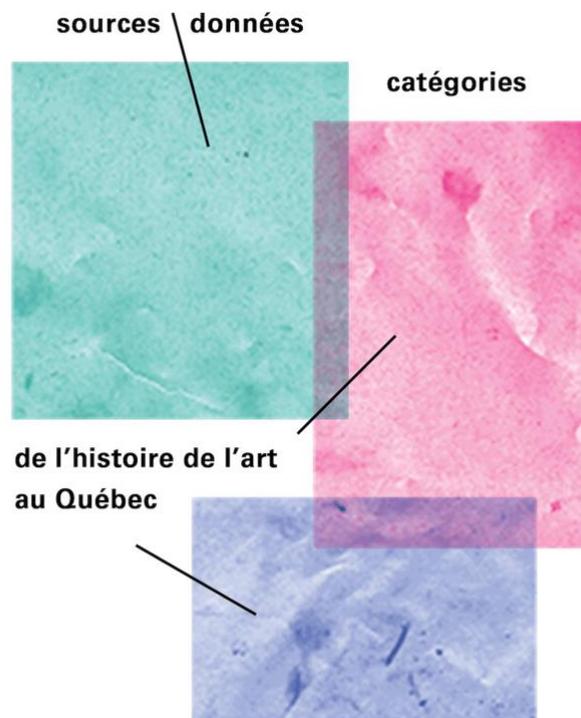


Le Carnet de l'ÉRHAQ

n° 1, automne 2017

Sources, données, catégories de l'histoire de l'art au Québec



ÉRHAQ – Équipe de recherche en histoire de l'art au Québec

Avant-propos

Depuis sa création en 2013, l'Équipe de recherche en histoire de l'art au Québec s'est donné le mandat de dresser, dans sa phase initiale, un état des lieux de la recherche en histoire de l'art sur le territoire québécois, couvrant ainsi plusieurs siècles (1600 à 1960). Durant ses cinq premières années d'activité, les membres de l'Équipe ont convenu de procéder à un inventaire précis des ressources existantes, dans le but d'en venir à la rédaction d'une vaste synthèse sur cette période. Cette importante activité de compilation et de numérisation de données a pour objectif d'assurer la pérennité des connaissances acquises et d'aider les chercheurs à opérer des croisements inédits dans le champ du savoir actuel : cet état des lieux a conduit en 2015 à l'organisation du colloque « Sources, données, catégories de l'histoire de l'art au Québec », suivi en 2016 par le colloque « Lieux et temps de l'histoire de l'art au Québec ». Dans le cadre de ce bilan critique tracé à mi-parcours, il s'agissait de mesurer le travail accompli et d'identifier les défis qui attendaient l'Équipe pour mener à terme cette ambitieuse entreprise.

Parallèlement à cette question centrale, d'autres enjeux de recherche ont aussi été abordés : comment l'historien d'art, dont l'approche repose sur une description précise et sensible de l'objet, peut-il rendre compte de la matérialité de l'œuvre lorsque le corpus d'œuvres est lui-même très largement lacunaire, comme c'est le cas pour la période de la Nouvelle-France ? Alors que doit être privilégié le contact direct et sensible avec l'objet, qu'en est-il du rôle de « substitut » joué par la reproduction photographique ? Comment modifie-t-elle la perception de l'œuvre et notre rapport à celle-ci ? Sous ce même éclairage, la périodisation employée en histoire de l'art au Québec est-elle fondée sur une historicité propre aux phénomènes artistiques à l'étude ? Enfin, à travers l'exemple des artistes Zacharie Vincent et Edmund Alleyn, deux aspects ont été interrogés : l'absence relative de l'art autochtone de la scène de l'art, laquelle oblige à repenser les catégories de l'art et les modes de classement traditionnels, et le statut de l'archive (notamment la correspondance privée). Relevant de la sphère de l'intime, ces « morceaux de vérité » peuvent-ils participer aujourd'hui à l'écriture de l'histoire de l'art, une discipline toujours dominée par l'analyse des formes et qui perçoit le biographique comme une variable à évincer du discours savant ? En livrant au public le fruit de ces recherches, cette première livraison des *Carnets de l'ÉRHAQ* entend elle-même faire œuvre de mémoire en exposant quelques réflexions en cours sur les enjeux actuels qui traversent le champ de l'histoire de l'art.

Gilles Lapointe

Table des matières

Didier Prioul	3
Reproduction photographique et pratique de recherche : une catégorie de pensée ?	
Louise Vigneault	16
Catégoriser, étudier et exposer l'art autochtone du Québec : réflexion sur le cas de Zacharie Vincent et de ses héritiers	
Laurier Lacroix	24
Entre matérialité et <i>artialité</i> , l'œuvre comme source.	
Gilles Lapointe	31
Perspective épistolaire et source historique : les lettres de Paris d'Edmund Alleyn	
Pierre-Édouard Latouche	42
La périodisation en histoire et en histoire de l'art au Québec	
Crédits	50

ISSN 2560-7146

Didier Prioul

Reproduction photographique et pratique de recherche : une catégorie de pensée ?

La raison pour laquelle j'ai utilisé les termes d'attestation et de témoin dans le résumé de la communication à l'origine de ce texte – « la reproduction photographique possède la force d'attestation de l'œuvre, de l'objet, du lieu représenté. On peut dire qu'elle est le témoin irréfutable de leur existence » –, vient d'une enquête menée par le Getty en 1986 et dont le rapport a été publié deux ans plus tard¹. Il s'agit de 18 entrevues réalisées auprès d'historiens et historiennes de l'art au sujet de leurs pratiques de recherche. Bien que le rapport fournisse la liste des 18 chercheurs dont les travaux nous sont bien connus – Enrico Castelnuovo, T.J. Clark, Ernst Gombrich, Kurt Forster, Rosalind Krauss, Donald Preziosi – et que celui-ci soit entièrement constitué d'extraits d'entrevues, la synthèse publiée n'est jamais nominative. Elle s'ouvre surtout sur la question qui va nous préoccuper : le rapport entre l'œuvre originale et ses reproductions. On ne s'étonne pas de lire que, si la reproduction joue un rôle essentiel dans la recherche, c'est le contact direct avec l'objet, le site et l'œuvre qui se doit d'être privilégié, indépendamment de toutes les contraintes qui l'accompagnent, depuis l'exigence de voyager jusqu'à l'installation nécessaire d'un appareillage (des échelles, un échafaudage) donnant un accès de proximité à un objet isolé en hauteur. De tout cela, un terme ressort pour qualifier la reproduction : celui de substitut.

For most of the scholars interviewed, original works of art are the starting point of art-historical research. Because art historians conduct much of their work at a distance from

the artifacts that they are considering, they often use reproductions as substitutes for works of art. These substitutes are usually photographs, reproductions, such as photographic prints, thirty-five millimeter slides, larger color transparencies, published illustrations [...]²

Quel que soit le dictionnaire choisi, les définitions se rejoignent toutes sur un point : un substitut est ce qui peut remplacer une personne ou une chose en jouant le même rôle. Parler de substitut pour qualifier une reproduction photographique, c'est accepter qu'il existe à la fois une continuité et une analogie entre l'objet et sa reproduction.

Revenir à l'attestation permet d'abord de mettre l'analogie à distance et, ensuite, de faire intervenir un terme d'une plus grande utilité pour la recherche : celui de document. La synthèse du Getty mentionne bien le document mais en lui réservant le statut habituel de la source primaire et du document textuel. Dans un premier temps et dans le contexte de la photographie documentaire, il nous faut examiner ce qu'est un document photographique, en tant que reproduction photographique d'un objet ou d'une œuvre. En quoi serait-il spécifique ? Et, pour rejoindre l'interrogation qui accompagne le titre de ce texte, peut-il être une « catégorie de pensée » en histoire de l'art ? Cela nous conduira, dans un deuxième temps, à examiner deux autres sortes de documents photographiques qui semblent avoir des traits communs avec la précédente, mais qui sont en fait des catégories distinctes : la photographie d'atelier et la photographie d'exposition.

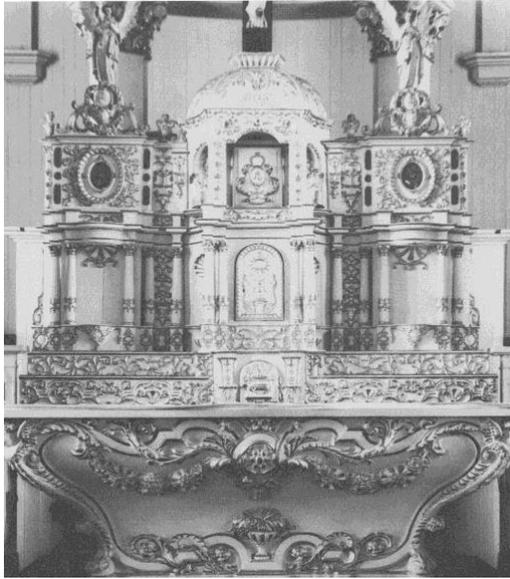
Un document textuel tire son existence de la rencontre d'un chercheur et d'une source; il se trouve construit par le regard que le chercheur lui porte. C'est également le cas du document photographique qui tire parfois son existence de la seule rencontre de l'objet et du chercheur, muni de son appareil photographique. Mais, il arrive bien plus souvent qu'un tiers se soit glissé entre l'objet et le chercheur, ce dernier travaillant alors avec un document photographique déjà construit et dont le regard qui l'a constitué n'est pas le sien mais celui du photographe. C'est de cette forme de document et de ses différentes reproductions, les plus courantes et les plus répandues, dont je voudrais parler.



Ill. 1 – Maître-autel et tabernacle de Paul Jourdain dit Labrosse.
(Source : René Villeneuve, *Le tabernacle de Paul Jourdain*, Ottawa,
Musée des beaux-arts du Canada, 1990, rabat intérieur.)

Nous savons bien que le document photographique, pour exister, fait appel à l'expertise du photographe et nécessite un appareil. Ce qui est moins évident lorsqu'on l'aborde sous l'angle de la substitution, c'est de se convaincre qu'il ne donne aucun accès à la nature de l'œuvre, mais uniquement à l'une de ses représentations. Pour le dire autrement, la reproduction photographique que nous qualifions de photographie documentaire est un autre objet qui a son propre codage. Afin d'en montrer les enjeux, j'ai retenu un objet qui a occupé plusieurs chercheurs en art du Québec durant les années 1980 et 1990 et dont les résultats semblent en avoir épuisé à la fois l'intérêt et la capacité de renouvellement : le maître-autel avec son tabernacle (ill. 1).

Cet objet du culte catholique qui appartient à la grande catégorie du mobilier liturgique a fait l'objet de nombreuses campagnes photographiques qui remontent à Gérard Morisset et à l'Inventaire des œuvres d'art (1937-1969), lequel a été suivi de l'Inventaire des biens culturels du Québec (1974-1983), puis des recherches des musées et des chercheurs eux-mêmes (ill. 2, 3, 4). Habituellement, on insiste surtout sur le fait que de telles reproductions photographiques séparent l'objet de son environnement immédiat – le tableau de son cadre, la fresque de son mur, la sculpture de sa niche – et, dans ce cas précis : le maître-autel du chœur dont il est une pièce de mobilier constitutive. C'est juste, mais je n'irai pas dans cette direction de la séparation et de la perte pour penser plutôt à l'inverse et regarder la reproduction photographique comme étant le résultat d'un processus de production. Il s'agit avant tout de réduire un ensemble à un objet unique afin de le rendre autonome et idéal pour le chercheur. C'est ce document photographique que le chercheur pose sur sa table de travail et qu'il étudie pour le transformer en texte.



III. 2 – *Maître-autel et tabernacle* de l'église de Saint-Onésime, Kamouraska.

(Source : Raymonde Gauthier, *Les tabernacles anciens du Québec des XVII^e, XVIII^e et XIX^e siècles*, Québec, Ministère des Affaires culturelles, 1974, p. 76. Reproduction photographique d'après l'Inventaire des œuvres d'art du Québec.)



III. 3 – *Maître-autel et tabernacle* de l'église de Saint-Sulpice.

(Source : Joanne Chagnon, *Les chemins de la mémoire. Tome III : Biens mobiliers du Québec*, Québec, Commission des biens culturels du Québec, Les Publications du Québec, 1999, p. 89. Reproduction photographique d'après l'Inventaire des biens culturels du Québec.)



III. 4 – *Autel latéral* de Philippe Liébert, Maison des sœurs grises de Montréal.

(Source : John R. Porter, *Le Grand Héritage. L'Église catholique et les arts au Québec*, Québec, Gouvernement du Québec, 1984, p. 211. Photographie de Jean-Guy Kérouac, Musée du Québec.)

Je reviens donc à l'une des questions de départ : en quoi ce document photographique serait-il spécifique ? Poser cette question, nous amène à convoquer les recherches d'Olivier Lugon qui a

réalisé un véritable travail de pionnier pour clarifier les enjeux du document et du documentaire en consacrant sa thèse au style documentaire entre 1920 et 1945³. Le point de départ, ce sont

les traits qui caractérisent les vrais documents, ceux des cartes d'identité et des catalogues de vente : netteté absolue du rendu, cadrages simplifiés, généralement frontaux et centrés sur le sujet, neutralité délibérée, absence de toute marque expressive et de tout contenu narratif, statisme⁴.

Ces traits formels ont imposé l'idée que l'objet était simplement enregistré par l'appareil photographique et rendu de manière neutre, comme si la représentation de l'objet coïncidait avec l'objet réel. Devant une telle photographie, le chercheur voit non seulement la photographie elle-même mais, en même temps, l'œuvre qu'elle montre. On croise ici la question de l'objectivité du document photographique et, avec elle, le problème de la transparence. C'est la thèse défendue par Kendall Walton sur la transparence du médium, opposant photographie et peinture :

Les objets causent leurs photographies et les expériences visuelles de l'observateur mécaniquement; ainsi, nous voyons ces objets à travers les photographies. En revanche, les objets causent les peintures non pas mécaniquement mais d'une manière plus « humaine », une manière qui implique l'artiste; ainsi, nous ne voyons pas à travers une peinture⁵.

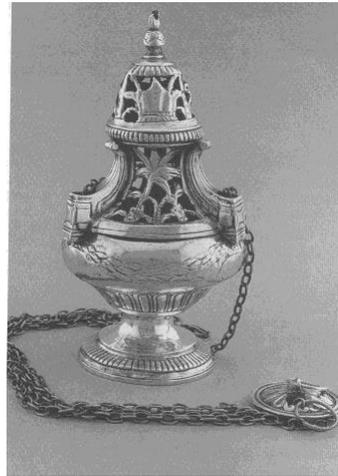
Jiri Benovsky discute la thèse de Walton dans son petit livre *Qu'est-ce qu'une photographie ?* pour lui objecter, avec raison, le fait que la part mécanique du processus est intimement liée à une activité humaine qu'il nomme DN, c'est-à-dire les décisions nécessaires du photographe : « le but final de la photographie n'est pas de dépeindre le monde de manière précise et factive, mais plutôt celui de nous faire voir le monde de la manière de laquelle le photographe souhaite nous le faire voir⁶. »

Une telle citation, qui peut s'entendre comme un truisme, évident de banalité, n'a pas du tout la même portée lorsque le photographe est recherché pour son expertise et son identité remplacée par un crédit photographique dans la publication. C'est en raison de sa pleine maîtrise du protocole de prise de vue qu'un photographe est engagé par une institution ou reçoit une commande pour photographier une œuvre ou un objet. Objets d'art, sculptures, éléments de mobilier liturgique sont ainsi codés selon des critères de précision et de clarté (ill. 5 et 6) : présentation frontale, cadrage serré, éclairage latéral à faible incidence, fond neutre pour les petits objets ou environnement non localisable dans le cas des tabernacles, demeurés *in situ* dans les édifices religieux, comme on l'a vu précédemment. Un tel document photographique n'atteste plus seulement la réalité de l'œuvre, il la désigne en s'y référant. Il n'est surtout pas centré sur l'effet de substitution dont nous parlions au départ mais repose sur un système de liaisons – non pas de continuité – qui renvoie le document photographique au monde réel, celui de l'œuvre et de l'objet. Par là et dans le cas des objets religieux, il participe efficacement au processus de leur

sélection à titre d'œuvres d'art; le document photographique montrant que leurs qualités esthétiques fonctionnent de manière autonome, hors de leur contexte de réalisation⁷.



III. 5 – François Sasseville, *Encensoir et navette*.
(Source : Gérard Morisset, *Les églises et le trésor de Lotbinière*, Québec, s. éd., 1953, fig. 25. Reproduction photographique d'après l'Inventaire des œuvres d'art du Québec.)



III. 6 – François Ranvozzé, *Encensoir*.
(Source : René Villeneuve, *Les chemins de la mémoire. Tome III : Biens mobiliers du Québec*, Québec, Commission des biens culturels du Québec, Les Publications du Québec, 1999, p. 107. Photographie de Patrick Altman, Musée du Québec.)

Multiplié par ses reproductions, le document photographique fonctionne alors comme une catégorie de pensée à part entière. Le chercheur qui va inscrire l'œuvre dans ses structures discursives est alors tributaire de l'expertise du photographe et du code employé pour standardiser les objets. Je n'irai pas jusqu'à dire que l'histoire de l'art est d'abord l'histoire de la reproduction photographique de l'œuvre d'art, mais il faut quand même en tirer quelques constats sur le rôle décisif qu'elle joue dans la pratique de recherche. Ce n'est pas la distance entre le document photographique et l'objet réel qu'il faut interroger – une distance marquée par des œuvres que nous avons déjà vues, des œuvres que nous verrons peut-être plus tard, ou des œuvres que nous ne verrons jamais car inaccessibles ou disparues – mais, à l'inverse, une série d'effets qui ont pour dénominateur commun la notion de rapprochement. J'en ai retenu trois.



Ill. 7 – Montage en pleine page de reproductions photographiques de sept statuettes en plâtre et en bronze réalisées par Louis-Philippe Hébert entre 1887 et 1904.
(Source : Daniel Drouin (dir.), *Louis-Philippe Hébert, 1850-1917. Sculpteur national*, Québec, Musée du Québec, 2001, p. 271. Photographies individuelles de Jean-Guy Kérouac et Patrick Altman (Musée du Québec); Christine Guest (Musée des beaux-arts de Montréal).)

Le premier, l'effet de proximité, correspond à la caractéristique fonctionnelle du document : il réduit l'écart en ramenant l'objet et l'œuvre à la surface de l'image, accentuant le regard esthétique du chercheur. Il permet ainsi de travailler sur le semblable plutôt que sur le différent tout en créant un effet de familiarité entre des objets (ill. 7). Le second découle du précédent, c'est l'effet du nombre qui permet d'établir des liens, de hiérarchiser les objets. Il ouvre la possibilité d'une approche rationnelle de l'objet et il a produit un nombre conséquent d'analyses formelles et iconographiques en histoire de l'art, comme la création de typologies en sculpture ancienne au Québec. Le troisième effet, l'effet de confirmation, s'appuie sur les deux précédents – proximité et nombre –, tout en profitant du contact direct du chercheur avec l'objet mais un contact souvent éloigné dans le temps, ancré dans l'ordre du souvenir. Si le document photographique facilite les comparaisons et les liaisons, il comporte aussi le risque de créer cet effet de confirmation, transformant une intuition de recherche en conviction, basée sur la technique de représentation de l'objet. Il peut ainsi affaiblir l'attention d'un chercheur en quête de finalités qui verrait alors l'avenir dans le passé, afin de tracer des continuités selon une force qui serait immanente à l'œuvre d'art. La reproduction photographique est donc bien plus qu'un

moment de l'œuvre. Elle est tout autant une catégorie de pensée ayant son autonomie qu'un mode sous lequel s'accomplit l'histoire de l'art.

À cette première question posée par la reproduction de l'œuvre unique, je voudrais maintenant examiner celle de l'œuvre mise en situation d'exposition, d'abord par l'artiste lui-même dans son atelier, puis par le musée et son commissaire. Nous avons alors affaire à deux genres de reproductions photographiques très différents, de plus en plus présents dans la recherche au point d'en constituer des domaines à part : la photographie d'atelier et la photographie d'exposition. Lorsque la connaissance de l'œuvre par les textes est impossible, c'est le rôle de preuve, apportée par le document photographique de l'atelier de l'artiste, que je voudrais illustrer en premier, à partir d'une expérience personnelle de recherche.

En 2011, le Musée national des beaux-arts du Québec a consacré une exposition à Napoléon Bourassa⁸ dans laquelle était montré un tableau peu connu, *La Mort de saint Joseph* (ill. 8). De ce tableau, nous ne savons rien, ni son origine ni sa date⁹. Accroché sur sa cimaise, dans un rapport d'égalité avec le visiteur, le tableau a été regardé à partir de ses défauts : des rapports de proportions difficiles entre les figures, une rupture entre les plans et l'incongruité de Joseph mourant, la tête soutenue par un oreiller. Le thème de la mort de Joseph racontée par Jésus à ses disciples rassemblés sur le mont des Oliviers vient des évangiles apocryphes¹⁰. Il s'agit d'un long récit dont l'essentiel repose sur l'instant de la mort, lorsque l'âme quitte le corps et commence son ascension vers le ciel. Durant ce long trajet, l'âme est en proie à l'effroi, soumise aux tourments des puissances des ténèbres qui veulent s'en emparer. Tout le récit est une supplique que Jésus adresse à Dieu pour qu'il épargne l'âme de Joseph de ces tourments, qu'il envoie des anges pour recueillir son âme « dans un fin tissu de soie¹¹ » et pour accompagner son ascension par des chants, éloignant ainsi la noirceur et la peur. C'est exactement le sujet du tableau de Bourassa, libéré de tout élément anecdotique, à la grande différence des représentations habituelles qui montrent Joseph entouré de ses outils de charpentier¹².



Ill. 8 – Napoléon Bourassa, *La Mort de saint Joseph*, huile sur toile, 292 x 183 cm, Montréal, Musée de l'Oratoire Saint-Joseph du Mont-Royal, présentée dans l'exposition *Napoléon Bourassa. La quête de l'idéal*. (© Musée national des beaux-arts du Québec)

Reste le dernier point, le plus important en fait, et c'est là qu'intervient la reproduction photographique de son atelier. Elle s'inscrit dans une série de photographies toutes intitulées « Exposition posthume organisée par Augustine Bourassa des œuvres de son père dans son atelier de la rue Sainte-Julie à Montréal ». Je ne m'étais jamais attardé à les confronter entre elles, jusqu'à ce qu'une autre photographie, publiée discrètement dans le catalogue de l'exposition (ill. 9)¹³, me fasse réfléchir autrement. Elle nous montre un lieu de travail, non pas une exposition dans l'atelier. On y voit *La Mort de saint Joseph*, accrochée en hauteur, au-dessus de la porte, indiquant par là que cette décision d'accrochage appartient bien à Bourassa, non pas aux auteurs de l'exposition qui, faute de place suffisante, auraient pu choisir un tel emplacement. On y voit aussi un mannequin d'atelier dont le corps nu est recouvert d'un drapé. C'est à ce moment que la photographie d'atelier se transforme en preuve et devient une catégorie de pensée, permettant de résoudre les incohérences visuelles remarquées devant le tableau. En accrochant son tableau en hauteur, Bourassa nous indique qu'il doit se voir selon le principe du *di sotto in sù* (vue depuis le dessous, vers le haut), non pas selon la ligne d'horizon. Cet effet de perspective qu'il a découvert en Italie crée un effet de raccourci différent selon la situation des figures dans le tableau. Parmi les trois personnages représentés – Marie, Joseph, Jésus –, seul Joseph marque notre propre condition humaine, au moment de la mort et de l'abandon de notre corps physique sur terre, lors de la séparation du corps et de l'âme. Bourassa résout cette dissociation par la disproportion et la lourdeur du corps de Joseph qui marque puissamment son ancrage terrestre, en opposition à l'élévation de son âme, dans un fin tissu de soie. Par sa rigidité et son inconsistance charnelle, le recours au mannequin d'atelier pour représenter Marie nous rappelle qu'elle monta au ciel, corps

et âme. *La Mort de saint Joseph* est donc bien en plein accord avec la philosophie esthétique de Bourassa pour qui la forme n'est qu'un véhicule à l'Idée, au même titre que le corps est une enveloppe de l'âme¹⁴. Ainsi, la photographie de l'atelier nous permet de reconnaître, dans ce que l'on prend trop rapidement pour des manquements dans le tableau, le sens profond de l'art et de l'esthétique de Bourassa, expliquant qu'il ne se soit jamais départi cette œuvre.



III. 9 – Studio Notman, *Étape préparatoire à l'exposition posthume organisée par Augustine Bourassa des œuvres de son père dans son atelier de la rue Sainte-Julie, à Montréal, vue vers l'est, été (?) 1917, épreuve à la gélatine argentique, 20,5 x 25,3 cm.*
(© Musée national des beaux-arts du Québec, fonds Anne-Bourassa, K7203. Don en 1978)

Comme la photographie d'atelier, la photographie d'exposition est quasiment contemporaine de la photographie elle-même, avec les albums des Salons et des expositions universelles. Or, elle n'a guère structuré la recherche autrement qu'à titre de document témoin qu'on voit reproduit dans des publications (ill. 10), laissant un peu entendre que l'image, une fois reproduite, se suffit à elle-même. Il s'agit pourtant d'un document très particulier et fort complexe à étudier, totalement différent de ce que nous avons discuté précédemment. On commence seulement à le conceptualiser, grâce surtout aux travaux en art contemporain. Rémi Parcollet est ainsi l'un des rares historiens de l'art à avoir consacré sa thèse de doctorat à cette question en 2009¹⁵, puis à lancer aujourd'hui un chantier de recherche consacré à la réalisation d'un catalogue raisonné des expositions au Centre Pompidou¹⁶.



Fig. 14. Réproduction Clarence Gagnon. Musée de la province de Québec, juin/juillet 1942.

des environs de Baie-Saint-Paul. Gagnon en appelle de sa propre expérience du terrain et d'une section de pays qui se présente au fil de sa démarche. Cette vision personnelle s'inscrit par ailleurs dans une plus vaste structure d'horizon, comme au le sera en définitive l'ensemble. Le contexte culturel de la période. Ce savoir donne un aperçu de la nouvelle dynamique de recherche et d'exploration identitaires qui se développe au Canada durant le premier tiers du 20^e siècle. En abordant ensuite la carrière artistique de Clarence Gagnon, on verra comment il contribue à cette phase de la modernité culturelle qui visait, essentiellement, un plus grand enracinement dans le milieu indigène.

Le chantier identitaire des débuts du 20^e siècle

C'est devenu un lieu commun de dire que la naissance du Groupe des Sept, au début des années 1920, a été l'une des expressions de la prise de conscience nationale qui s'était amorcée à la fin du 19^e siècle et avait pris son ampleur avec la participation du Canada à la Première Guerre mondiale. À des vœux, des institutions nationales furent créées, des agents de la Confédération de 1867. Elles visaient à réaliser les conditions d'une nationalisation de la culture en définissant les contours de l'identité canadienne et en trouvant celle-ci sur des bases historiques et intellectuelles. Ce mouvement n'est pas propre au Canada. Bien des nations en phase de définition préalable au même rituel et élaborant une de telles bases leurs grandes mythes fondateurs.

Dans un premier temps, à travers des institutions comme le Secrétariat royal du Canada, l'Ordre royal du Canada (ORC) ou la Galerie nationale du Canada (GNC), toutes fondées au début des années 1880, c'est au moyen d'une centralisation par ailleurs largement le contexte culturel de la période. Ce savoir donne un aperçu de la nouvelle dynamique de recherche et d'exploration identitaires qui se développe au Canada durant le premier tiers du 20^e siècle. En abordant ensuite la carrière artistique de Clarence Gagnon, on verra comment il contribue à cette phase de la modernité culturelle qui visait, essentiellement, un plus grand enracinement dans le milieu indigène.

Dans un premier temps, à travers des institutions comme le Secrétariat royal du Canada, l'Ordre royal du Canada (ORC) ou la Galerie nationale du Canada (GNC), toutes fondées au début des années 1880, c'est au moyen d'une centralisation par ailleurs largement le contexte culturel de la période. Ce savoir donne un aperçu de la nouvelle dynamique de recherche et d'exploration identitaires qui se développe au Canada durant le premier tiers du 20^e siècle. En abordant ensuite la carrière artistique de Clarence Gagnon, on verra comment il contribue à cette phase de la modernité culturelle qui visait, essentiellement, un plus grand enracinement dans le milieu indigène.

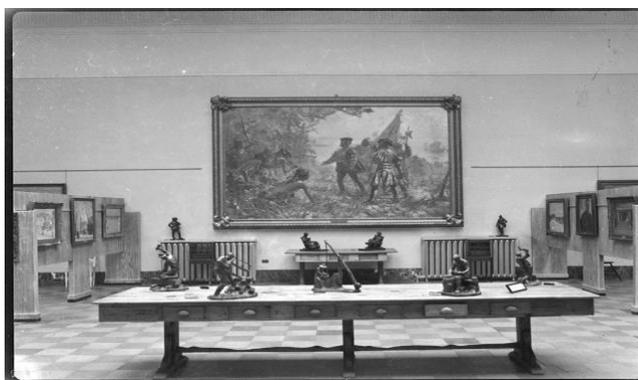
III. 10 – Reproduction photographique de l'exposition *Clarence Gagnon* au Musée de la province de Québec en 1942.

(Source : Hélène Sicotte et Michèle Grandbois, *Clarence Gagnon, 1881-1942. Rêver le paysage*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec; Montréal, Les Éditions de l'Homme, 2006, p. 29.)

La photographie d'exposition a un statut différent : elle est d'abord une mise en archive de l'institution. Abordée en tant qu'archive, elle se conforme à un acte d'enregistrement des œuvres en situation, celle de la monstration d'un événement temporaire afin de le préserver dans la durée. Pour suivre la filière de l'archive, on peut dire qu'elle en constitue la trace au sens second du terme : le reste d'un événement. Le reste, au plan étymologique, est ce qui persiste à la suite d'une opération de soustraction. Il y a donc une double nature dans le reste dont il faut tenir compte pour le comprendre : un ensemble dont il provient et duquel il a été retranché pour subsister. Cette articulation entre ce qui n'est plus et ce qui reste rend l'idée de faire l'expérience de l'exposition à partir de la seule reproduction photographique totalement caduque. C'est une illusion pourtant très présente et d'autant plus forte qu'il s'agit de photographies réalisées à échelle humaine, celle du visiteur face à des documents photographiques qui englobent l'espace d'un large regard panoramique pour le diviser ensuite en sections murales (ill. 11 et 12). Alors ? Si l'expérience n'est pas l'enjeu de ces documents pour le chercheur, où faut-il en situer l'importance ? Tout d'abord, en ayant recours au terme de « reste », cela implique que chaque document photographique soit approché comme une totalité close sur elle-même. Cette totalité nous montre une série d'actes, condensés en une seule image ou distribués entre plusieurs, lorsqu'on peut les mettre à la suite. Je ne vais retenir que deux modes d'action de ces documents pour conclure.



Ill. 11 – Neuville Bazin, Vue générale de la salle des peintures au Musée provincial de Québec en 1943.
(© Collection numérique de Bibliothèque et Archives nationales du Québec, Office du film du Québec, n° 16811)



Ill. 12 – Neuville Bazin, Détail de la galerie des arts au Musée provincial de Québec en 1943.
(© Collection numérique de Bibliothèque et Archives nationales du Québec, Office du film du Québec, n° 16809)

Le premier est celui du photographe, entré en interaction avec l'exposition, souvent dans des conditions optimales de visite. Par son regard, il est devenu un spectateur professionnel, le temps de ses prises de vues. En même temps, il prescrit une compréhension de l'exposition par ses décisions de cadrage. Par ses photographies, il nous livre surtout les modes d'agir d'une institution, par l'intermédiaire des personnes qui la représentent, directeurs, conservateurs, commissaires. C'est ainsi que le second mode d'action de ces documents, en tant que restes, est de nous donner accès à un présent en ses actes (l'expression est de Pierre Campion dans son livre sur l'agir littéraire¹⁷). J'entends par là que l'exposition est un monde d'actes fait de lieux, d'objets et de décisions et que la reproduction photographique doit être regardée comme le présent de ces engagements. Elle n'a que peu à dire en tant que document visuel d'un passé révolu. Je dirais plutôt qu'elle nous donne accès aux éléments d'une grammaire de l'art constituée par

l'organisation des sections murales, sans pour autant nous en faciliter la syntaxe, parfois bien difficile à élaborer. La reproduction photographique d'exposition est alors un document que nous devons déployer pour le comprendre, croiser avec les plans des lieux et les textes qui contiennent les décisions et accompagnent l'exposition, en amont et en aval. C'est à la culture visuelle du visiteur que nous accédons, sans qu'il soit évident ou convaincant d'y reconnaître une histoire visible de l'art.

Notes

¹ Elizabeth Bakewell et al., *Object. Image. Inquiry. The Art Historian at Work. Report on a Collaborative Study by The Getty Art History Information Program (AHIP) and the Institute for Research in Information and Scholarship (IRIS)*, Brown University, Santa Monica (CA), The J. Paul Getty Trust, 1988, 199 p.

² *Ibid.*, p. 7. Nous soulignons.

³ Olivier Lugon, *Le style documentaire. D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Paris, Éditions Macula, 2001, 308 p.

⁴ *Ibid.*, p. 13.

⁵ Kendall L. Walton, « On the Nature of Photographic Realism », *Critical Inquiry*, vol. 11, n° 2, 1984, p. 261. Nous citons d'après la traduction de Jiri Benovsky dans *Qu'est-ce qu'une photographie ?*, Paris, Vrin, 2010, p. 38-39.

⁶ Jiri Benovsky, *op. cit.*, p. 41.

⁷ On peut citer en exemple celui du *Saint Rémi de Reims* de Louis-Thomas Berlinguet reproduit dans Yves Lacasse et John R. Porter (dir.), *La collection du Musée national des beaux-arts du Québec. Une histoire de l'art du Québec*, Québec, MNBAQ, 2004, p. 56.

⁸ *Napoléon Bourassa. La quête de l'idéal*, exposition présentée du 5 mai 2011 au 16 janvier 2012.

⁹ Voir Mario Béland (dir.), *Napoléon Bourassa. La quête de l'idéal*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec et Les Publications du Québec, 2011, p. 92-93, 301, ill. 53.

¹⁰ « Histoire de Joseph le charpentier » dans *Les Évangiles apocryphes*, traduits et annotés par Gustave Brunet, Paris, Franck, Libraire-Éditeur, 1848 (édition numérisée par Marc Szwajcer, en ligne sur le site : <http://remacle.org/bloodwolf/apocryphes/joseph.htm>)

¹¹ C'est la difficulté rencontrée par Bourassa pour traduire plastiquement ce « fin tissu de soie » qui a créé la confusion du motif avec un oreiller supportant la tête de Joseph expirant.

¹² Giuseppe Maria Crespi, *La Mort de saint Joseph, 1713-1720*, huile sur toile, 310 x 210 cm, Modena, église de la paroisse Stuffione.

¹³ La photographie a été publiée par Anne-Élisabeth Vallée et Mario Béland dans la section « Chronologie » du catalogue *Napoléon Bourassa. La quête de l'idéal*, *op.cit.*, p. 255. Comme cette photographie précède la série des photographies prises dans l'atelier de Bourassa en 1917, en vue de l'exposition posthume, j'ai modifié le titre afin d'insister sur l'étape préparatoire qu'elle montre.

¹⁴ Voir Anne-Élisabeth Vallée, « La contribution artistique, pédagogique et théorique de Napoléon Bourassa à la vie culturelle montréalaise entre 1855 et 1890 », thèse de doctorat, Montréal, Département d'histoire de l'art, Université du Québec à Montréal, 2009, 644 p. (disponible en ligne : <http://www.archipel.uqam.ca/2675/1/D1864.pdf>). Anne-

Élisabeth Vallée a publié une version réduite de sa thèse, sans les annexes : *Napoléon Bourassa et la vie culturelle à Montréal au XIX^e siècle*, Montréal, Leméac, 2010, 255 p. On consultera surtout, dans le chapitre 4, la section intitulée « La foi et la nation : les fondements d'une esthétique », p. 148-170. Voir aussi le mémoire de maîtrise de Vincent Giguère, *La chapelle Notre-Dame-de-Lourdes de Montréal : histoire, composition et fonction du décor intérieur*, Département d'histoire, Université Laval, 2011, 225 p. (consultation en ligne via Archimède)

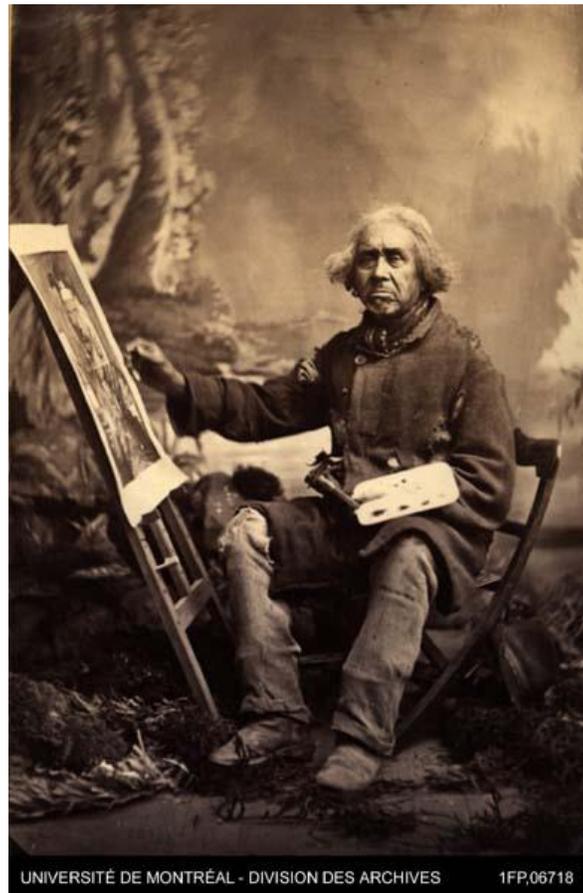
¹⁵ Rémi Parcollet, « La photographie de vue d'exposition », thèse de doctorat, Paris, Histoire de l'art contemporain, Université Paris 4, Paris-Sorbonne, 2009 (voir le résumé en ligne : <http://www.theses.fr/2009PA040222>)

¹⁶ Voir le site « Histoire des expositions. Carnet de recherche du catalogue raisonné des expositions du Centre Pompidou » : <http://histoiredesexpos.hypotheses.org/>

¹⁷ Pierre Campion, *L'agir littéraire. Le beau risque d'écrire et de lire*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010, 22 p.; « Le présent en ses actes » est le titre du chapitre VII, p. 127.

Louise Vigneault

Catégoriser, étudier et exposer l'art autochtone du Québec :
réflexion sur le cas de Zacharie Vincent et de ses héritiers



Louis-Prudent Vallée, *Zacharie Vincent (Tehariolin)*, vers 1875-1880.
(Source : Division de la gestion de documents et des archives de
l'Université de Montréal, P00581FP06718)

Les catégories par lesquelles ont été pensées les créations autochtones suscitent des questions d'ordre à la fois éthique, politique et épistémologique. Même si ces taxonomies ont été l'objet de récents remaniements, il demeure fondamental de rappeler leurs sources historiques et idéologiques, de même que leurs répercussions sur les productions. Au cours du XIX^e siècle, les Autochtones du Canada sont perçus comme des sujets en voie de disparition, en raison du métissage et de l'essor du développement colonial. La Loi sur les Indiens instaurée en 1876 vise d'ailleurs à concrétiser ce pronostic au moyen d'une rationalisation de l'identité, de l'assimilation

progressive des communautés et de leur réduction dans des zones de réserve. Les catégories binaires et hiérarchiques, qui caractérisent la pensée occidentale et qui réduisent les Autochtones à des sujets idéalisés ou refoulés, les confinent également dans une dynamique de présence et d'absence qui continue, encore aujourd'hui, d'orienter la gestion des productions culturelles. Cette dynamique est notamment perceptible dans l'expérience de l'artiste huron-wendat Zacharie Vincent et dans la manière dont son œuvre a été partagée entre les statuts artistiques et ethnologiques au sein des institutions et de l'historiographie. Si les arts autochtones ont d'abord été associés à la catégorie artisanale et au champ de l'ethnologie, les artistes se sont trouvés également en porte-à-faux entre deux systèmes : entre leur manière particulière de concevoir la créativité, à partir d'une vision cosmocentrique et holistique, et celle de la tradition occidentale, anthropocentrique et hiérarchique, qu'ils ne maîtrisaient pas totalement, malgré leurs efforts d'adaptation. En réaction à cet état de fait, Zacharie Vincent a d'ailleurs entrepris de renverser l'iconographie autochtone en vigueur, de rendre visible l'invisible, de rendre manifeste sa parole et celle des siens. Considéré comme le dernier huron « de race pure », comme l'atteste son portrait réalisé par Antoine Plamondon en 1838, au moment où l'échec des Patriotes ravive la thématique de la disparition éventuelle des minorités, Vincent riposte à cette imagerie en réalisant des autoportraits qui révèlent la survivance de sa lignée et la résilience des trois cents habitants du village de la Jeune-Lorette, près de Québec.

Les autoportraits de Vincent, réalisés entre 1850 et 1880, témoignent non seulement d'un désir de perpétuer sa mémoire, au moment où la Loi sur les Indiens accélère le processus d'assimilation, mais également de présenter une image active, créatrice et autonome de l'indianité. Ils permettent aussi d'élargir la perception courante de la créativité autochtone associée à l'artisanat et au créneau ethnologique. Vincent devient d'ailleurs, à l'époque, un des rares artistes à vendre ses autoportraits de son vivant, un exploit qui s'explique toutefois par l'engouement du public pour les sujets exotiques, par sa réputation de « dernier Huron », mais aussi par son statut d'artiste huron, une catégorie identitaire considérée comme inusitée. Les photographies de l'artiste prises au studio Vallée de Québec lui permettent parallèlement de publiciser ses services de peintre. L'artiste choisit d'ailleurs de gommer les marqueurs de l'indianité et de mettre de l'avant son identité d'artiste, afin de contrecarrer la fascination simpliste que le public entretient à l'égard de ses autoportraits, qui confortent son goût pour les « curiosités ». Posant devant son chevalet, l'artiste semble affirmer que son talent mérite à lui seul d'attirer les regards, indépendamment de son appartenance culturelle. À travers ses images, Vincent a ainsi contribué à instaurer de nouvelles catégories sémantiques et une épistémologie propre à refléter une identité complexe, forgée par une série d'échanges et de transformations¹.

En suivant le parcours de l'intégration de ses œuvres dans les institutions, on constate toutefois que leur statut artistique s'est trouvé tour à tour souligné ou refoulé. Celles qui ont été acquises par le Musée du Québec proviennent essentiellement de fonds privés, du Musée du Séminaire de

Québec et du fonds Pierre-Albert Picard, qui contient des objets de la culture matérielle huron-wendat conservés par les chefs d'une génération à l'autre². En 1959, le directeur, Gérard Morisset fait l'acquisition de cette collection de Herman Courchesne, exécuteur testamentaire et ami de Picard. Lorsque le Musée se fractionne, dans les années 1960, pour créer une seconde institution d'État, qui devient le Musée de la civilisation, les deux organismes doivent consolider leur mandat respectif. Plusieurs fonds sont alors divisés suivant des critères approximatifs. Les œuvres de Vincent sont ainsi partagées entre les deux institutions. Si Morisset recommande aux conservateurs de contextualiser les œuvres des collections autochtones en faisant ressortir leur provenance particulière, cette consigne est négligée par manque d'expertise. Elles ne sont alors considérées que comme des objets-témoins de l'histoire coloniale, des expressions folkloriques ancrées dans le passé. Il faut attendre la décennie suivante pour que soit réalisé un rattrapage dans la gestion scientifique du matériel culturel inuit et autochtone, pilotée par le ministère de la Culture du Québec.

Guidées par les avancées politiques qu'ont connues les Premières Nations, l'Assemblée des Premières Nations et l'Association des musées canadiens produisent, en 1992, un *Rapport sur la Politique à l'égard des peuples autochtones*, lequel recommande la collaboration entre les chercheurs et les membres des communautés. L'objectif principal consiste à « [d]évelopper un cadre de travail et des stratégies éthiques qui permettront aux Nations autochtones de représenter leur histoire et leur culture de concert avec les institutions culturelles³ ». Cette entente fait suite aux événements de la crise d'Oka et aux réactions contre les commémorations du 500^e anniversaire de l'arrivée de Christophe Colomb en Amérique et du 350^e anniversaire de la fondation de Montréal. Afin de présenter une vision actualisée de la réalité artistique autochtone, le Musée de la civilisation fera également l'acquisition de corpus contemporains, comme ceux de Glenna Matoush, Virginia Bordeleau, David Garneau, Diane Robertson et Nadia Myre. Une collaboration avec les représentants autochtones sera aussi entamée, afin d'assurer la mise en valeur de la diversité culturelle et des enjeux identitaires. Enfin, la conservatrice des collections autochtones, Marie-Paule Robitaille, s'est appliquée à rassembler les biens de la collection Picard, dans le but de les transférer éventuellement au Musée huron-wendat de Wendake, lorsque celui-ci sera muni d'une réserve plus spacieuse et normée⁴.

En 2006, le Musée national des beaux-arts du Québec transfère toutefois cinq de ses sept œuvres de Zacharie Vincent au Musée de la civilisation, afin de respecter l'intégralité des collections wendat et de former un tout avec le Fonds Picard. Cette initiative fait alors en sorte de déplacer de nouveau le statut des œuvres de Vincent de la catégorie artistique à ethnologique. Ce glissement est aussi perceptible dans la manière dont le Musée du Château Ramezay a choisi de gérer les vingt-quatre œuvres de Vincent qui composent sa collection : alors que son autoportrait est exposé dans la collection permanente aux côtés d'objets du matériel culturel, vingt-trois fusains et encres sur papier demeurent dans les voûtes. Bien que la vocation du Musée soit avant

tout historique, la dimension esthétique du corpus réalisé au cours de la carrière montréalaise de Vincent mériterait sans doute d'être mieux mise en valeur.

Sur le plan historiographique, la reconnaissance de Vincent apparaît d'abord dans l'ouvrage de Marius Barbeau *Painters of Québec* publié en 1946 à Toronto, puis dans le catalogue d'exposition qui souligne, en 1948, le centenaire de l'Institut canadien du Québec⁵. Cette période est alors marquée, dans le contexte occidental, par la promulgation par l'ONU de la protection des cultures minoritaires, mais aussi, au Québec, par l'initiative du chef huron-wendat Jules Sioui et du chef algonquin anishnabe William Commanda de créer une coalition nationaliste autochtone. Jules Sioui sera d'ailleurs incarcéré en 1949, sous la Loi du Cadenas. En 1952, dans son compte rendu de l'exposition rétrospective dédiée à l'art du Canada français, Gérard Morisset fait reproduire l'autoportrait de Vincent accompagné de son fils⁶. En 1966, John Russell Harper consacre également une notice à l'artiste huron dans *Painting in Canada. A History*. En 1974, certaines œuvres de Vincent apparaissent dans un autre ouvrage de Russell consacré cette fois aux productions canadiennes dites *primitives*, naïves et folkloriques⁷. La même année, l'artiste figure aussi dans l'exposition *Les arts du Québec* présentée au Pavillon du Québec de Terre des Hommes⁸, qui regroupe des œuvres du Musée du Québec et du Musée d'art contemporain de Montréal. Cette double catégorisation peut notamment s'expliquer par le contexte culturel de l'époque qui se trouve partagé entre le phénomène de la rétromanie, du renouveau traditionaliste et folklorique, et l'internationalisation du Québec entamé avec *Expo 67'*.

En 1981, les historiennes de l'art Marie-Dominique Labelle et Sylvie Thivierge publient une première enquête iconographique des œuvres de Vincent dans *Recherches amérindiennes au Québec*⁹. Elles en tirent toutefois la conclusion qu'« on ne peut aborder l'œuvre de Zacharie Vincent dit *Télariolin* avec les critères d'évaluation utilisés généralement en histoire de l'art, la valeur et l'intérêt de son œuvre ne résidant pas tant au niveau pictural qu'au niveau des contenus ethnologiques et sociologiques¹⁰ ». Ainsi, sous prétexte de contextualiser les productions, celles-ci se trouvent essentiellement reléguées dans la catégorie ethnologique. Il faut attendre les années 1990 et 2000 pour que la démarche de Vincent soit pleinement intégrée dans les annales de l'histoire de l'art du Québec et du Canada¹¹.

L'exposition que le Musée du Québec consacre à Norval Morrisseau, en 1966, de même que le rayonnement offert par le Pavillon des Indiens de l'Expo 1967 marquent les débuts de la reconnaissance du statut des artistes autochtones. Alors que les pavillons des différentes provinces canadiennes célèbrent leurs particularités, les responsables du Pavillon des Indiens (dont Morrisseau et Alex Janvier) choisissent de révéler les conditions sociales et politiques des Premières Nations : les traités de paix bafoués, les pressions d'assimilation dans les pensionnats, etc. Certaines œuvres de Janvier susciteront alors la controverse et l'artiste sera mis à l'écart¹².

En 1969, le gouvernement libéral publie le *Livre blanc*, qui vise à abolir la Loi sur les Indiens, soit le statut autochtone et les politiques des réserves, afin d'intégrer définitivement les communautés dans la majorité. Les représentants des quatre coins du pays s'opposent évidemment à cette proposition, qui implique la dissolution de leur spécificité culturelle, la dépossession définitive de leurs droits territoriaux, et l'abandon de tout levier politique face au gouvernement. L'Indian Association of Alberta réplique alors avec la publication du *Livre Rouge*, rédigé par Harold Cardinal, qui affirme l'autodétermination des Premières Nations, mais aussi la mise sur place d'un système éducatif adapté à leur réalité. Rappelons qu'à l'époque, les Autochtones qui souhaitent obtenir un diplôme universitaire doivent s'affranchir de leur statut. En 1971, l'Université McGill crée l'Institut nord-américain des études amérindiennes, une initiative qui donnera naissance, en 1973, au Collège Manitou, situé à la Macaza dans les Hautes-Laurentides. Cette institution postsecondaire assure dès lors un premier transfert des connaissances aux nouvelles générations, la reconstitution des chaînons manquants de la transmission. Les étudiants ont alors accès à un programme d'études à la fois ancré dans les traditions et adapté à la réalité contemporaine. L'artiste Domingo Cisneros compte parmi les enseignants et dirige le Département d'arts et de communications. La situation politique de l'époque, marquée par les revendications gauchistes et anticoloniales, suscite toutefois la méfiance du gouvernement canadien qui fait fermer l'institution après trois ans seulement d'existence. L'initiative du Collège Manitou ne sera réitérée qu'en 2011 par la création du Collège Kiuna à Odanak où les étudiants peuvent de nouveau bénéficier d'un enseignement artistique adapté. Le succès de la formation des étudiants autochtones présente une contribution future importante, tout comme la richesse d'une collaboration avec les chercheurs, qui sont d'ailleurs de plus en plus nombreux à pointer les bénéfices d'introduire les savoirs autochtones dans le milieu universitaire et de les harmoniser avec les savoirs euro-américains.

À partir de ce parcours historique, on peut notamment constater que, jusqu'au début des années 1990, les expressions autochtones ont été ponctuellement refoulées au moment où leur rayonnement a connu un essor, comme l'a souligné l'anthropologue et artiste Jacqueline Bouchard :

l'art amérindien a commencé à disparaître comme objet d'étude dès qu'il a commencé à transformer ses formes de représentation classiques pour répondre à des fonctions supplémentaires et/ou différentes... dès qu'il s'est mis, selon les critères occidentaux, à ressembler à l'art tout court. Comme si l'esthétique amérindienne devait renier ses origines lorsque ses formes se transforment et l'apparentent à une esthétique plus internationale. Comme si l'art devait avoir honte de ses origines culturelles [...] Tout se passe comme si l'art amérindien avait été mis en réserve après avoir été savamment ethnographié¹³.

Afin d'échapper aux catégories, mais aussi aux attentes trop précises du public et des institutions, certains artistes ont d'ailleurs remis en question l'étiquette d'« artistes autochtones », comme l'avait fait Zacharie Vincent. D'autres, au contraire, ont cherché à définir leur spécificité et à partir de systèmes cognitifs et d'épistémologies adaptées à leur réalité. Ce nouveau contexte révèle en fait que les catégories artistiques et ethnologiques se vivent en continuité, et que leur partage est en fait transcendé par l'imbrication des considérations esthétiques et fonctionnelles dans les initiatives de création. Ainsi, les artistes revendiquent un décroisement de l'art et de l'artisanat anciennement mis en opposition, suivant le principe que la créativité s'inscrit dans toutes les sphères de la réalité, qu'elle interagit avec la langue et le territoire, et qu'elle assure un passage entre le passé, le présent et l'avenir. C'est ainsi que les nouvelles générations choisissent de mettre de l'avant leurs traits identitaires, en complexifiant ses composantes, selon une approche intermédiaire de la création ancrée dans certaines pratiques comme le perlage ou le wampum, tandis que des œuvres de performance s'ancrent dans la tradition du rituel ou de la harangue.

Dans la même optique, certains artistes font appel aux technologies de l'Internet, aussi bien comme médium que comme outil de diffusion, afin de contourner les discours dominants, de remplacer les représentations passéistes, négatives et victimisantes, de l'Autochtone par des icônes nuancées et actualisées. Ces médiums leur permettent du même coup d'instaurer un dialogue avec le public, de contourner les instances institutionnelles, tout en s'assurant une libre visibilité et un rayonnement autonome. L'expansion médiatique du mouvement *Idle no more* a d'ailleurs engendré, grâce aux médias sociaux, des mobilisations spontanées, aussi bien à l'échelle nationale qu'internationale. Le bouleversement des relations entre le centre et la périphérie et la déhiérarchisation des rapports qu'engendre la cybercommunication permettent aux communautés non seulement d'acquiescer un levier politique, mais également de réactiver leur imaginaire, leur ancrage dans la tradition orale et performative, et d'envisager de nouvelles formes de territorialités¹⁴.

L'artiste mohawk Skawennati a créé, par exemple, le *Cyberpowow*, un site qui offre notamment un espace de clavardage et une plate-forme d'art numérique. En tant que médium d'expression, l'Internet s'inscrit également en continuité avec les conceptions traditionnelles de l'espace et du nomadisme, lesquelles dépassent la simple errance pour englober un vaste territoire traversé par des modes complexes de circulation. Face aux pressions d'homogénéisation opérées par la mondialisation, les communautés sont ainsi en mesure de s'ouvrir à la mouvance internationale, en instaurant des ponts, des échanges avec les autres communautés, et en contrôlant du même coup leurs propres frontières et leurs conditions d'intégration.

Au même titre que Zacharie Vincent avait fait appel au dispositif de l'autoportrait et de la photographie pour redéfinir son identité et son espace, les technologies de communication

permettent aux artistes actuels de contourner aussi bien les pressions d'acculturation que de globalisation, de participer aux remaniements épistémologiques de leur culture, de même qu'à la gestion institutionnelle et scientifique de leurs productions. En somme, les créateurs sont passés successivement de l'étape du décloisonnement et de la résistance aux catégories à celle de leur prise en charge et de leur transformation.

Si cette initiative a eu pour effet de les expulser d'abord des paramètres de la modernité et de la postmodernité fondés sur des valeurs d'opposition et de réaction, elle a permis par la suite d'instaurer une dynamique de continuité, de complémentarité et d'échange dans laquelle leurs œuvres prennent désormais place. Reste à observer les formes que prendra ce mouvement dans les années à venir et la manière dont les artistes en tireront profit.

Notes

¹ Voir notamment Louise Vigneault, *Zacharie Vincent. Sa vie et son œuvre*. Toronto, Art Canada Institute / Institut de l'art canadien, 2014, livre d'art en ligne. <http://www.aci-iac.ca/zacharie-vincent>.

² Marie-Paule Robitaille (dir.), *Voyage au cœur des collections des premiers peuples*, Québec, Septentrion, 2014.

³ *Tourner la page : Forger de nouveaux partenariats entre les musées et les Premières Nations. Rapport du Groupe de travail sur les musées et les Premières Nations*, s. l., Assemblée des Premières Nations; Ottawa, Association des musées canadiens, 1992.

⁴ Conversation de Louise Vigneault avec Marie-Paule Robitaille, 18 juin 2015.

⁵ Marius Barbeau, *Painters of Quebec*, Toronto, Ryerson, 1946; Alphonse Désilet, *Les cent ans de l'Institut canadien du Québec*, Québec, s. é., 1949.

⁶ Gérard Morisset, *Exposition rétrospective de l'art du Canada français*, Québec, Musée de la Province, 1952.

⁷ John Russell Harper, *Painting in Canada. A History*, Toronto et Buffalo, University of Toronto Press, 1966; *La peinture au Canada des origines à nos jours*, Les presses de l'Université Laval, 1966; *A People's Art. Primitive, Naïves, Provincial and Folk Painting in Canada*, Toronto, University of Toronto Press, 1974.

⁸ *Les arts du Québec*, Québec, Pavillon du Québec, Terre des Hommes, Ministère des Affaires culturelles, 1974.

⁹ Marie-Dominique Labelle et Sylvie Thivierge, « Un peintre huron du XIX^e siècle : Zacharie Vincent », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. 11, n^o 4, 1981, p. 325-333; Anne-Marie (Blouin) Sioui, « Zacharie Vincent : un œuvre engagé ? », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. 11, n^o 4, 1981, p. 335-337; idem., « Histoire et iconographie des Hurons de Lorette du 17^e au 19^e siècle », thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, Département d'histoire, 1987.

¹⁰ *Ibid.*, p. 333.

¹¹ Voir à ce sujet la monographie en ligne du *Art Canadian Institute* : <http://www.aci-iac.ca/zacharie-vincent>

¹² Voir notamment Sherry Brydon, « The Indians of Canada Pavillon at Expo 67 », *American Indian Art Magazine*, vol. 22, n^o 3, 1997, p. 57; Jim Miller et Myra Rutherford, « It's our Country: First Nations' participation in the Indian Pavillon at Expo 67' », *Revue de la société historique du Canada*, vol. 17, n^o 2, 2006, p. 148-173;

Curtis Collins, « Janvier and Morrisseau: transcending a Canadian discourse », mémoire de maîtrise, Montréal, Concordia University, Art History Department, 1994.

¹³ Jacqueline Bouchard, « L'art masqué », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. 21, n° 3, 1991, p. 15-16.

¹⁴ Voir notamment Louise Vigneault, « L'exploitation du cyberspace chez les artistes contemporains autochtones : levier de parole et d'occupation du territoire », dans *Mémoire(s), identité(s), marginalité(s) dans le monde occidental contemporain*, n° 15, 2015; actes du Colloque « Amérindianités et savoirs », Poitiers (France), 18-21 mars 2014; <http://mimmoc.revues.org./2135>.

Laurier Lacroix

Entre matérialité et *artialité*, l'œuvre comme source.

Je me présente à visage découvert, tel le valeureux militaire Jacques de Chabannes de La Palice (1470-1525), prêt à déclencher une salve d'évidences, de certitudes et de truismes. Comment prétendre que la source de l'étude d'une œuvre d'art est l'œuvre elle-même sans sourire ou même éclater de rire, comportement trop rare dans nos savantes rencontres et que je vous engage à adopter.

Il est indéniable que l'œuvre ne peut être que le socle sur lequel repose son interprétation, mais je vous invite quand même à revenir sur cette vérité première en rappelant la richesse méthodologique que l'on peut tirer de ce rapport sensible avec elle. C'est à la relation entre la matérialité de l'œuvre et sa capacité à induire des liens avec d'autres champs d'études que je m'attarderai aujourd'hui.

L'opération repose essentiellement sur un travail d'observation et d'intuition, de discernement et de sentiment. Il suppose que l'observateur sait voir et que, découvrant, il exprime ce qu'il regarde. Apprendre à voir exige une fréquentation régulière des œuvres afin de rendre évidentes leur singularité, leurs nuances et leurs différences. Apprendre à voir implique l'aptitude de trouver les mots capables de déchiffrer la réalité visuelle tellement différente de l'univers langagier et difficilement traduisible par le langage dont se sont dotés les humains. Apprendre à voir entraîne une opération imparfaite dont découle cependant la suite du travail car, c'est dans ce que recueille le regard généreux, dans son énonciation verbale, que repose la capacité de saisir l'œuvre d'art.

Cette intervention porte un nom déprécié et constitue une pratique trop souvent ignorée, celle de la description ou, dans notre champ d'études, l'*ekphrasis*, récit précis et détaillé, « explication jusqu'au bout » comme le comprenaient les Grecs anciens. Exercice incontournable dont Ginette Michaud vient de réévaluer l'intérêt dans un numéro récent d'*Études françaises*¹ qui, je l'espère, permettra à cette pratique de retrouver un peu de sa crédibilité.

Décrire n'est pas une mince tâche. Première difficulté, elle nécessite impérativement que l'on se trouve en présence de l'objet, sans quoi toutes les variantes dues à la reproduction induisent des problèmes et des erreurs qui fausseront les résultats. En ce sens, elle est aux antipodes d'une

expression de la contemporanéité qui se définit par l'immatériel, le virtuel et l'éphémère au profit du contact, du rapprochement, de l'immédiat de la perception sensorielle totale et du rapport entre deux matières, celle de l'objet et celle que forme le corps/esprit de l'observateur.

Les conditions d'observation doivent également être maximales en ce qui a trait au confort physique et au temps disponible. Voir et décrire reposent sur la durée. Même si l'œuvre s'impose, elle ne se livre pas au premier regard et elle demande patience afin de faire surgir dans l'esprit de son témoin tout ce qu'elle recèle. Son agent doit prendre le soin de noter attentivement toutes ses observations, quel que soit l'ordre ou le désordre qui le guide. C'est de la présence physique de l'œuvre, de sa matérialité, qu'il tire ses notations. En paraphrasant l'expression de Paul-Émile Borduas² je dirais que la sémiologie nous a beaucoup instruits sur les mille manières de « regarder » une œuvre d'art. Rien ne remplace un regard empathique, ouvert et intuitif, imaginatif, sensuel et émotif.

Que ce soit par son format (ou ses dimensions pour une sculpture ou un bâtiment), par les formes déployées, l'espace positif et négatif qu'elle engendre, l'œuvre offre un premier niveau d'information. La taille et l'échelle peuvent guider les premières remarques. On n'aborde pas une miniature et un édifice de la même manière. Un objet qui nécessite un déplacement physique et une multitude de points de vue ne se laisse pas aborder comme un autre qui tient dans la main. Les propriétés des matières dont l'œuvre est composée (ex. : bois, plastique, carton, sable) tout comme les plans qui la structurent sont également caractéristiques d'une réalisation donnée. Les couleurs sont parmi les aspects les plus complexes à nommer. Comment voir et dire les nuances pourtant fort révélatrices entre des tonalités de gris, de jaune, de rouge ou de blanc qui se déploient sur la surface. Un nuancier peut raffiner le regard de l'observateur et lui montrer des teintes jusqu'alors invisibles.

Si le sujet s'impose avec plus ou moins de netteté et de précision, selon qu'il s'agisse d'une œuvre qui réponde aux genres établis ou qui se situe dans le spectre de la non-figuration, la composition se révèle plus ou moins distinctement. La distribution et l'organisation des qualités formelles contribuent à définir la combinaison des éléments caractéristiques qui constituent l'œuvre. Chacun des signes est encore ici essentiel à noter, en particulier ceux qui semblent indifférents, qui gênent ou modifient une lecture trop évidente et lisse. Ceux que l'on prendrait pour évidents et auxquels l'artiste apporte une charge manifeste ou inconsciente.

Dans cet exercice, il ne faut pas oublier l'état de l'œuvre afin de recueillir des informations sur son mode de réalisation, d'assemblage ou de construction. Des inscriptions peuvent alors se révéler qui informent sur l'artiste, le titre de l'œuvre et son historique.

Peu à peu émerge également ce qui contribue à définir le régime du style : éléments propres du travail d'un créateur en particulier et que l'on pourra associer à une période donnée ou à une catégorie de réalisations artistiques. Techniques d'application de la matière picturale, particularités dans l'emploi du ciseau d'un sculpteur, formes récurrentes au cours d'une partie de la production d'un artiste, manières de développer un vocabulaire formel et iconique propre à définir un ensemble plus ou moins homogène de réalisations.

Ce travail qui consiste à recueillir tous les indices dont recèle une œuvre d'art, afin de pointer les pistes d'explication possibles, s'inscrit dans les manières dont l'œuvre constitue sa propre herméneutique, les clés qui permettent de la découvrir et de la comprendre, comme le proposait le philologue viennois Leo Spitzer (1887-1960) dans *Stilstudien* paru en 1928 et traduit en français en 1970 sous le titre *Études de style*³.

Tous ces aspects réunis confirment une « théorie de l'objet » ou mieux l'objet comme théorie, soit la capacité de l'œuvre de proposer les notions et les idées dont découlent des hypothèses menant à sa connaissance, le fait que l'œuvre d'art renferme les principaux caractères propres à son interprétation. En effet, les aspects structurels, techniques et formels et les informations présentes dans une œuvre d'art fournissent la base de premières explorations. Le philosophe François Dagognet, disciple de Bachelard et auteur d'*Éloge de l'objet : Pour une philosophie de la marchandise* (Paris, Vrin, 1989) célébrait le pouvoir de tous les objets. En 1993, il déclarait :

Le monde des objets, qui est immense, est finalement plus révélateur de l'esprit que l'esprit lui-même. Pour savoir ce que nous sommes, ce n'est pas forcément en nous qu'il faut regarder. Les philosophes, au cours de l'histoire, sont demeurés trop exclusivement tournés vers la subjectivité, sans comprendre que c'est au contraire dans les choses que l'esprit se donne le mieux à voir. Il faut donc opérer une véritable révolution, en s'apercevant que c'est du côté des objets que se trouve l'esprit, bien plus que du côté du sujet⁴.

Dagognet évoque l'importance d'une pensée visuelle, qui implique distanciation et autocréation et qui repose sur une éducation du regard, soit : « la connaissance des strates. La strate matérielle d'abord. [...] Si l'esprit ne se manifestait pas dans l'extériorité, il ne serait pas réel⁵. » Ce suspens face aux possibles des composantes de l'œuvre offre une manifestation de l'esprit et de l'âme du créateur et fournit des pistes de son inscription dans la société. Il en révèle les assises, les composantes, les affects qui, une fois canalisés, analysés et traduits en discours, forment une lecture personnelle où l'œuvre même est à la fois document et preuve de la démonstration, comme inspiration et comme objet auquel il faut toujours revenir pour ranimer son propos.

Le regard sensible peut choisir de remarquer ces filons de manière isolée mais, le plus souvent, il les observe de manière groupée notant l'impact de leurs effets réciproques et formulant, par la

nature de ses propos et le choix même de son vocabulaire, une base sur laquelle s'appuiera une interprétation plus élaborée.

Dans son beau livre *The Sight of Death (An Experiment in Art Writing)*, T. J. Clark reprend le journal qu'il a tenu chaque jour au Getty Museum, alors qu'il revient quotidiennement pendant six mois d'écriture – luxe inimaginable – devant deux tableaux de Poussin : *Paysage avec un homme tué par un serpent* (1648, National Gallery, Londres) et *Paysage par temps calme* (1650-1651, Getty Museum). Nous sommes le 20 janvier 2000, il écrit :

The first thing that caught my eye this afternoon in Landscape with a Calm was the placing of the foreground goatherd's hair exactly at the intersection of shoreline and hummock, with the man's curls silhouetted against the blue of the lake ; and then, a second later, I noticed the spearhead of white on the water just above the head — the brightness white in the picture. It must be a ruffle or eddy on the water surface. Other lesser flecks back from it in a curving line. Maybe the liquid is very slowly gathering speed and being pulled to the left, toward a weir or waterfall out of sight⁶.

L'historien d'art s'observe en train d'observer et note au fur et à mesure sa perception de l'œuvre. La disposition particulière d'un motif l'interpelle, la forme donnée à une couleur, l'association de cette couleur avec une autre partie du tableau, son mouvement qui appelle un élément narratif invisible dans la scène peinte, toutes ces remarques construisent un premier discours généralement tu dans l'analyse finale, mais qui devient dans l'exercice auquel se prête T. J. Clark l'objet même de son analyse en voie d'élaboration.

Je me permets de citer un autre exemple, celui d'un autre grand regardeur d'images, John Berger, qui relate sa rencontre avec *L'Atelier du peintre* de Vermeer au Kunsthistorisches Museum de Vienne, œuvre qui jusqu'alors avait peu retenu son attention. C'est devant le tableau même qu'il se rend compte que le modèle a le regard tourné vers les éléments posés sur la table. Cette observation le conduit à formuler cette remarque, clé de voûte de son interprétation :

Ce que la jeune fille regarde sur la table, ce sont précisément les ingrédients ou les éléments visuels de sa propre apparence. Il y a un visage (le masque), un autre grand livre, un morceau de tissu bleu comme celui de sa robe, un morceau de tissu jaune de la même couleur que la reliure de son livre, une bande de papier rosâtre qui correspond à l'aperçu que nous avons de son col rose et, tissées dans le motif du rideau suspendu devant la table, il y a les feuilles bleues qui forment la couronne de laurier qu'elle porte. Il est vrai qu'il n'y a pas de trompette sur la table, mais il y a une partition musicale que la trompette a le pouvoir de changer en son. Le contraste sert à démontrer la différence entre le vivant et l'inerte : une différence qui transcende tous les éléments visuels communs. Tout se passe comme si Vermeer s'exclamait : Tout est dans le souffle⁷ !

Et Berger d'approfondir son analyse ainsi lancée par cette captation d'un regard jouissant de ce qu'il est en train de découvrir et d'apprécier dans cet aller-retour entre la partie et le tout.

La perception et la description inscrivent un mouvement plus ample qui est celui des émotions, du sentiment et de l'affect, de l'appréciation, du discernement et de l'intelligence, bref, le monde de l'esthétique. Face à l'œuvre, aux matériaux recueillis lors de l'examen, les images, les associations, les comparaisons affluent, propres à élargir la pensée sur l'œuvre et les propos qu'elle suggère.

En faisant appel à Leo Spitzer, je dirai que ce sont des détails agrandis qui font émerger les directions dans lesquelles l'œuvre sera lue, appréciée et comprise. Jean Starobinski rappelle que pour Spitzer, l'œuvre se révèle dans le détail qui est « choisi pour sa valeur différentielle, soit ce que nous pourrions nommer sa micro-représentativité – sa façon d'énoncer déjà, au niveau de la partie, ce qu'énoncera l'œuvre entière⁸. » La description permet de cibler ces détails sursignifiants qui occasionnent de la part du spectateur une adhésion à l'œuvre et à ses propos et, pour l'historien, des indices qui suggèrent vers quel type d'analyse se tourner afin d'élargir son interprétation.

C'est ce que Roland Barthes identifiait dans son livre *La chambre claire* comme le *punctum*, ce point sensible, cette ponctuation, qui « part de la scène, comme une flèche, et vient me percer⁹. » Détail qui attire l'attention et oriente la lecture, qui n'a peut-être pas toujours le même caractère de spontanéité que celui de la flèche décochée, mais qui, comme le chasseur embusqué, aperçoit sa victime sous le bon angle.

Mais, objecterez-vous avec raison, c'est l'historien avec son bagage de connaissances, ses valeurs, ses notions théoriques et son approche méthodologique qui est le maître du jeu et qui décide la manière d'aborder une œuvre et du traitement à lui imposer. Cet argument, s'il est fondé, ne tient pas compte du fait que l'historien est amené à choisir et à étudier des œuvres qui sont prédisposées à recevoir l'application de ses modes de lecture et qui, d'une certaine manière, lui fournissent le matériel propre à employer ses outils.

L'esthétique et les sciences humaines sont ici convoquées et émergent de ce que communique l'œuvre, de sa capacité à émouvoir et à faire sens. C'est ce que j'appelle, en homonymie avec la matérialité, son artialité, ou plutôt son coefficient d'artialité, soit sa capacité de distiller du sens, de se prêter au jeu de regards différents, de points de vue variés et de multiples interprétations.

Les ressources qu'ont développées l'iconographie et la sémiologie prolongent cette analyse *de visu*. Cependant, mon exposé centré sur l'importance de l'expérience de l'œuvre dans le travail de l'historien d'art engage d'autres lectures tirées d'éléments concomitants, mais qui lui sont

extérieurs et qui demandent des connaissances différentes qui ne sont pas immédiatement accessibles, tels des aspects de la biographie du créateur, des informations sur les conditions d'exposition, de réception et de circulation de l'œuvre, ses rapports avec le marché de l'art, le collectionneur ou le musée. Toutes ces données éclairent sous un autre jour l'intérêt et l'importance d'une œuvre. Ces approches trouvent des points d'interaction avec l'observation de l'œuvre, en rappelant comment sa genèse s'inscrit dans un cheminement créatif et comment certains aspects sont relevés ou non dans le discours critique ou historiographique.

De plus, les lectures faites à partir de données iconologiques enrichissent la connaissance que l'on peut tirer d'une œuvre d'art et ne sont pas immédiatement reliées au rapport sensoriel que j'entretiens avec elle. La sociologie de l'art, les études féministes, le post-colonialisme, la psychologie prennent le relais de ces observations et prolongent l'analyse qui permet de construire un discours historique qui ne repose pas que sur l'observation d'une seule œuvre. Cependant, cet exercice répété permet de cumuler les observations, de les croiser et de les comparer et, ainsi, de développer un cadre d'analyse à poursuivre au moyen d'autres modes d'investigation.

Tous les historiens de l'art ne sont pas attirés par le même type d'œuvres et à la subjectivité du créateur répond celle de l'analyste. Paul Ardenne dans *L'Histoire comme une chair* précise que l'histoire est

Une sensation, avant tout. Un fluide qui traverse la chair. Une chair d'événements et de mémoire dans la chair tout court de nos corps. Voilà ce qu'est l'Histoire. [...] Il n'est pas d'Histoire qui vaille sans élaboration d'un lien intime entre elle et nous, un lien qui est non plus seulement l'Histoire avec ses faits mais nous dans l'Histoire tout comme l'Histoire en nous, un mélange d'événements mais aussi d'affects, de fantasmes – une construction en vérité toute personnelle¹⁰.

Cette écriture d'une histoire de l'art, d'un récit à la fois fondé et individualisé ne peut se réaliser qu'en symbiose avec les réalisations artistiques toujours revisitées. Texte qui a la qualité d'écrire son sujet en même temps que ce dernier circonscrit son objet. Je me suis permis d'insister sur ce contact premier qu'il faut renouveler afin de percevoir toutes les nuances que suggère la lecture de l'œuvre, nuances qui ne se laissent pas consigner au premier regard.

En terminant, et pour continuer d'en rire, j'aimerais vous rappeler la caducité de mon propos. En effet, le plaisir de ce contact avec l'œuvre, en ce qui a trait à l'écriture de l'histoire de l'art au Québec passe par un écueil important et évident, celui du fait que nous sommes confrontés à une histoire en déficience d'œuvres. S'il y a matière à objet d'étude parmi les nombreuses réalisations qui sont conservées dans les musées, collections, galeries et fonds d'ateliers, pour peu que l'on se penche sur les archives et les autres sources documentaires, l'on se rend compte que tout autant

sinon plus d'œuvres manquent à l'appel. L'histoire que nous entreprenons est donc rendue bancale pour ne pas dire incomplète. Faut-il alors considérer l'histoire de l'art au Québec comme une chair difforme, façonnée d'interruptions, de zones de silence et de ténèbres et son écrivain condamné à la cécité ? Même dans cette incertitude, il faut déchiffrer les images qui surgissent et qui nous interpellent et, en dépit de cette trame décousue, les inscrire dans un récit offrant quelques consistance et cohésion.

Notes

¹ Ginette Michaud (dir.), « Toucher des yeux. Nouvelles poétiques de l'*ekphrasis* », *Études françaises*, vol. 51, n° 2, 2015, 249 p.

² Paul-Émile Borduas, « Des mille manières de goûter une œuvre d'art », *Amérique française*, vol. 2, n° 4, janvier 1943, p. 31-44.

³ Leo Spitzer, *Études de style*, précédé de *Leo Spitzer et la lecture stylistique* par Jean Starobinski, traduit de l'anglais et de l'allemand par Alain Coulon, Michel Foucault et Éliane Kaufholz, Paris, Gallimard, 1970, 536 p.

⁴ François Dagognet, entretien publié dans *Le Monde* en 1993, cité par Roger-Pol Droit, « Mort du philosophe François Dagognet », *Le Monde*, 4 octobre 2015. En ligne : http://www.lemonde.fr/disparitions/article/2015/10/04/la-mort-du-philosophe-francois-dagognet_4782265_3382.html

⁵ Propos recueillis par Robert Martine, « Entretien avec François Dagognet. », *Le Philosophoire*, n° 21, automne 2003, p. 7-16. En ligne : <http://www.cairn.info/revue-le-philosophoire-2003-3-page-7.htm>.

⁶ T. J. Clark, *The Sight of Death (An Experiment in Art Writing)*, New Haven et Londres, Yale University Press, 2006, p. 15.

⁷ John Berger, « Vermeer *L'Atelier du peintre* », *Conjonctures*, n°s 39-40, hiver-printemps 2005, p. 57.

⁸ Leo Spitzer, *Études de style*, précédé de *Leo Spitzer et la lecture stylistique* par Jean Starobinski, *op. cit.*, p. 28.

⁹ Roland Barthes, *La chambre claire*, Paris, Gallimard, 1980, p. 49.

¹⁰ Paul Ardenne, *L'Histoire comme une chair*, Lormont et Bruxelles, Le Bord de l'eau et La Muette, 2012, p. 12.

Gilles Lapointe

Perspective épistolaire et source historique : les lettres de Paris d'Edmund Alleyn

Comment une « vie d'artiste » peut-elle aujourd'hui servir le débat historiographique ? Est-il possible de réconcilier le récit biographique, dont les procédés narratifs sont jugés désuets par une bonne part de la critique, avec la discipline de l'art, dominée au premier chef par l'analyse des formes et la matérialité de l'objet ? S'il importe en effet au biographe de rapporter « le mouvement d'une vie, la trajectoire d'une pensée¹ », son approche totalisante, centrée sur la vie du sujet, soulève inmanquablement des questions d'ordre épistémologique. Porté par un idéal d'exhaustivité et son dessein de livrer un récit qui rende compte fidèlement du parcours d'une vie, le biographe doit en effet résoudre des problèmes de divers ordres, dont certains sont liés aux modalités de construction de son propre discours critique. Dans quelle mesure l'écriture de soi et l'archive qu'elle sécrète peuvent-elles participer à l'écriture de l'histoire de l'art ? Mon propos vise à interroger, à travers l'exemple des correspondances croisées de Franz Kafka et d'Edmund Alleyn, la communication épistolaire comme activité de résistance à l'autre, laquelle semble à première vue fonctionner comme *ligne de fuite* par rapport au symbolique et à la loi du père.

Dans son riche opusculé intitulé *Historienne de l'art*, Johanne Lamoureux attire notre attention sur le fait que l'histoire de l'art « est le site d'un divorce entre ses aspirations savantes, souvent ancrées dans une enquête sur l'objet et les attentes d'un public curieux, voire amateur d'art au sens noble du terme, qui demeure attaché à la biographie d'artiste². » Elle nous remet aussi en mémoire que, si certains ont, avec Wölfflin, caressé le rêve « d'une histoire de l'art sans nom³ », la tâche s'est avérée plus difficile lorsqu'il s'est agi d'amener le public à renoncer au sujet-artiste, montrant clairement que la logique économique et les exigences du marché font que « la vitrine de la discipline » continue de s'organiser autour de la monographie d'artiste. Lamoureux recourt même à ce propos à une formule-choc, celle « d'artiste-roi⁴ ».

Poursuivant sa réflexion, elle note aussi que, dans les universités francophones de Montréal, l'essor des départements d'histoire de l'art, apparus dans la foulée du structuralisme et de la déconstruction, a « éloigné de l'histoire toute une génération d'historiens de l'art⁵. » Avec comme conséquence, observe-t-elle encore, « une histoire de l'art dominée par l'analyse des formes et de leur perception » (approches formalistes, sémiologiques). Donc, une histoire de l'art fabriquée à partir de la culture matérielle et pour celle-ci. Toutefois depuis vingt ans, grâce à la

synthèse réalisée par l'histoire de l'art anglo-saxonne entre l'apport du post-structuralisme français et la tradition historique et la constitution de savoirs sur la matérialité de l'objet, Lamoureux a pu observer qu'« un nouveau souci de contextualisation de la production artistique s'est fait jour⁶. »

Dans son essai *Le pari biographique*, l'historien français François Dosse montre comment s'est opéré, à la fin des années 1980, dans le domaine des sciences sociales, un déplacement significatif à l'endroit du récit de soi : « Les temps actuels sont plus sensibles aux manifestations de la singularité qui légitiment non seulement le regain d'intérêt pour la biographie, mais la transformation du genre dans un sens plus réflexif⁷. » L'auteur fait voir comment la « micro-histoire » (*micro-historia*) mise au point par le discours historique,

a donc redonné son droit de cité à la singularité, après une longue phase d'éclipse au cours de laquelle l'historien devait surtout rechercher les moyennes statistiques, les régularités d'une histoire quantitative et sérielle. Elle permet, en le déplaçant sensiblement, de redynamiser un genre que l'on croyait en voie d'extinction, le genre biographique⁸.

Dans cette recherche fort bien documentée sur l'évolution du genre, François Dosse décrit, à l'aide d'exemples probants, comment s'est opérée cette « levée d'écrou⁹ » qui a permis à la biographie d'occuper une large place au sein d'une histoire sociale renouvelée. Le sujet individuel, du coup, a lui aussi été réhabilité; longtemps considéré en effet comme une « variable à évincer du discours savant¹⁰ », le sujet individuel, retrouvant la considération des historiens, contribue au retour de la sensibilité biographique. Selon Dosse, les historiens actuels ont désormais bien compris à quel point l'histoire est « un faire construit par l'historien lui-même et relève donc pour une part de la fiction¹¹. » Située dans une zone intermédiaire entre fiction et réalité historique et remettant en cause la distinction entre les discours littéraire et scientifique, cette intrusion du biographique dans les sciences sociales a ainsi miné un certain nombre de principes scientifiques au nom desquels cette dimension a été écartée des enquêtes savantes. Au début des années 1990, affirme François Dosse, il ne fait plus de doute que la méthode biographique a acquis une pleine valeur heuristique, tirant profit « du relativisme et de lectures à la fois situées historiquement et enrichies des apports de la sociologie et de la psychanalyse¹². » Reste à mesurer les changements induits par cette nouvelle conception du sujet sur la discipline de l'histoire de l'art.

La matérialité du texte

Ce renouveau d'intérêt pour la biographie comme outil de savoir n'est pas étranger à l'utilisation ainsi qu'au rôle moteur dévolu à l'archive. Étayée par des sources écrites et des témoignages oraux vérifiables, la « nouvelle » biographie procède en effet par recoupements et use de procédés qui ont fait leurs preuves au plan scientifique. Pas étonnant que, dans sa quête de sens,

l'historien se tourne vers l'archive et la solide caution qu'elle confère au commentaire interprétatif. Celle-ci, comme le rappelle excellemment Arlette Farge dans *Le goût de l'archive*, agit comme une mise à nu : « aveuglants de netteté et de crédibilité¹³ », ces « morceaux de vérité » font ainsi naître « le sentiment naïf mais profond, de déchirer un voile, de traverser l'opacité du savoir et d'accéder, comme après un long voyage incertain, à l'essentiel des êtres et des choses¹⁴ ». Dans ces conditions, on n'est pas surpris d'observer que le secret de l'archive éveille, à l'occasion, chez certains chercheurs, un violent désir d'appropriation, ainsi que l'a finement illustré Henry James dans son récit ironique, *The Asperns Papers*. Dans l'envoûtant décor d'un *Palazzo* vénitien, on voit jusqu'où un jeune historien de la littérature, dévoré par la curiosité et l'ambition, faisant entorse aux principes de précaution et aux règles morales qui guident habituellement sa conduite, est prêt à s'exposer et à manigancer pour s'emparer des lettres inédites d'un grand poète américain¹⁵.

Sur un semblable terrain, en position de voyeur potentiel, le chercheur livre une joute complexe sur un terrain miné. Non seulement doit-il savoir composer avec les volontés et exigences de l'artiste, celles de ses héritiers ou de ses ayants droit, mais il doit aussi accepter le poids et l'isolement d'un incessant combat intérieur. Son accès privilégié à la connaissance et sa conscience éthique lui confèrent en effet une double responsabilité de réserve et de transmission, et il arrive qu'il soit amené, par devoir et responsabilité éthique, à rendre publics des faits ou des documents tenus dans l'ombre, voire à révéler des secrets que l'artiste a résolument gardés pour lui-même, jalousement protégés du regard d'autrui.

Dans ce contexte de secret affrontement, il n'y a pas lieu de s'étonner que, pour se prémunir contre les éventuelles trouvailles de ces rôdeurs académiques rigoureux qui sondent caves et greniers, plusieurs artistes et écrivains, sentant planer sur eux l'ombre de la grande faucheuse, procèdent à un prudent nettoyage et préparent méticuleusement leur accueil par la postérité : par de savantes suppressions et manipulations, ils effacent les repentirs, jettent au feu les ébauches, gommant les emprunts discrets, font disparaître enfin toute marque qui risquerait de gâter leur image et de porter atteinte à la pérennité de leur œuvre. « Je posthume comme je respire », écrit Jacques Derrida dans *Circonfession*¹⁶, penseur et philosophe d'une éthique irréprochable, qui a conservé le moindre bout de papier dans un abri situé à l'arrière de son domicile à Ris-Orangis, mais qui a peut-être brûlé (est-ce fiction ou réalité ? il faut relire son livre *La carte postale* pour le savoir) une correspondance de milliers de lettres. « On écrit pour se survivre : un écrivain doit se préparer du posthume¹⁷ », confie quant à lui Jacques Ferron à Jean-Marcel Paquette en 1966. Nous vivons à une époque pressée d'allumer les magnétophones, de stocker les témoignages car, après nous, comme le note joliment Nathalie Skowronek, « ce qui sera dit ne sera plus qu'encre noire dans les livres d'histoire¹⁸. » Nous consignons avec soin ce savoir, sachant qu'en retour nous ne détenons qu'un contrôle relatif sur ce que la postérité conservera de tout ce discours savamment accumulé et qui a coûté tant d'efforts à produire.

Le secret loge donc au cœur de la recherche. François Dosse exhorte le biographe à « [...] se mettre au service de la compréhension de celui qui reste autre et dont il s'agit de percer la singularité mystérieuse¹⁹ [...] ». Cette incitation me ramène à mon propre travail biographique sur Edmund Alleyn et me permet justement de souligner « l'énigme » qu'il a représentée, durant sa vie, pour plusieurs de ses contemporains. À sa mort, dans le journal *The Globe and Mail*, M. J. Stone trace de lui un portrait qui donne vraisemblablement le ton à ceux qui vont suivre : « Farouchement indépendant et secret, il était un artiste d'artiste. Une sorte de loup solitaire²⁰. » L'année suivante, lors du vernissage de l'exposition *Indigo* à Eastman, sa sœur Nora Alleyn ranime elle aussi le souvenir émouvant d'un homme qui, non seulement ne dévoile pas facilement son monde intérieur, mais en défend même l'accès avec une fermeté obstinée : « mon frère était un homme secret qui pouvait facilement parler art, jazz, littérature, ou de Georges Bush, mais gardait cadenassé ce qui lui était personnel. Même le spectre de la mort n'entrouvrit pas la porte de l'intime²¹. »

Auprès des critiques d'art et du public s'est ainsi naturellement imposée l'image d'un homme profond, difficile à percer. On peut dès lors aisément saisir l'intérêt, mais aussi l'inquiétude sourde qu'a pu revêtir pour mon propre travail l'accès autorisé à ses archives personnelles. Parmi les nombreuses questions soulevées par l'archive s'est rapidement posée celle relative à l'utilisation du matériau biographique. Quel traitement accorder, au sein de cette somme documentaire, aux journaux personnels, à la correspondance privée, aux dessins érotiques et autres documents inédits de nature intime ? Devais-je considérer ce matériau en regard seulement de ce qu'il était susceptible de m'apprendre sur l'œuvre ? Devais-je renoncer à ce que cette archive pouvait m'enseigner sur l'homme lui-même ? Quelle place pouvait tenir ici, au sein de l'archive, la correspondance, d'une ampleur insoupçonnée, et dont Alleyn n'avait jamais laissé deviner l'importance lors de nos entretiens ? Si les correspondances peuvent être le creuset d'une histoire de l'esprit, des lieux de mémoire de l'histoire intellectuelle, exposant les milieux et les réseaux ainsi que les cadres à l'intérieur desquels opèrent les échanges intellectuels, elles offrent une face privée qui interpelle directement le chercheur²². Réfléchissant au rapport d'Alleyn à la lettre, et notamment à un ensemble de lettres que l'on pourrait qualifier de lettres de l'exil – retirant à cette expression tout caractère dramatique, car il s'agit, dans le cas d'Alleyn, d'une expatriation volontaire –, j'ai tenté de suivre ici un de ces replis cachés de cette correspondance. Pour qui s'intéresse aux conditions d'installation d'un peintre québécois à Paris dans les années 1950 et 1960²³, les lettres inédites d'Alleyn représentent un corpus de première importance.

Les apories de la lettre

Tout chercheur familier du texte épistolaire sait que la lettre familière offre souvent une extraordinaire chambre d'écho, pouvant représenter, comme l'affirme Vincent Kaufmann, dans son ouvrage *L'Équivoque épistolaire*, « le chaînon manquant » entre la vie et l'œuvre. La lettre, pour reprendre encore ce mot de Kaufmann, appartient à cette « zone énigmatique [...] où la vie passe parfois dans une œuvre et inversement²⁴ ».

Durant ses années à Paris, outre quelques échanges dispersés ici et là, Alleyn écrit surtout à ses parents. Parmi les lettres postées de Paris, j'ai choisi ici de me pencher plus particulièrement sur certaines qu'Alleyn adresse à son père, Richard Roche Alleyn, qui représente son correspondant le plus important.

L'adresse au père

Mais avant d'aborder l'étude de ces lettres, commençons par rappeler la *Lettre au père*²⁵ de Franz Kafka, dont l'exemple peut servir de contrepoint à notre propre lecture. Le père de Kafka, selon Claude David, est « devenu l'image classique du “père castrateur”²⁶ », celui qui maintient son fils dans un univers de culpabilité et de honte. « La lettre de Kafka, en même temps qu'un témoignage de faiblesse et de fausse humilité, est un appel, une tentative tardive et évidemment insensée pour établir avec son père, par-delà les malentendus et la haine, un contact toujours désiré et constamment manqué²⁷. » À sa maîtresse Felice, on s'en souvient, Kafka écrit : « J'ai toujours ressenti mes parents comme des persécuteurs. [...] Les parents ne désirent rien d'autre que vous attirer vers eux, vers le bas, vers ces temps anciens. [...] Naturellement, ils le veulent par amour, mais c'est bien cela qui est affreux²⁸. » On comprend que, pour Kafka, comme l'écrit Vincent Kaufmann dans *L'équivoque épistolaire*, rien n'est plus problématique que de s'adresser à son père et à celui de sa fiancée non officielle, que « les lettres aux pères sont impossibles à écrire²⁹ » et que, lorsqu'elles le sont, « elles ne partent pas, elles restent dans les tiroirs³⁰. » Pour Kafka, qui se dérobe devant la loi et les figures œdipiennes, « l'épistolaire fonctionne bien comme *ligne de fuite* par rapport au symbolique³¹ » et à la loi du père. Kafka va finir par écrire au père de Felice, Carl Bauer, en avouant qu'il entretient avec sa fille un « honteux commerce épistolaire³² ». Comme s'il engageait son propre procès, « il se confesse à lui comme à un juge, pour que celui-ci le mette à la porte³³ », observe Vincent Kaufmann, qui formule cet autre constat éclairant : « Une lettre au père, c'est ce qui ne doit jamais partir pour que s'écrivent et se destinent toutes les autres lettres. La machine kafkaïenne est une longue et nécessaire dénonciation du père, figure d'une loi qu'il faudrait pouvoir contourner³⁴. »

Le juge Alleyn

Pour Edmund Alleyn, les choses à première vue semblent se présenter de manière analogue car, à travers la figure de son père, trouve en effet à s'incarner exemplairement le rapport à la loi : officier de réserve dans l'armée britannique durant la Première Guerre mondiale, et occupant au sein de la magistrature la haute fonction de juge à la cour provinciale du Québec, Richard Roche Alleyn est également l'héritier d'une lignée d'hommes publics actifs en politique et dans l'appareil d'État. À cet égard, il est significatif que plusieurs des missives de l'artiste envoyées de Paris portent sur l'enveloppe la suscription « Juge Richard Alleyn ». Écorché dans son amour-propre, cet homme qui appartient à l'élite de la ville de Québec voit d'un œil inquiet et désapprouvateur le souhait de son fils aîné d'embrasser la vocation d'artiste-peintre. Mais qui est ce magistrat discret qui sait si bien imposer le respect et la discipline ? Edmund Alleyn le présente comme un être austère, muet, rangé. « On discutait pas beaucoup avec mon père. C'était pas juste une question de langue³⁵ », confiera-t-il au sujet de cette figure tutélaire, quelques mois avant sa mort.

Dans un tel contexte de fermeture et de repli sur soi, on ne peut guère s'étonner que les années d'adolescence d'Alleyn aient pris la forme d'une longue et souvent muette opposition contre ses parents, en particulier contre son père, qui cherche à le soumettre par le respect des règles et la morale religieuse et qui le contraint, dès l'âge de seize ans, à quitter le foyer familial pour être littéralement « dressé » par les Jésuites du collège Brébeuf de Montréal. Aussi, tout laisse croire que le peintre n'a d'impératif plus pressé, lorsqu'il s'embarque pour Paris quelques années plus tard, que de fuir ce milieu cosu et bourgeois, et tout particulièrement ce père distant, qui s'est dressé sur son chemin et a régulièrement fait obstacle à sa vocation d'artiste. Si, comme le souligne Vincent Kaufmann, « rien n'est plus insoutenable pour l'épistolier que la présence de l'autre³⁶ », pour Alleyn cependant, la mise à distance que crée l'expérience d'expatriation va entraîner des effets bien différents, se révéler même la condition *sine qua non* d'un possible rapport au père. Mais avant d'envisager la relation entre Edmund Alleyn et son père, rappelons d'abord la logique argumentative défendue par Kaufmann, telle que rapportée par Ginette Michaud :

Plus les lettres se multiplient et se dépensent en direction d'une (apparente) communication et d'une (souhaitée) proximité avec l'autre, plus de fait elles creusent l'écart, visent, au-delà de celui-ci, un destinataire tout d'ombre, une figure du vide, pure image qui ruine toute possibilité d'échange [...]³⁷.

Chez Edmund Alleyn, tout à l'opposé, l'éloignement des siens semble plutôt provoquer un rapprochement et lui permettre d'entamer un véritable dialogue avec cet homme d'ordinaire si peu communicatif. Le juge ayant jadis lui-même connu l'éloignement en Angleterre durant ses études à Oxford, c'est en effet à partir de leur expérience commune de

déracinement et d'expatriation que va progressivement se nouer un lien neuf entre les deux hommes. Sur sa présence à Paris et le sentiment d'altérité qu'il éprouve, voici ce qu'Edmund Alleyn confie à son père en mai 1956 :

Vivre dans une ville qui vous est étrangère est comme utiliser quelque chose qui a été emprunté. Il est impossible d'éprouver un sentiment de possession. À Québec, où sont mes racines, je jouissais d'un sentiment de possession, d'avoir contribué quelque chose, si petite soit-elle, mais qui m'autorisait à dire, *ma* ville. Ici, c'est une ville faite par d'autres. Et en dépit de tous mes efforts, je *n'appartiendrai* jamais à cet endroit. Tout ceci, j'en suis sûr, tu dois l'avoir ressenti à Oxford³⁸.

Contrairement à Kafka, pour qui la fuite et l'évitement vont représenter la seule façon d'échapper et de survivre à l'arbitraire de la loi paternelle – l'écrivain pragois ne remettra jamais la longue lettre à son père, expliquant que celle-ci devait être écrite, mais non lue –, Alleyn exprime à ses parents ses aspirations profondes, les enchaîne à ses lettres, cherchant à leur faire partager l'expérience d'absolu à laquelle il s'expose à travers l'art.

La seule chose au monde qui m'intéresse vraiment, qui m'est nécessaire, est de peindre. Essayer de déchiffrer la vie – la beauté de la vie – sa laideur, parfois – à travers la peinture et le tableau. Et ceci est une chose qu'il faut faire seul. Et lorsque nécessaire, contre tous. Chaque homme éprouve le besoin de « l'absolu ». Certains le cherchent dans la religion – plusieurs à travers le plaisir – pour moi, c'est dans l'art³⁹.

Pour mieux cerner encore la nature du rapport entre le père et le fils, reportons-nous maintenant vers un autre épisode épistolaire un peu plus tardif. On pourrait croire Edmund Alleyn complètement émancipé et affranchi de sa famille lorsqu'à vingt-neuf ans, il arrive pour la seconde fois dans la capitale française. Sa chance tourne rapidement et son indépendance et son orgueil sont mis à rude épreuve lorsqu'il est forcé de faire appel de façon urgente à son père : « Les choses vont bien ici malgré un léger incident occasionné par la perte (ou le vol) de mon passeport et d'un chèque de 6 000 \$ que j'ai si fièrement apporté en France. Ceci il y a environ dix jours⁴⁰ ».

D'une distraction inouïe, Alleyn a en effet égaré à son arrivée une importante lettre de change qui devait lui servir à acquérir un studio d'artiste à Paris. Cette perte, qui reste inexpliquée, le plonge dans un état de grande fièvre et, dans une vaine tentative pour recouvrer son bien, il passe dix jours d'angoisse à parcourir les endroits qu'il a fréquentés dans la ville. Poursuivi par la malchance, lors d'une visite chez un notaire parisien afin d'instruire cette affaire, en refermant maladroitement une porte de voiture, il s'inflige une blessure sérieuse, contresignant pour ainsi dire en termes analytiques son lapsus initial. Désormais, est-il non seulement seul et désargenté, mais incapable, pour un temps, de gagner sa vie. Ces maladroites successives soulèvent plusieurs

interrogations, dont celle de sa décision de venir s'installer de façon permanente en France, un choix qu'il ne semble pas avoir encore pleinement assumé.

Pour tenter de récupérer son avoir auprès des banques qui craignent une malversation et qui vont très longtemps hésiter à remplacer une somme aussi considérable, Alleyn doit donc compter sur l'aide de son père, que la nouvelle a mis en colère. Unis cependant dans leur résolution commune de débrouiller cette affaire qui ira se complexifiant au fil des mois, fils et père multiplieront les envois postaux des deux côtés de l'Atlantique. Peut-on éviter d'envisager l'hypothèse que cet échange épistolaire répond en partie tout au moins au désir profond d'Edmund Alleyn, lui qui sait être fort redevable à sa famille, et à son père tout particulièrement ?

Si la lettre se révèle le lieu d'échanges privilégiés entre le fils et le père – sans doute le seul où, dans le jeu de l'intimité sociale, ils peuvent communiquer de manière authentique –, c'est peut-être parce qu'elle permet de prendre momentanément congé des convenances, d'échapper temporairement aux strictes exigences de la civilité. Synonyme de libre expression⁴¹, la lettre libère un espace privé qui facilite la communication : aveux, secrets, confidences, confessions, on le sait, sont le lot quotidien des épistoliers. L'intérêt particulier qu'offre cette série d'échanges épistolaires particuliers entre Alleyn et son père provient surtout du fait que leur correspondance redouble une relation plus ancienne, fort investie au plan affectif dans le cas du juge Alleyn. S'il reste difficile aujourd'hui d'évaluer la nature des rapports que le juge entretenait avec sa mère, certains témoignages de proches tendent en effet à suggérer que ceux-ci étaient particulièrement étroits. Ces considérations prises en compte, ce qu'il m'importe surtout de montrer ici, c'est qu'en découvrant les lettres jadis échangées entre son père et sa mère (la grand-mère d'Edmund, Honorine Moraud) Edmund Alleyn a pressenti que son père pouvait être approché et gagné grâce à la médiation épistolaire. C'est en tout cas ce que laisse clairement entrevoir cet aveu adressé à son père :

Cher papa,

Je ne peux vous dire à quel point votre lettre m'a touché. Elle m'a d'une certaine manière rappelé une lettre de vous à votre mère que j'ai trouvée jadis dans le sous-sol – laquelle m'a révélé davantage une part de vous que mille mots prononcés en vingt-cinq ans. D'une sensibilité extraordinaire, et d'une tendresse que vous avez peut-être parfois tenté de cacher. Ainsi que chacun tente toujours de dissimuler ces parties de lui-même qu'il ressent comme étant les plus fragiles, les plus vulnérables face à ce monde si maladroit⁴².

Même lue par effraction comme c'est ici le cas par le jeune Alleyn –, la lettre permet exceptionnellement aux êtres d'esquiver le non-dit, de franchir le mur opaque du silence : par le truchement de la lettre, l'intime peut être rejoint; et c'est parfois là, mieux que dans la vie de tous les jours, que le sujet y expose son véritable visage. Investie de significations contrastées et

multiples, la lettre, telle qu'Alleyn l'entrevoit, peut représenter non seulement un outil d'introspection extraordinairement précis, mais elle peut aussi devenir un instrument d'émancipation qui renverse l'ordre symbolique attaché à la loi du père. Enhardi par son aveu initial, Edmund Alleyn va ainsi, le jour de son anniversaire, se « confesser par lettre » à son père, posant un geste d'affranchissement apparent qui, par certains aspects, n'en reste pas moins complexe et ambigu.

En conclusion, il semble clair qu'Alleyn, tout en cherchant à échapper à une loi qui vise à le contraindre, a le souci tout aussi affirmé de maintenir le contact avec son père. Contrairement à Kafka, Alleyn semble toutefois être parvenu à braver la loi potentiellement destructrice d'une figure paternelle trop autoritaire. À l'inverse du célèbre écrivain pragois, qui n'arrivera jamais à surmonter entièrement son humiliation et à se dégager de l'emprise morale de son père, Alleyn semble avoir été capable, tout en combattant de front la loi du père, d'en intégrer l'héritage symbolique. À cet égard, si l'archive représente « une brèche dans le tissu des jours⁴³ », tel que le suggère Arlette Farge, l'ouverture qu'elle crée, elle-même trouée de toutes parts, nous rappelle que la « vérité », ou ce qui en tient lieu, demeure, dans le cas de toute biographie, inaccessible. Ressaisir au plus près la singularité d'un parcours reste en effet un pari audacieux, démesuré. Ainsi que l'exprime fort bien François Dosse, « cette volonté de faire sens, de réfléchir l'hétérogénéité et la contingence d'une vie pour en faire une unité signifiante et cohérente, porte une grande part de leurre et d'illusions⁴⁴. » Le chercheur ne « ressuscite pas les vies échouées en archive⁴⁵ ». Tout au plus parvient-il à l'occasion, lorsque l'archive se livre spontanément à lui, à entrouvrir sa réserve d'ombre.

Notes

¹ Benoît Peeters, *Trois ans avec Derrida. Les carnets d'un biographe*, Paris, Flammarion, 2010, p. 54.

² Johanne Lamoureux, *Profession historienne de l'art*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Professions », 2007, p. 20.

³ *Ibid.*, p. 21.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 22.

⁷ François Dosse, *Le pari biographique. Écrire une vie*, Paris, Éditions La découverte, 2005, p. 251.

⁸ *Ibid.*, p. 282.

⁹ *Ibid.*, p. 13.

- ¹⁰ *Ibid.*, p. 264.
- ¹¹ *Ibid.*, p. 74.
- ¹² *Ibid.*, p. 8.
- ¹³ Arlette Farge, *Le goût de l'archive*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points – histoire », 1989, p. 15.
- ¹⁴ *Ibid.*, p. 14-15.
- ¹⁵ Henry James, *The Asperns Papers and The Turn of the Screw*, Harmondsworth et New York, Penguin English Library, 1984, 270 p.
- ¹⁶ Cité par Ginette Michaud, dans *Jacques Derrida. L'art du contretemps*, Montréal, Éditions Nota Bene, 2014, p. 308-309.
- ¹⁷ Cité par Ginette Michaud, dans *L'autre Ferron*, Ginette Michaud dir., Montréal, Fides et CETUQ, coll. « Nouvelles études québécoises », 1995, p. 12.
- ¹⁸ Nathalie Skowronek, *La Shoah de Monsieur Durand*, Paris, Gallimard, 2015, p. 33.
- ¹⁹ *Ibid.*, p. 63.
- ²⁰ M. J. Stone, « Edmund Alleyn, Artist 1931-2004 », *The Globe and Mail*, 16 février 2005, p. S 9.
- ²¹ Nora Alleyn, « Edmund Alleyn – Indigo », communiqué, Galerie Riverin-Arlogos Art contemporain, 18 juillet 2006. Texte traduit de l'anglais par Anne Cherix.
- ²² Secret et correspondance, on le sait, ont partie liée. Marie-Claire Grassi rappelle qu'au Moyen Âge, la fonction de secrétaire est attachée à celle d'un notaire, et que le secrétaire « est un notaire particulier qui s'occupe de la partie la plus secrète de la correspondance. [...] La *segretezza*, la discrétion est une qualité si importante qu'elle a donné le nom à la fonction. » (Marie-Claire Grassi, *Lire l'épistolaire*, Paris, Dunod, 1998, p. 12.)
- ²³ Sur cette question, le lecteur se reportera au récent essai de Michel Lacroix sur les retours d'Europe. Voir Michel Lacroix, *L'invention du retour d'Europe : réseaux transatlantiques et transferts culturels au début du XX^e siècle*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2014, 334 p.
- ²⁴ Vincent Kaufmann, *L'équivoque épistolaire*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1990, p. 8.
- ²⁵ Franz Kafka, *Brief an den Vater. Lettre au père*, traduit de l'allemand par Marthe Robert, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1995, 161 p.
- ²⁶ Claude David, « Préface », dans Franz Kafka, *Brief an den Vater. Lettre au père*, *op. cit.*, p. 8.
- ²⁷ *Ibid.*
- ²⁸ Franz Kafka, lettre du 21 novembre 1912, cité par Vincent Kaufmann, *L'Équivoque épistolaire*, *op. cit.*, p. 70.
- ²⁹ *Ibid.*, p. 71.
- ³⁰ *Ibid.*
- ³¹ *Ibid.*
- ³² *Ibid.*
- ³³ *Ibid.*
- ³⁴ *Ibid.*, p. 72, note 6
- ³⁵ Entretien inédit d'Edmund Alleyn avec Gilles Lapointe, 20 août 2004, p. 11.
- ³⁶ Vincent Kaufman, *L'équivoque épistolaire*, *op. cit.*, p. 21.
- ³⁷ Ginette Michaud, « Fragments, journaux, carnets : prendre tout en note, noter le rien », *Urgences. Poétique de la note*, n° 31, sous la dir. d'André Gervais, mars 1991, p. 67.

³⁸ Lettre inédite d'Edmund Alleyn à son père, non datée, c. mai 1956. Archives Edmund Alleyn (fonds privé). Ma traduction. C'est Alleyn qui souligne.

³⁹ Lettre inédite d'Edmund Alleyn à sa mère, 9 avril 1956. Archives Edmund Alleyn (fonds privé). Ma traduction.

⁴⁰ Lettre inédite d'Edmund Alleyn à son père, non datée; l'enveloppe porte le cachet postal du 14 décembre 1960. Archives Edmund Alleyn (fonds privé). Ma traduction.

⁴¹ Selon Marie-Claire Grassi, la lettre représente un espace d'écriture privilégié : « la liberté de pensée est la première raison qui inscrit la forme épistolaire dans le grand mouvement de créativité personnelle qui caractérise le siècle des Lumières. » (Marie-Claire Grassi, *op. cit.*, p. 28.)

⁴² Lettre inédite d'Edmund Alleyn à Richard Roche Alleyn, 2 janvier 1957. Archives Edmund Alleyn (fonds privé). Ma traduction.

⁴³ Arlette Farge, *op. cit.*, p. 13.

⁴⁴ François Dosse, *op. cit.*, p. 9-10.

⁴⁵ Arlette Farge, *op. cit.*, p. 145.

Pierre-Édouard Latouche

La périodisation en histoire et en histoire de l'art au Québec

Ce texte sur la périodisation en histoire de l'art au Québec trouve son origine dans une table ronde, tenue en 2013, portant sur les synthèses en histoire du Québec¹. L'événement réunissait quatre auteurs – Paul-André Linteau, Brian Young, Peter Gossage et Éric Bédard –, chacun s'étant mesuré au genre avec des ouvrages parus entre 1979 et 2012². Tour à tour, les participants présentèrent les avantages et périls de cette entreprise particulière qu'est la synthèse historique. La question de la périodisation fut abordée : comment diviser une durée temporelle continue en séquences suffisamment distinctes les unes des autres pour y reconnaître des périodes ? Quels facteurs poussent les historiens à renouveler des périodisations ayant fait leurs preuves ?

Pour Linteau, les historiens québécois au cours des cinquante dernières années seraient passés, je le cite de mémoire, « d'une conception du temps déterminée par les structures à une conception du temps déterminée par la conjoncture ». Cette formule m'est restée en tête. En partie parce que j'admire toujours la capacité d'exprimer de manière lapidaire des évolutions complexes. Mais surtout en ce qu'elle sous-entend comme allant de soi l'existence, parmi la communauté des historiens, et à tout moment, de vastes consensus opérationnels sur les périodisations dominantes et la marche à suivre pour les renouveler. Un tel constat peut-il être posé dans ma discipline, l'histoire de l'art ?

Pour répondre à cette question, j'analyserai tour à tour les périodisations retenues dans des synthèses en histoire et en histoire de l'art du Québec, en me concentrant sur des ouvrages publiés après 1960. En ce qui concerne les synthèses en histoire de l'art, parmi les cinq qui seront étudiées, certaines portent entièrement sur l'art au Québec, tandis que d'autres l'abordent en partie puisqu'écrites dans le cadre de synthèses à l'échelle fédérale. Mais avant cela, j'aimerais brièvement conceptualiser ce que l'on entend par *périodes*, une notion dont le sens a évolué au cours de l'histoire.

De la périodisation plutôt que des périodes

La notion de période en histoire ne saurait être la transcription objective d'une donnée du réel. Le temps qui file ne produit pas de marqueurs empiriquement observables. En vérité, cette notion résulte d'une action posée rétroactivement par les chercheurs qui eux découpent le temps en séquences historiques. Il serait donc plus exact de parler de périodisation que de périodes. Plusieurs historiens évoquent qu'il s'agit de la seule façon, pour l'individu, de prendre un quelconque recul par rapport au déroulement linéaire des faits et de leur donner un sens. Pour Baker, la périodisation relèverait d'un besoin humain de donner une cohérence quasi organique aux événements, les rendant ainsi intelligibles³. Or, cette action de découper le temps n'a pas toujours été pensée d'une même façon.

Aux époques les plus anciennes, les sociétés percevaient le temps comme cyclique, passant par des phases de jeunesse, de maturité puis de vieillesse⁴. À cet égard, Le Goff rappelle que le substantif *période* renvoie au grec *períodos*, qui désigne « un chemin circulaire »⁵. On a bien ici l'idée d'une boucle qui tourne en rond et dont on ne saurait s'extraire. Avec le christianisme, le temps est pensé comme un mouvement vectoriel aboutissant au Jugement dernier, l'attente de cette fin agissant en quelque sorte comme ressort de ce mouvement vectoriel. À la Renaissance, c'est la nostalgie pour une époque antérieure estimée moralement supérieure, un âge d'or dont il faudrait rétablir l'éclat, qui agit comme facteur de renouvellement de l'histoire. Au XIV^e siècle, Pétrarque avait bel et bien le sentiment que la civilisation sortait d'un état de déchéance morale⁶. Ainsi, la conception vectorielle du temps, qu'elle soit eschatologique ou renaissante, mesure les époques en terme moral et non pas en termes de durée effective. Le mot *siècle* a désigné longtemps une période remarquable sans durée définie d'avance⁷. Ce n'est qu'à partir de la fin du XVI^e siècle que l'on assiste à un glissement de l'époque remarquable vers une temporalité d'une centaine d'années.

C'est à l'époque romantique qu'apparaît une conception linéaire du temps, formée de périodes se succédant les unes aux autres indépendamment de tout étalonnage moral. Pour les historiens et philosophes de la génération de Chateaubriand, les périodes coexistent dans le temps à la manière des États-nations sur une carte. Chaque époque, à l'instar de chaque pays, possède sa propre spécificité, son propre génie. Cette mise à plat du temps au XIX^e siècle, bien qu'elle implique un abandon des modèles cycliques ou vectoriels traditionnellement explicatifs des transformations historiques, n'entraîne pas pour autant une fin de l'histoire. En fait, elle coïncide même avec la naissance des sciences historiques en Europe⁸. Ce développement inattendu s'explique, selon Blix, par un déplacement significatif des objets d'études. Traditionnellement intéressés par les époques à leur apogée, moment d'expression de ses traits essentiels, les historiens se tournent au cours du XIX^e siècle vers les phases de transition entre celles-ci. De simples métaphores sans profondeur, les moments de basculement d'une époque à une autre, qu'ils soient rapides – les révolutions –, ou graduels – les réformes –, sont investis de significations originales par les praticiens de la science nouvelle.

On notera que ce renouvellement épistémologique s'opère à un moment où l'histoire européenne connaît des bouleversements constitutionnels, des réformes démocratiques et des révolutions. Cette actualité très politique, dont la science historique naissante est témoin, et à laquelle certains de ses acteurs participent – on pense à François Guizot (1787-1874) –, a largement contribué au prestige du temps politique en l'instituant pour ainsi dire furtivement comme cadence de base⁹.

Périodisation en histoire du Québec

La première génération d'historiens canadiens, à l'instar de leurs collègues européens, adopte spontanément la préséance accordée au temps politique. Elle érige la geste constitutionnelle, construite sur un enchaînement de dates clés, en chronologie par défaut de l'histoire. De là provient le découpage temporel qui nous est familier, celui qui débute avec la fondation de Québec par Champlain en 1608, et qui se termine, pour les synthèses les plus tardives, par l'élection de Jean Lesage en 1960.

1608	Fondation de Québec
1759	Capitulation de Montréal
1763	Traité de Paris
1791	Acte constitutionnel
1838	Rébellion
1840	Acte d'union
1867	AANB
1960	Élection de Jean Lesage

Tableau : Périodisation de l'histoire constitutionnelle du Québec

Toutefois, l'élection de Lesage figure dans cette séquence quelque peu *in extremis* puisque dès la fin des années 1950, les historiens remettent en question la pertinence d'une chronologie simplement décalquée du politique. Une nouvelle génération, formée à l'Université Laval, conteste le statut dominant donné aux changements de régimes politiques comme facteurs explicatifs du reste de la réalité sociale, économique et culturelle¹⁰.

C'est dans ce contexte que l'historien Jean Hamelin applique au cas québécois un modèle explicatif selon lequel ce sont les mouvements de fond de l'économie, observables à travers certaines séries statistiques – mercuriale, inflation, déflation, taux d'emploi, démographie –, qui déterminent le rythme de transformation de la société¹¹. Pour comprendre comment Hamelin parvient à isoler des mouvements conjoncturels courts à même des séries statistiques continues, il faut examiner sa démarche telle que présentée dans un article paru en 1969, et coécrit avec Yves Roby. Cet essai intitulé « L'évolution économique et sociale du Québec, 1851-1896 » porte sur une période dont les termes – 1851 et 1896 – ne sont pas extraits des chronologies politiques telles qu'identifiées jusque-là (voir tableau) :

Les années 1851-1896 trouvent leur cohérence organique dans les mouvements conjoncturels et les transformations structurelles. Sur le plan conjoncturel, cette période se situe entre deux mouvements : une longue période de baisse de prix (1814-1850) et une longue période de hausse de prix (1897-1929). On pourrait la découper en deux phases : un temps d'expansion (1851-1873) et un temps de contraction (1874-1896). Ces mouvements conjoncturels créent des climats particuliers générateurs d'euphorie ou de pessimisme qui conditionnent la vie politique et, jusqu'à un certain point, les idéologies. Entre le contenu et le raidissement des positions idéologiques et les difficultés économiques, le lien est facile.¹²

Ce que les auteurs qualifient significativement d'*organique* correspond à une période de stabilité des prix, dont l'isolement est justifié par la comparaison avec deux périodes de mouvements de prix : un premier, caractérisé par la déflation; un second, marqué par l'inflation. À son tour, cette période est découpée en deux autres phases économiques, plus courtes, et également datées.

Le renversement opéré dans les travaux fondateurs d'Hamelin est repris dans plusieurs études de Gilles Paquet et de Jean-Pierre Wallot parues entre 1969 et 1982¹³. Spécialistes avant tout des crises agricoles et des tensions sociales du début du XIX^e siècle, ces auteurs ont développé des approches priorisant une temporalité économique plutôt que politique. C'est sur la base de ces approches qu'ils proposent en 1982 un découpage de l'ensemble de l'histoire du Québec en cinq périodes, chacune reflétant un mode de capitalisation de l'économie¹⁴ : 1) le XVII^e siècle

correspond à l'économie de comptoir; 2) le XVIII^e siècle, poussé à 1802, est celui de la société économique duale; 3) 1802-1873 correspond au capitalisme commercial alors que l'économie rurale est entraînée dans l'économie de marché; 4) vient ensuite à partir de 1874, le grand mouvement de concentration économique en Amérique du Nord; 5) enfin, la dernière période débute en 1966 avec l'avènement de la socioéconomie de l'information. Cette approche se perpétue dans les travaux de synthèse de Peter Dickinson et de Brian Young parus à partir de 1988, qui reprennent, à quelques nuances près, les découpages de Paquet et Wallot¹⁵.

À partir des années 1990, l'historiographie québécoise propose de nouvelles périodisations qui, sans renouer avec la chronique politique, se démarquent de celles à substrat macroéconomique développées depuis Hamelin. Les reformulations découlent d'une transformation frappante de la typologie même des synthèses historiques, celles-ci portant non plus sur la totalité économique, sociale et culturelle, mais seulement sur certaines de ses manifestations sectorielles ou territoriales : la démographie, l'institution médicale, l'espace paroissial, les régions, les idéologies, la littérature, etc. Ce mouvement de spécialisation prend le plus souvent la forme de collection. Je pense ici, en autres, à la collection *Les régions du Québec* dirigée par Normand Perron (24 titres parus entre 1989 et 2013), aux six tomes de *La vie littéraire au Québec*, parus entre 1990 et 2011, et à la collection des *Atlas historiques du Québec* dirigée par Serge Courville (8 titres parus entre 1995 et 2010)¹⁶.

Le cadrage sectoriel ou régional de ces synthèses amène leurs auteurs à retenir un découpage périodique plus finement ajusté à l'objet d'étude. L'ouvrage *Histoire de Montréal et de sa région*, paru en 2012 dans la série *Les régions du Québec* sous la direction de Dany Fougères, offre un exemple de ces nouveaux découpages¹⁷. Comme dans les travaux issus de l'ancienne historiographie régionaliste, les traits de la géographie, l'évolution du parcellaire, le rythme de substitution des cultures forment la trame de base de l'étude. Toutefois, elle s'en distingue en considérant aussi les réseaux de circulation et les infrastructures qui désenclavent l'espace régional pour le mettre en relation, et en compétition, avec les régions voisines¹⁸. Partant de cette position, les auteurs identifient, dans la très longue histoire de l'île de Montréal qui débute au paléo indien (11 000 av. J.-C.) et se poursuit jusqu'en 2010, deux dates charnières : l'année 1796, lorsqu'entre en vigueur la loi des chemins du Bas-Canada qui confère à la ville de Montréal et à ses paroisses un certain nombre de pouvoirs sur le réseau viaire; l'année 1930, date d'inauguration du pont Jacques-Cartier, premier lien autoroutier entre l'île de Montréal et la rive sud. On notera que ces dates, dont la précision est traditionnellement associée aux temporalités politiques, marquent ici l'apparition de découpages liés à l'événementiel.

La périodisation en histoire de l'art du Québec

Qu'en est-il maintenant de la périodisation dans les synthèses ayant couvert uniquement ou en partie l'histoire de l'art du Québec ? Les découpages sont-ils affranchis du politique ? Si c'est le cas, les auteurs justifient-ils ces découpages en les rapportant à une historicité propre aux phénomènes artistiques à l'étude ?

Commençons par l'ouvrage de Dennis Reid, *A Concise History of Canadian Painting*, publié en 1973¹⁹. La table des matières informe que l'ouvrage est divisé en 16 chapitres. L'intitulé de chaque chapitre contient un bref énoncé, qui en explique la teneur, auquel une datation est associée : « 1845-1865 », « 1950-1970 ». À l'exception des deux premiers chapitres dont les

intitulés renvoient à un séquençage issu du politique – « *Painting in New France 1665–1760* » et « *Painting in British North America 1760–1860* » –, toutes les autres périodes sont associées à des personnalités artistiques ou à des courants esthétiques : « *Paul Kane and Cornelius Krieghoff 1845–1865* »; « *Emily Carr, LeMoine FitzGerald, and David Milne 1912–1950* »; « *Painters Eleven 1953–1960* ». Pour Reid, les écoles et les personnalités artistiques rythment le temps et lui donnent sens. Elles fonctionnent à l’instar de ces époques remarquables évoquées plus tôt, le règne ou l’aura de tel ou tel artistes ayant ici détrôné celui du prince. Les structures politiques ne sont déterminantes qu’aux époques les plus anciennes. Quant à la conjoncture économique et à l’événementiel, ils ne jouent aucun rôle.

La synthèse publiée par Barry Lord intitulée *The History of Painting in Canada: Towards a People’s Art* paraît en 1974, soit tout juste un an après celle de Dennis Reid²⁰. Elle n’en offre pas moins une périodisation radicalement différente, marquée par un recours assumé aux temporalités politiques pour l’ensemble de la synthèse. Le découpage retenu par l’auteur n’est toutefois pas celui de l’histoire constitutionnelle classique. Lord identifie plutôt une périodisation simplifiée réduite à quatre régimes hégémoniques successifs ayant marqué la trame historique : 1) celui des Autochtones (« *Painting of the Native People* »); 2) celui des régimes coloniaux « *Painting Under the French and British Regime* »; 3) celui du régime impérial britannique « *Canadian Painting the British Regime* »; 4) celui de l’hégémonie américaine « *The Age of US Imperialism* ». Si la date de départ de certaines de ces hégémonies coïncide avec des dates constitutionnelles, il est clair que, pour l’auteur, elles inaugurent surtout une période de domination économique. À l’intérieur de celles-ci, les changements politiques n’entraînant aucune modification de l’ordre fondamental des choses ne sont pas retenus.

Une approche semblable à celle de Lord s’observe dans la synthèse dirigée par Luc Noppen, *Québec, trois siècles d’architecture*, parue en 1979, et portant sur l’architecture institutionnelle de la ville de Québec²¹. Les trois parties de l’ouvrage correspondent chacune aux trois statuts de capitale politique conférés à la ville de Québec : soit celle de capitale du Canada sous le Régime français; puis de l’Amérique du Nord britannique après la Conquête; puis de capitale d’une province aux lendemains de la Confédération. Noppen démontre que chacun de ces statuts a engendré un type d’architecture monumentale et commémorative spécifique à l’évolution du statut politique de la capitale. Rappelons que Noppen s’intéresse à l’architecture savante d’inspiration académique dont la diffusion dépend bien souvent, ne serait-ce que par le biais de la commande, des lieux de pouvoir au sens large. La cohérence entre l’approche et la périodisation retenue s’opère ici en fonction d’une réduction de l’objet d’étude à des typologies institutionnelles, plutôt que d’une prise en compte de l’ensemble du bâti.

La peinture au Québec 1820-1850 est le catalogue d’une exposition tenue à Québec en 1991²². Cette synthèse se distingue des précédentes en ce qu’elle porte sur une seule période de trente ans précisément datée, soit l’équivalent d’une génération. Mario Béland justifie cette datation dans l’introduction du catalogue, tout comme Laurier Lacroix dans son essai²³. Il s’agit de deux dates événements. L’année 1820 est celle du dernier arrivage du fonds de tableaux Desjardins à Québec, tandis que l’année 1850 correspond à l’invention de la photographie, invention qui bouleverse évidemment la donne dans le monde des arts. En s’appuyant sur une périodisation événementielle dont les dates sont tirées des phénomènes étudiés, la démarche suivie par les auteurs de ce catalogue s’apparente à celle des historiens travaillant à une échelle sectorielle ou régionale.

Enfin, l'ouvrage d'Harold Kalman, *A Concise History of Canadian Architecture*, dont la première édition date de 1994, illustre une périodisation de type « plan de cours »²⁴. Cette manière de diviser le temps se devine dans la table des matières qui présente une très grande discontinuité thématique dans l'intitulé des différents chapitres. Certains sont associés à des régimes ou dates politiques – « *New France* », « *Building the Young Dominion* » –, ou à des styles – « *Classicism* », « *Modern Architecture* » –, enfin d'autres à des typologies – « *Building for Communication* », « *Domestic Architecture* ». L'enchevêtrement des temporalités et l'effet de discontinuité provoqué laissent deviner qu'il s'agit fort probablement de l'adaptation d'un recueil de notes pour un cours d'architecture au Canada des origines jusqu'aux années 1970-1980. Le nombre de chapitres, quatorze en tout, correspondant grosso modo au nombre de cours dans une session universitaire²⁵. Rappelons que Kalman enseigne à l'université de Colombie-Britannique entre 1968 et 1975.

L'analyse de la périodisation dans les cinq synthèses en histoire de l'art que j'ai retenues ne permet pas de dégager un portrait d'ensemble unifié. Ainsi, on ne retrouve pas de périodisation commune partagée par ces cinq études, chaque auteur adoptant un découpage du temps en fonction de ses besoins. On observe également que les périodisations retenues ne sont pas totalement affranchies du politique. La chronique constitutionnelle reste présente, mais de manière résiduelle ou schématique. Enfin, une seule synthèse a défini une périodisation ajustée à son objet d'étude. Ce contraste avec la pratique en histoire s'explique en partie par le fait que cette analyse se fonde sur un bassin d'études au départ beaucoup plus restreint. De plus, j'ai tenu compte dans ma comparaison autant des synthèses historiques à échelle macroéconomique (Hamelin, Roby, Paquet, Wallot), que de celles à échelle sectorielle ou régionale. De fait, les synthèses en histoire de l'art ne sont comparables qu'avec ces dernières, notamment sur le plan des approches méthodologiques, avec qui elles partagent de nombreux points en commun.

Notes

¹ Séance « L'histoire du Québec en synthèse », plénière au 66e Congrès de l'Institut d'histoire de l'Amérique française, Rimouski, octobre 2013.

² Paul-André Linteau, *Histoire du Québec contemporain*, Montréal, Boréal Express, 1979, vol. 1 « De la Confédération à la crise », 658 p. et 1986, vol. 2 « Le Québec depuis 1930 », 733 p.; Brian Young et John Alexander Dickinson, *A Short History of Québec a Socio-Economic Perspective*, Toronto, Copp Clark Pitman, 1988, 306 p.; Peter Gossage et Jack Little, *An Illustrated History of Québec: Tradition & Modernity*, Don Mills, Oxford University Press, 2012, 369 p.; Éric Bédard, *L'histoire du Québec pour les nuls*, Paris, First éditions, 2012, 394 p.

³ Robert S. Baker, « History and Periodization », *CLIO*, vol. 26, n° 2, 1997, p. 137.

⁴ Penelope J. Corfield, « Post-Medievalism/Modernity/Postmodernity? », *Rethinking History*, vol. 14, n° 3, septembre 2010, p. 380–381.

⁵ Jacques Le Goff, *Faut-il vraiment découper l'histoire en tranches ?*, Paris, Seuil, coll. « La Librairie du XXI^e siècle », 2014, p. 11.

⁶ *Ibid.*, p. 61.

⁷ *Ibid.*, p. 28; Joanna Innes, “When did the Victorian Age begin? Reflections on Richard Price’s British Society 1680–1880”, *Journal of Victorian Culture*, vol. 11, n° 1, 2006, p. 148.

⁸ Göran Blix, “Charting the ‘transitional period’: The emergence of modern time in the Nineteenth century”, *History and Theory*, vol. 45, n° 1, février 2006, p. 53–55.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Les acteurs et les textes marquants de ce changement ont été identifiés par Jocelyn Létourneau dans une étude clé de 1997 sur le sujet : Jocelyn Létourneau, « Le temps du lieu raconté. Essai sur quelques chronologies récentes relatives à l’histoire du Québec », *International Journal of Canadian Studies / Revue internationale d’études canadiennes*, vol. 15, printemps 1997, p. 155-157. Je reprends ici, pour l’essentiel, la sélection de Létourneau.

¹¹ Fernand Ouellet et Jean Hamelin, « La crise agricole dans le Bas-Canada (1802-1837) », *Études rurales*, n° 7, 1962, p. 36-57; Jean Hamelin, *Économie et société en Nouvelle-France*, Québec, Presses de l’Université Laval, 1960, 137 p.; *Id.*, « À la recherche d’un cours monétaire canadien : 1760-1777 », *Revue d’histoire de l’Amérique française*, vol. 15, n° 1, 1961, p. 24-34.

¹² Jean Hamelin et Yves Roby, « L’évolution économique et sociale du Québec, 1851-1896 », *Recherches sociographiques*, vol. 10, n° 2-3, 1969, p. 157.

¹³ Gilles Paquet et Jean-Pierre Wallot, « Canada 1760-1850 : Anamorphoses et prospective », *Économie québécoise, Cahiers de l’Université du Québec*, 1-2, nov. 1969, p. 255-300; *Id.*, « Crise agricole et tensions socio-ethniques dans le Bas-Canada, 1802-1812 : éléments pour une ré-interprétation », *Revue d’histoire de l’Amérique française*, vol. 26, n° 2, 1972, p. 185-237 ; *Id.*, “International Circumstances of Lower Canada, 1786–1810: Prolegomenon”, *The Canadian Historical Review*, vol. 53, n° 4, décembre 1972, p. 371–401; *Id.*, « Sur quelques discontinuités dans l’expérience socio-économique du Québec : une hypothèse », *Revue d’histoire de l’Amérique française*, vol. 35, n° 4, 1982, p. 483-521.

¹⁴ *Ibid.*, p. 493-519; Jocelyn Létourneau, art. cit., p. 155-157.

¹⁵ Brian Young et John Alexander Dickinson, *A Short History of Québec a Socio-Economic Perspective*, Toronto, Copp Clark Pitman, 1988, 306 p.

¹⁶ Étant donné le nombre élevé de publications comprises dans ces trois projets, j’invite le lecteur qui désire en parcourir la liste à consulter le site de l’éditeur : <https://www.pulaval.com/collections>.

¹⁷ Dany Fougères et collab., *Histoire de Montréal et de sa région*, INRS-Centre Urbanisation, culture, société, Québec, Presses de l’Université Laval, 2012, 2 vol., 1596 p.

¹⁸ Fernand Harvey, « L’historiographie régionaliste des années 1920 et 1930 au Québec », *Les Cahiers des dix*, n° 55, 2001, p. 56.

¹⁹ Dennis R. Reid, *A Concise History of Canadian Painting*, Toronto, Oxford University Press, 1973, 319 p.

²⁰ Barry Lord, *The History of Painting in Canada: Toward a People’s Art*, Toronto, NC Press, 1974, 253 p.

²¹ Luc Noppen, Claude Paulette et Michel Tremblay, *Québec, trois siècles d’architecture*, Montréal, Libre Expression, 1979, 440 p.

²² Mario Béland (dir.), *La peinture au Québec 1820-1850 : nouveaux regards, nouvelles perspectives* (catalogue d’exposition), Québec, Musée du Québec/Publications du Québec, 1991, 605 p.

²³ Laurier Lacroix, « Entre la norme et le fragment : éléments pour une esthétique de la période 1820-1850 au Québec », dans *ibid.*, p. 60-75.

²⁴ Harold D. Kalman, *A History of Canadian Architecture*, Toronto, Oxford University Press, 1994, 2 vol., 944 p.; *Id.*, *A Concise History of Canadian Architecture*, Don Mills, Oxford University Press, 2000, 661 p.

²⁵ Sur les ramifications de la périodisation dans toutes les facettes de la spécialisation universitaire en histoire, voir Jean-Pierre V. M. Hérubel, « Historical Scholarship, Periodization, Themes, and Specialization: Implications for Research and Publication », *Journal of Scholarly Publishing*, vol. 39, n° 2, janvier 2008, p. 144-155.

Crédits

Coordination

Gilles Lapointe

Révision des textes

Gilles Lapointe
Julie-Ann Latulippe
Sophie Dubois

Conception graphique

Julie-Ann Latulippe

Les cinq textes réunis dans le présent numéro sont issus de conférences prononcées par les membres de l'ÉRHAQ lors des colloques « Sources, données, catégories de l'histoire de l'art » et « Lieux et temps de l'histoire de l'art au Québec » tenus respectivement les 20 novembre 2015 et 15 avril 2016 à l'Université du Québec à Montréal.

Les activités scientifiques de l'ÉRHAQ bénéficient d'une subvention du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (Programme savoir, volet équipes).

Les membres de l'ERHAQ tiennent à remercier chaleureusement le Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ) pour son soutien à nos activités scientifiques.