

La photographie au Canada 1960-2000, De l'art photographique au monde des images

Photography in Canada, 1960–2000, From Photographic Art to the World of Images

Pierre Dessureault

Number 108, Winter 2018

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/87625ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (print)

1923-8932 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Dessureault, P. (2018). La photographie au Canada 1960-2000, De l'art photographique au monde des images / Photography in Canada, 1960–2000, From Photographic Art to the World of Images. *Ciel variable*, (108), 56–63.

La photographie au Canada 1960–2000

PIERRE DESSUREAULT

Il apparaît de plus en plus improbable d'examiner la photographie et son histoire en faisant l'économie de ses protocoles de production, de ses stratégies de diffusion et de ses contextes de conservation et de mise en valeur dans les collections publiques. À cet égard, Andrea Kunard situe d'entrée de jeu son entreprise¹: « Autant une sélection d'œuvres met en lumière certains objets, autant elle dit quelque chose sur l'histoire des institutions et de la culture, et sur les valeurs rattachées à l'acte de collectionner. Les collections muséales sont, en général, des entités hétéroclites qui reflètent les préoccupations qu'ont eues, au fil du temps, les différents conservateurs, directeurs et donateurs². »

L'histoire qui structure le propos de Kunard, développée en détail dans le catalogue qui accompagne l'exposition, n'est pas linéaire et totalisante, pas plus qu'elle ne vise à mettre en lumière les grands courants artistiques et les catégories esthétiques qui ont jalonné l'évolution du médium au cours de quatre décennies. Elle retrace plutôt les façons dont la photographie a été pensée à un moment donné et la manière dont ces conceptions ont été mises en œuvre par le MBAC et le Musée canadien de la photographie contemporaine (MCPC) pour former deux collections et constituer un patrimoine que l'on peut aujourd'hui situer dans le développement des pratiques culturelles qui ont marqué une époque.

La période choisie correspond à une étape particulière de l'évolution de la technique autant au Canada qu'à l'étranger. Les années 1960³ et les décennies suivantes sont marquées, d'une part, par l'accession de la photographie au domaine de l'art – avec toute la part d'ambiguïtés et de polémiques que comporte un débat hérité du XIX^e siècle – et d'autre part, par la reconnaissance de la pluralité des pratiques qui l'inscrivent dans le vaste champ des productions centrées sur l'image. Nous assistons au passage d'une photographie attachée à la description du réel et aux codes esthétiques hérités des avant-gardes des années 1920 et de la photographie pure des années 1930–1950 à une prolifération d'approches, à une diversification des protocoles et des codes de production d'images, ainsi qu'au brouillage des frontières entre les genres canoniques jusque-là en vigueur, au profit d'une recherche de nouvelles formes d'expression, de stratégies narratives inédites et de vocabulaires plastiques novateurs qui se pencheront sur des sujets jusqu'à ce jour inexplorés.

À cette période d'innovation correspond l'institutionnalisation du médium. Bien que la photographie fasse déjà partie des activités de la Galerie nationale (maintenant le MBAC) et du Service de la photographie de l'Office national du film (l'ancêtre du MCPC) depuis plusieurs décennies, la fin des années 1960 va voir la reconnaissance par le Conseil du Trésor de trois collections nationales

FROM PHOTOGRAPHIC ART TO THE WORLD OF IMAGES

Photography in Canada, 1960–2000

It seems less and less possible to analyze photography and photographic history without talking about production protocols, dissemination strategies, and contexts for conservation and display in public collections. Andrea Kunard situates her undertaking in regard to this position from the start:¹ “Inasmuch as a presentation of selected works highlights certain objects, so it states something about the institutional and cultural history and the values embedded in the activity of collecting. Museum collections are generally multifaceted entities that reflect the concerns of numerous individuals (curators, directors and donors), often over long periods of time.”²

The history that structures Kunard's project, discussed in detail in the catalogue accompanying the exhibition, is not linear and complete, nor is the aim to highlight all the major art currents and aesthetic categories that have marked the evolution of the medium over four decades. Rather, Kunard sets out to trace how photography has been conceived at certain times, and how these conceptions were implemented by the National Gallery of Canada and the Canadian Museum of Contemporary Photography (CMCP) to assemble two collections and build a patrimony that, today, we can situate within the evolution of cultural practices that marked an era.

The decades covered in the exhibition correspond to a particular period in the development of the medium both in Canada and abroad. The 1960s³ and ensuing decades were marked both by the ascent of photography to the status of art – with all the ambiguities and arguments that a debate inherited from the nineteenth century involves – and by recognition of the plurality of photographic practices that are inscribed in the broad field of image-based production. It was a transition from photography bound to description of the real and aesthetic codes inherited from the avant-gardes of the 1920s and the pure photography of the 1930s to 1950s to a proliferation of approaches, a diversification of protocols and image-production codes, and a blurring of lines between the canonical genres that had been in force. The new era was one of a search for new forms for expression, unusual narrative strategies, and innovative visual vocabularies that would be used to look at previously unexplored subjects.



^ **George Hunter**
Course de chevaux sauvages, Stampede de Calgary / Wild Horse Race, Calgary Stampede, 1958
 épreuve par transfert hydrotypique / dye-transfer print
 51 x 61 cm, permission / courtesy Canadian Heritage Photography Foundation

< **Jim Breukelman**
Propriétés convoitées n° 03 / Hot Properties 03
 de la série / from the series *Propriétés convoitées / Hot Properties 1987*
 épreuve couleur / colour print
 56 x 61 cm

∨ **Gabor Szilasi**
Andor Pasztor à son appartement, Montréal, septembre 1978 /
Andor Pasztor in his apartment, Montreal, September 1978
 dyptique, épreuve couleur et épreuve argentique / diptych, colour print and silver print
 33 x 26 cm ch./ea.



complémentaires représentant « trois points de vue sur l'histoire de la photographie : la documentation canadienne et les archives photographiques aux Archives ; l'histoire internationale de la photographie en tant qu'art à la Galerie nationale ; la représentation des courants esthétiques et sociaux par la photographie canadienne contemporaine au Service de la photographie de l'ONF⁴ ».

La collection de photographies du MBAC, créée en 1967, s'attache à une vision historique et internationale de la « photographie en tant qu'art ». Pour James Borcoman, son fondateur :

[L]a photographie est la mémoire visuelle de l'humanité, une banque de renseignements, le témoin de ce que nul n'a vu ou ne verra jamais de ses yeux. Les images qu'elle produit peuvent donner le reflet du monde ou la vision du photographe. Le plus troublant, c'est qu'elles peuvent nous révéler à nous-mêmes. La photographie présente le modèle d'un instant qu'on a choisi et cristallisé avant de l'offrir à notre contemplation. Les relations ambivalentes qui existent dans une photographie entre les diverses réalités – réalité de l'univers matériel, réalité objective et réalité subjective, réalité et fiction – stimulent, intriguent et exigent que nous nous interrogeons sur la signification du monde qui nous entoure. Enfin, dernier défi, la photographie nous contraint à prendre la mesure spirituelle de la réalité⁵

Cette approche est en phase avec les idées de l'époque sur la spécificité visuelle de la photographie qui, si elle revendique une place dans le domaine des beaux-arts en tant qu'expression d'une vision personnelle du monde, entend affirmer sa nature de machine et de processus physicochimique de production d'images. Cette vision trouve son expression la plus achevée dans les travaux de l'historien de la photographie Beaumont Newhall, dont se revendique Borcoman, pour qui le point unificateur des styles photographiques qui se sont succédé au cours de l'histoire réside dans

Les années 1960 et les décennies suivantes sont marquées, d'une part, par l'accession de la photographie au domaine de l'art [...] et d'autre part, par la reconnaissance de la pluralité des pratiques qui l'inscrivent dans le vaste champ des productions centrées sur l'image.

« l'utilisation directe de l'appareil photo pour ce qu'il fait le mieux, la révélation, l'interprétation et la découverte du monde de l'homme et de la nature. Le plus grand défi auquel le photographe doit se mesurer consiste à exprimer l'intériorité dans une forme matérielle⁶. »

Dans cette perspective essentialiste de l'image comme objet esthétique, la collection du MBAC se développera en mettant l'accent sur la constitution d'ensembles significatifs de la production d'un individu ou révélatrice d'une époque ou d'un mouvement plutôt que sur le chef-d'œuvre unique emblématique qui a infléchi le cours de l'histoire de sa discipline comme c'est le cas des beaux-arts. Cette manière, si elle calque en quelque sorte le mode de

This period of innovation corresponded to institutionalization of the medium. Although photography had been integrated into the activities of the National Gallery of Canada and the Still Photography Division of the National Film Board (the ancestor of the Canadian Museum of Contemporary Photography) for several decades, the late 1960s saw the recognition by the Treasury Board of three complementary national collections representing “three points of view on photographic history: Canadian documentation and photographic records at the Archives; the international history of photography as a fine art at the National Gallery; the representation of aesthetic and social movements in contemporary Canadian photography at the NFB Still Photography Division.”⁴

The National Gallery of Canada's photography collection, created in 1967, is related to a historical and international vision of “photography as art.” In the view of its founder, James Borcoman,

Photography is the visual memory of humankind, a storehouse of information, and a witness to things that no one has ever seen or will see directly. Photographs can reflect the world, or they can reveal the photographer. More disturbing, they can reveal ourselves to ourselves. The photograph is a model for a point in time that has been selected, crystallized, and held out to us for contemplation. The ambivalent relationships that exist in a photograph between different realities – the reality of the physical world, objective reality and subjective reality, fact and fiction – stimulate, intrigue, and demand that we confront the meaning of the world in which we live. In its final challenge, the photograph forces us to take the spiritual measure of fact.⁵

This approach was in step with the ideas of the time on the visual specificity of the photograph, which, even if it claimed a place in the field of fine art as an expression of a personal vision of the world, tended to affirm its nature as a product of mechanical and physiochemical processes. This vision found its most complete expression in the writings of historian of photography Beaumont Newhall; similarly, in Borcoman's view, the commonality of photographic styles that have succeeded each other through history is “the direct use of the camera for what it can do best, and that is the revelation, interpretation, and discovery of the world and nature. The greatest challenge to the photographer is to express the inner significance through the outward form.”⁶

Given this essentialist perspective of the image as aesthetic object, the National Gallery of Canada collection was developed with an emphasis on amassing significant groupings of an individual's production or revealing an era or a movement, rather than on acquiring the unique emblematic masterpiece that has inflected the course of the history of the discipline, as is done with fine art. This way of doing things, which in a way parallels the medium's mode of production – that of proliferation – was, beyond simply conserving these groupings, to provide the basis for studies on them and their historical resonances in the development of practices: “Where one or two photographs will tell us little of the photographer's vocabulary and interests, a quantity will open the door to understanding.”⁷

Although the Gallery intended to assemble large bodies of work, the fundamental unit upon which each ensemble was based was the exceptional print in which the unique characteristics of the medium are tangibly embodied and viewers may appreciate “the



< **Robert Burley**
Joggeur / Jogger, The Muddy River, Boston
de la série / from the series *Frederick Law Olmsted en perspective /*
Viewing Olmsted, 1990, épreuve couleur / colour print
71 × 87 cm

∨ **Nina Raginsky**
M. W.A.C. Bennett, ancien premier ministre
de la Colombie-Britannique, Victoria,
Colombie-Britannique / Mr. W.A.C. Bennett,
Former Premier of British Columbia, Victoria,
British Columbia, 1973, épreuve argentique,
virée, avec rehauts de couleur / silver print,
toned, heightened with colour
25 × 20 cm



^ **Angela Grauerholz**
Vue sur le port / Harbour View, 1987

> **John Massey**
Numéro 6, Boxeurs /
Number 6, Boxers, 1979
épreuve au jet d'encre / inkjet print
11 × 16 cm



production propre au médium qui est celui de la prolifération, fonde, au-delà du simple fait de leur conservation, les études à venir sur ces ensembles et leurs résonances historiques dans le développement des pratiques : « Si une ou deux images nous en disent assez peu sur le vocabulaire et les intérêts du photographe, un nombre plus important nous ouvre la porte de la compréhension⁷. » Bien que la constitution de vastes corpus soit l'objectif du MBAC, l'unité fondamentale sur laquelle repose l'ensemble est le tirage d'exception dans lequel s'incarnent de manière tangible les caractères qui font la spécificité du médium et dans lequel les spectateurs peuvent apprécier « les plaisirs sensuels de la ligne et de la teinte qui sont si intimement liés au potentiel expressif de l'œuvre originale – cette épreuve qui sort de la chambre noire, qui est le produit de la main du photographe travaillant de concert avec son œil et son esprit⁸ ».

Étant donné le mandat historique et international de la collection, la production canadienne contemporaine y occupe la portion congrue et on s'y intéressera en autant qu'elle se mesure au meilleur de la création internationale et qu'elle s'inscrive dans les grands courants du moment. Par ailleurs, le département d'art contemporain du MBAC collectionne, dans une toute autre perspective, des travaux d'artistes canadiens contemporains qui utilisent la photographie comme matériau capable de structurer des idées et comme véhicule dans la remise en question de la nature de l'œuvre d'art et de ses protocoles de production. Deux contextes, celui de la photographie artistique et celui de l'art contemporain, confèrent au médium ses lettres de noblesse tout en lui reconnaissant un statut particulier et une position distincte dans le monde des images.

Si le développement de la collection de photographies du MBAC adopte une trajectoire linéaire, encadré par les pratiques muséales rigoureuses propres à l'institution, le parcours du Service de la photographie de l'ONF est plus accidenté : à l'origine unité de production et banque d'images chargée de l'information gouvernementale au sein de l'ONF dont la mission était de créer et de diffuser une vision institutionnelle de la nation et de ses avancées, le Service se réinventera et se métamorphosera au fil des quatre décennies couvertes par l'exposition. Ce qui ne changera pas, c'est son domaine d'activité : la photographie canadienne qui se fait⁹.

Ainsi, il faut distinguer au sein de la collection dans son état actuel d'une part le fonds d'archives constitué des travaux de commande produits à partir de 1962 en réponse au mandat du Service en tant que photographe officiel du gouvernement canadien et d'autre part la collection de la photographie esthétique créée, à la fin des années 1960, dans le but d'acquérir pour leurs seules qualités photographiques les travaux d'une génération montante de photographes témoignant de leur vision personnelle indépendamment des thématiques à caractère nationaliste jusque-là privilégiées. Les frontières entre les deux entités sont poreuses et nombre d'images du passé définies à l'origine par leur sujet et leurs caractéristiques informationnelles seront réexaminées et jugées au fil des ans sous l'angle de leurs qualités plastiques distinctives et mises en valeur dans la collection de la photographie esthétique.

La période 1960–1984 verra le Service se poser en diffuseur de la multiplicité des points de vue sur le médium et de la pluralité des pratiques qui occupent l'actualité par le biais des

sensuous pleasures of line and tone which are so closely bound up with the expressive potential of the original print – the print that comes out of the photographer's darkroom, the print that is the product of the photographer's hand working in consort with his eye and his mind.”⁸ Given the collection's historical and international mandate, Canadian contemporary production was represented in sufficient proportions that it could be measured against the best international work and be seen as in step with the major trends of the time. The Gallery's contemporary-art department also collected, with a completely different perspective, work by contemporary Canadian artists who used the medium as a material capable of structuring ideas and as a vehicle for challenging the nature of the artwork and its protocols of production. Two contexts, those of art photography and contemporary art, conferred legitimacy upon the medium by acknowledging its specific status and distinct position in the world of images.

Whereas the Gallery's photography collection followed a linear trajectory of development, framed by the institution's rigorous museum practices, the path of the NFB's Still Photography Division

It was a transition from photography bound to description of the real and aesthetic codes inherited from the avant-gardes of the 1920s and the pure photography of the 1930s to 1950s to a proliferation of approaches, a diversification of protocols and image-production codes, and a blurring of lines between the canonical genres that had been in force.

was bumpier. Formed to be the production unit and image bank for government information within the NFB, and given the mission of creating and disseminating an institutional vision of the nation and its progress, the Service reinvented itself and metamorphosed over the four decades covered in the exhibition. What did not change was its area of activity: current Canadian photography.⁹

We must therefore distinguish within the collection – in its current state – between the archival collection composed of commissioned works produced starting in 1962 in response to the Service's mandate as official photography department of the Canadian government and the collection of aesthetic photography created, as the Gallery's was in the late 1960s, with the intention of acquiring, solely for their photographic qualities, the works of a rising generation of photographers who displayed their personal visions independent of nationalist themes favoured up to then. The borders between the two entities were porous, and a number of images from the past, defined originally by their subject and informational characteristics, were to be re-examined over the years, judged from the point of view of their distinctive visual qualities, and highlighted in the aesthetic photography collection.

During the period from 1960 to 1984, the Service was positioned as a disseminator of the multiple points of view on photography and its plurality of practices through exhibitions first presented at the Photo Gallery, inaugurated in 1967, and then touring the country, as well as an ambitious publication program, also launched in 1967.

> **Lynne Cohen**
Établissement thermal / Spa, 1999
 épreuve couleur / colour print
 81 × 102 cm



∨ **Jeff Wall**
La chambre détruite / The Destroyed Room, 1978
 diachromie cibachrome en caisson à lampes fluorescentes /
 Cibachrome transparency in fluorescent lightbox
 179 × 249 × 21 cm



^ **David McMillan**
Winnipeg, Manitoba, 1979
 épreuve couleur / colour print (Ektacolor)
 41 × 51 cm

< **Jin-me Yoon**
*Souvenirs du moi (Lac Louise) /
 Souvenirs of the Self (Lake Louise)*, 1991
 épreuve couleur laminée sur Plexiglas /
 colour print laminated to Plexiglas
 193 × 233 cm

expositions présentées à la Galerie de l'Image inaugurée en 1967 et diffusées par la suite à la grandeur du pays ainsi que par un ambitieux programme de publications lancé la même année. Loin des protocoles rigides d'une collection muséale, « les termes *ici et maintenant* décriraient le mieux le champ d'action de l'institution¹⁰ ». Le Service tranche dans le vif de la production du moment, acquiert des ensembles qu'il juge représentatifs, les structure pour en faire ressortir la cohérence et mettre en lumière leur pertinence tant dans l'ensemble de la production canadienne que dans l'évolution des pratiques individuelles. Pour le Service, production, acquisition et diffusion sont synonymes et représentent trois étapes d'un même continuum. Innovation et expérimentation servent de justificatif à un éclectisme qui tient lieu de discours critique et fait coexister des pratiques volontiers antagonistes.

En 1983, le conseil d'administration de l'ONF adopte des principes directeurs pour le Service qui viennent clarifier et encadrer la mission et les façons de faire mises en œuvre jusque-là qui – bien que celles-ci aient évolué au fil des ans – sont toujours de conserver, interpréter et diffuser la photographie canadienne contemporaine dans ses aspects tant documentaires qu'artistiques. La création du MCPC en janvier 1985 et son affiliation au MBAC confirment ce mandat qui vient systématiser l'activité de la nouvelle institution et la mettre en phase avec les pratiques muséales. Deux publications illustrent ce parcours de banque d'images à collection muséale et témoignent de la diversité des productions conservées par le Service et son successeur : *Photographie canadienne contemporaine de la collection de l'Office national du film*¹¹ retrace le développement du Service de sa création en 1941 jusqu'à 1984 alors que se clôt un chapitre fondateur de son histoire ; *Beau*¹² célèbre l'installation du MCPC dans ses quartiers du 1, canal Rideau et présente les acquis de la collection du musée entre 1984 et 1992, période durant laquelle la nouvelle institution a consolidé sa position dans le paysage muséal en y assurant une présence par son programme d'expositions itinérantes étendu à la grandeur du pays qui lui a valu le titre de « musée en boîtes ».

Au vu de ces publications et de la provenance de la grande majorité des œuvres présentées dans l'exposition ou faisant l'objet de commentaires étoffés dans le catalogue l'accompagnant, on peut affirmer que la collection du maintenant défunt MCPC transférée en 2009 au MBAC reste la collection de référence en ce qui a trait à l'évolution de la photographie canadienne pour la période 1960–2000. À cet égard, si les notices du catalogue indiquent clairement la double provenance des images reproduites – Collection du MCPC, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa –, on se demande pourquoi les images présentées dans l'exposition ne portent pas la même mention. En effet, les photographies au même titre que les œuvres d'art s'inscrivent dans une histoire qui est celle de leur provenance, de leur vie propre définie par les contextes successifs dans lesquels elles se sont trouvées, y compris celui des collections. En effet, une collection procède d'un propos délibéré, d'une démarche systématique orientée par des protocoles opératoires, des idées et d'une conception de son objet, dans ce cas précis, la photographie canadienne contemporaine. La conjugaison de ces paramètres imprime une logique à la collection et affirme une personnalité qui la singularise.

Un autre chapitre s'ouvre dans l'histoire de la photographie canadienne par la récente création de l'Institut canadien de la

In contrast to the rigid protocols of a museum collection, “Under the NFB, the institution’s area of concentration could be best described as the ‘here and now.’”¹⁰ The Service took drastic action with regard to photographic production of the time: it acquired groupings that it deemed representative and structured them to highlight their coherence and relevance, both in Canadian photography as a whole and in the evolution of individuals’ practices. For the Service, production, acquisition, and dissemination were inseparable and represented three stages of a continuum. Innovation and experimentation served as justification for eclecticism in the collecting policy, which stood in for critical discourse and allowed deliberately antagonistic practices to coexist.

In 1983, the NFB board of directors adopted guideline principles for the Service that clarified and framed its mission and methods; although they had evolved over the years, the ultimate goal was still to conserve, interpret, and disseminate contemporary Canadian photography, both documentary and artistic. The creation of the CMCP in January 1985 and its affiliation with the Gallery confirmed this mandate; the new institution’s activities were regularized and brought into line with museum practices. Two books describe the path of the image bank in the museum collection and testify to the diversity of production conserved by the Service and its successor. *Contemporary Canadian Photography from the Collection of the National Film Board*¹¹ relates the development of the Service from its creation, in 1941, to 1984, when the first chapter of its history ended. *Beau*¹² celebrates the arrival of the CMCP in its new quarters at 1 Rideau Canal and presents acquisitions for the museum’s collection between 1984 and 1992, during which time the new institution consolidated its position in the landscape of museums through its program of touring exhibitions that travelled around the country, earning it the nickname “museum in boxes.”

Given these publications and the provenance of the great majority of works presented in the exhibition or amply commented upon in the accompanying catalogue, it is clear that the collection of the now-defunct CMCP, transferred in 2009 to the Gallery, remains the collection of reference for the evolution of Canadian photography between 1960 and 2000. The catalogue captions clearly indicate the double provenance of the images reproduced – Collection of the CMCP, National Gallery of Canada, Ottawa – and it is curious that the provenance of the photographs presented in the exhibition is not mentioned. Photographs, just like artworks, are inscribed in the history of their provenance; their life is defined by the successive contexts into which they were integrated, including those of collections. And a collection is built in a deliberate process, a systematic approach oriented by operational protocols, ideas, and a conception of its objective – in this case, contemporary Canadian photography. The combination of these parameters imposes logic on the collection and affirms its unique personality.

Another chapter in the history of Canadian photography has opened with the recent creation of the Canadian Photography Institute of the National Gallery of Canada, which brings these two highly complex collections, with identities firmly planted in parallel paths, under shared management. The collections, like the images, are creations inscribed in the course of values of the time and subject to an uninterrupted series of critical examinations that are redefining the territories that they occupy in Canadian culture.

Translated by Käthe Roth

Ken Lum

Alex Gonzalez aime sa mère et son père / Alex Gonzalez Loves his Mother and Father 1989, épreuve couleur sur sintra, montée sur acrylique avec texte sérigraphié / colour print on sintra, mounted on acrylic with screen printed text
116 × 203 × 5 cm



photographie du MBAC qui regroupe sous une direction commune ces deux collections d'une grande complexité aux identités bien campées dans des parcours parallèles. Les collections, au même titre que les images, sont des créations inscrites dans le cours des valeurs du temps et sujettes à une suite ininterrompue d'examens critiques qui viennent redéfinir les territoires qu'elles occupent dans la culture.

1 Exposition organisée par l'Institut canadien de la photographie du Musée des beaux-arts du Canada, présentée à Ottawa du 7 avril au 17 septembre 2017. Exposition et catalogue l'accompagnant sous la direction d'Andrea Kunard, conservatrice associée à la photographie. 2 Andrea Kunard, *La photographie au Canada 1960–2000*, Ottawa, Institut canadien de la photographie du MBAC, 2017, p. 11. 3 Pierre Dessureault, « La question de la photographie », Denise Leclerc et Pierre Dessureault, *Les années 60 au Canada*, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada et Musée canadien de la photographie contemporaine, 2005, p. 114–165. 4 Martha Langford, « The Canadian Museum of Contemporary Photography », *History of Photography*, vol. 20, n° 2 (été 1996), p. 175; voir aussi James Borcoman, *Magiciens de la lumière. Photographies de la Collection du Musée des beaux-arts du Canada*, Ottawa, 1993, p. 13, et Ann Thomas, « The National Gallery of Canada », *History of Photography*, op. cit., p. 171–174. 5 Borcoman, op. cit., p. 12. 6 Beaumont Newhall, *The History of Photography, 1839 to the Present*, New York, Museum of Modern Art, 1964, p. 201. 7 Borcoman, op. cit., p. 13. 8 James Borcoman en introduction à l'exposition *La photographie au vingtième siècle*, Rochester, George Eastman House, 1967, cité par Kunard, op. cit., p. 14. 9 Je ne peux faire abstraction ici de mon point de vue d'observateur privilégié et de ma position de partie prenante au cours de mes années au Service de la photographie de l'ONF de 1971 à 1984 puis au MCPC de 1985 à 2007. 10 Langford, op. cit., p. 177. 11 Pierre Dessureault, Martha Hanna et Martha Langford, *Photographie canadienne contemporaine de la collection de l'Office national du film*, Edmonton, Hurtig Publishers Ltd., 1984, p. 25. 12 Martha Langford, *Beau*, Ottawa, Musée canadien de la photographie contemporaine, 1992.

Pierre Dessureault est spécialiste de la photographie canadienne et québécoise. À titre de conservateur, il a conçu une cinquantaine d'expositions, publié plusieurs catalogues, collaboré à plusieurs ouvrages et produit nombre d'articles sur la photographie. Depuis sa retraite, il se consacre à l'étude de la photographie internationale dans une perspective historique et, renouant avec ses premiers centres d'intérêt que sont la philosophie et l'esthétique, à l'approfondissement des approches théoriques qui ont marqué l'histoire du médium.

1 Exhibition organized by the Canadian Photography Institute of the National Gallery of Canada, presented in Ottawa April 7 to September 17, 2017. Exhibition organized and accompanying catalogue edited by Andrea Kunard, Associate Curator of Photography, National Gallery of Canada. 2 Andrea Kunard, *Photography in Canada 1960–2000* (Ottawa: Canadian Institute of Photography of the National Gallery of Canada, 2017), 11. 3 See Pierre Dessureault, « La question de la photographie, » in Denise Leclerc and Pierre Dessureault, *Les années 60 au Canada* (Ottawa: Musée des beaux-arts du Canada and Musée canadien de la photographie contemporaine, 2005), 114–65. Also available as *The 60s in Canada* (Ottawa: National Gallery of Canada, 2005). 4 Martha Langford, « The Canadian Museum of Contemporary Photography, » *History of Photography* 20, no. 2 (Summer 1996): 175; see also James Borcoman, *Magicians of Light: Photographs from the Collection of the National Gallery of Canada* (Ottawa: National Gallery of Canada, 1993), 13; Ann Thomas, « The National Gallery of Canada. » *History of Photography* 20, no. 2 (Summer 1996): 171–74. 5 Borcoman, *Magicians of Light*, 12. 6 Beaumont Newhall, *The History of Photography, 1839 to the Present* (New York: Museum of Modern Art, 1964), 201. 7 Borcoman, *Magicians of Light*, 13. 8 James Borcoman, introduction to the catalogue accompanying the exhibition *Photography in the Twentieth Century* (Rochester, NY: George Eastman House, 1967), quoted in Kunard, *Photography in Canada*, 14. 9 I cannot ignore here my point of view of a privileged observer and my position as stakeholder during my years at the NFB's Still Photography Division from 1971 to 1984 and then at the CMCP from 1985 to 2007. 10 Langford, « Canadian Museum, » 177. 11 Pierre Dessureault, Martha Hanna, and Martha Langford (eds.), *Contemporary Canadian Photography from the Collection of the National Film Board* (Edmonton: Hurtig Publishers, 1984). 12 Martha Langford, *Beau* (Ottawa, Canadian Museum of Contemporary Photography, 1992).

Pierre Dessureault is an expert in Canadian and Quebec photography. As a curator, he has organized some fifty exhibitions, published catalogues, contributed to books, and written a number of articles on photography. Since his retirement, he has devoted himself to studying international photography in a historical perspective and, reviving his early interest in philosophy and aesthetics, to exploring in greater depth the theoretical approaches that have marked the history of the medium.