Document generated on 08/06/2025 11:17 p.m.

Muséologies
Les cahiers d'études supérieures

muséologies

Traversées. L'histoire de l'art du Québec au musée et à l'université, un terrain partagé

Dominic Hardy

Volume 9, Number 1, 2018

Monde des Arts / Arts des mondes

URI: https://id.erudit.org/iderudit/1052634ar
DOI: https://doi.org/10.7202/1052634ar

See table of contents

Publisher(s)

Association Québécoise de Promotion des Recherches Étudiantes en Muséologie (AQPREM)

ISSN

1718-5181 (print)
1929-7815 (digital)

Explore this journal

Cite this document

Hardy, D. (2018). Traversées. L'histoire de l'art du Québec au musée et à l'université, un terrain partagé. *Muséologies*, *9*(1), 173–183. https://doi.org/10.7202/1052634ar

Tous droits réservés © Association Québécoise de Promotion des Recherches Étudiantes en Muséologie (AQPREM), 2018

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Épilogue

Traversées. L'histoire de l'art du Québec au musée et à l'université, un terrain partagé

Dominic Hardy

Pour Cheryl Meszaros (1955-2009)

I.

Cette contribution vient clore le numéro « Arts des mondes/Mondes des arts » de la revue *Muséologies*. Au moment de composer ces lignes, à l'automne 2017, à peu près trois années se sont écoulées depuis les premières rencontres qui ont mené à l'organisation du colloque éponyme dont ce numéro est en quelque sorte le souvenir. En tant que professeur au département d'histoire de l'art à l'UQAM et également impliqué dans les Études supérieures en muséologie, j'ai eu le privilège d'être invité à l'été 2014 par Flavie Boucher, Marie-Charlotte Franco et Sophie Guignard à collaborer à la conception et l'organisation du colloque que nous présentions au 83e Congrès de l'ACFAS à Rimouski, au mois de mai 2015. Privilège accru par l'opportunité qui m'était présentée de réfléchir pour la première fois depuis mon entrée en poste à l'UQAM sur la relation que j'entretenais encore avec les expériences et les legs de ma carrière précédente. Celle d'un éducateur de musée qui a travaillé près de 20 ans auprès des publics, d'abord dans une petite ville ontarienne (Peterborough) située en périphérie de Toronto, la métropole canadienne « par excellence », avant de poursuivre ma carrière dans deux des plus grands musées du pays : le Musée des beaux-arts du Canada à Ottawa et le Musée des beaux-arts de Montréal. Je mettrai donc à plat les temps successifs de mon parcours, qui se superposent sous forme de méditation au moment du raisonnement rétrospectif que je présente ici.

Faisant écho à la stratégie adoptée par Laurier Lacroix dans un texte publié en 2011 construit de « quelques remarques intempestives[1] » (j'y reviendrai), je me permets cette mise en contexte des paragraphes qui vont suivre, parce que je suis conscient que, de temps à autre, il est nécessaire pour l'historien de l'art et le muséologue que je suis (et parfois également pour les lecteurs) de faire un arrêt sur l'image, voire de se déplacer devant la zone du cadre qui définit cette image, ici composée à partir d'expériences de divers moments de mon parcours que j'ai répertoriées en voulant leur conférer une cohésion qui n'est peut-être qu'illusoire, mais dont le rassemblement (éphémère ou provisoire) va me servir à réfléchir sur les liens que j'ai vécus en travaillant les zones de l'histoire de l'art dans leurs variantes (le musée et l'université) ainsi que dans cet espace entre les deux — rejoignant par là un des fondements de notre projet de colloque.

Ce faisant, j'entends, aux côtés de la voix de Laurier Lacroix, un premier véritable mentor, la voix d'une deuxième inspiration, celle de la très regrettée muséologue et historienne de l'art Cheryl Meszaros (1955-2009). Assez peu connue dans les milieux de la muséologie francophone, elle avait pourtant marqué le domaine de l'éducation muséale au Canada depuis la fin des années 1980 jusqu'en 2004, d'abord à ce qui s'appelait encore la Mendel Art Gallery à Saskatoon (aujourd'hui le Remai Modern), et ensuite à la Vancouver Art Gallery. Menant en parallèle ses études doctorales à l'University of British Columbia, elle soutenait sa thèse en 2005 avec pour sujet l'interprétation critique dans le musée d'art, activité qu'elle situait entre l'autorité et l'autonomie[2]. Ses quelques publications scientifiques, assez polémiques par ailleurs, soulignaient la façon dont le musée pouvait réifier « l'expérience du visiteur » sans pour autant y consacrer le travail qui aurait été rendu possible par une reconnaissance et une mise à contribution des richesses interprétatives et intellectuelles de l'institution. La mission du musée scindée ainsi en deux, le visiteur devenait en quelque sorte inoculé contre la contamination par les idées, par les débats qui demeuraient ainsi l'apanage des conservateurs

1 Laurier Lacroix, « L'historiographie de l'histoire de l'art au Québec et l'échec patrimonial – quelques remarques intempestives », dans : Patrimoine et histoire de l'art au Québec : enjeux et perspectives, (BERTHOLD Etienne, MIGLIOLI Nathalie dir.), Québec, Presses de l'Université Laval, 2011, p. 163-171.

2 MESZAROS Cheryl, « Between authority and autonomy: Critically engaged interpretation in the art museum ». Thèse de doctorat, Departement of Curriculum Studies, University of British Columbia, 2005, 180 p.

et de la direction du musée, d'un réseau sociologique ou d'un monde des arts imperméable à la vie (et l'avis) des visiteurs et à l'usage qu'elles, qu'ils pourraient faire de ces idées, de ces débats[3].

À l'instar de beaucoup de personnes en éducation muséale, Meszaros voyait néanmoins bien au-delà d'une dichotomie réductrice. Elle ne se positionnait pas en défenseure des visiteurs devant l'hermétisme des conservateurs, dichotomie trop longtemps entretenue en conséquence par des cheminements professionnels très différents qui pouvaient marquer l'accès à l'éducation et la médiation, d'une part, et l'accès à la conservation ou au commissariat, d'autre part, dans la structure professionnelle du musée d'art. Meszaros arrivait à la direction des services éducatifs de la Mendel Art Gallery, forte d'une maîtrise en histoire de l'art de l'Université Queens (Kingston, Ontario). Elle faisait preuve d'un pragmatisme singulier, autrement dit d'une capacité sans égal pour la collaboration avec ses collègues dans tous les services des musées et un respect profond pour les éducateurs sous sa responsabilité ainsi que pour les guides bénévoles. Elle détenait également une compréhension critique des jeux de pouvoir qui marquent les relations hiérarchiques dans le musée, notamment autour de la haute direction et des services de conservation par lesquels s'incarnait souvent l'autorité du *logos,* placé en opposition aux dialogues et aux conversations posées dans l'espace muséal par ses publics. Dans les symposiums annuels du groupe Canadian Art Gallery Educators, Cheryl Meszaros savait défaire cette dichotomie (peu utile, au fond, pensait-elle) à l'aide de grilles d'analyse que lui fournissaient Michel Foucault, Paul Ricœur, Jean Baudrillard et Jean-François Lyotard et, plus tard, Jean-Luc Nancy, Hans-George Gadamer et Bruno Latour. La préparation et la soutenance de sa thèse l'amenèrent à formuler un appel pour « un espace auto-réflexivement critique pour l'interprétation », car « le musée doit adopter un schéma tripartite par lequel il se laisse guider dans ses actions par "l'être singulier-pluriel" et la "co-apparence" » :

> La première partie de ce schéma nécessite un déplacement des coordonnées discursives de l'interprétation muséale, déplacement qui travaillera à rendre plus visibles et disponibles au public les polémiques de l'interprétation ainsi qu'un ensemble de différents répertoires interprétatifs. La deuxième exige que ce processus soit rendu possible par un personnel hautement qualifié, formé de manière professionnelle, dont l'emploi du temps serait consacré à une disponibilité aux visiteurs, dans les salles du musée. La troisième envisage que les espaces physiques des galeries soient repensés afin de rendre possible ce niveau de discursivité avec le public. Ces appels à la transformation imposeront des demandes importantes au musée tel qu'il est, car ils requièrent un engagement constant et substantiel envers des processus qui dépassent de loin une pédagogie d'exposition (*pedagogy of display*). Ces transformations seront à même de favoriser la production de sites où la fécondité de l'art pourra être rendue publique — de manière physique et de manière intellectuelle[4].

II.

Au début de chaque session universitaire, alors que je rencontre pour la première fois les personnes inscrites au cours HAR 1430, Les arts au Québec et au Canada du XVI^e^ au XIX^e^ siècle, je pose une sorte d'entracte, un épisode entre les diapositives qui annoncent les grands enjeux du cours et celles qui présentent le plan

3 Les lieux de publication de textes rappellent que l'éducation muséale n'est surtout pas uniforme comme milieu de recherche. Voir MESZAROS Cheryl, « Now THAT is evidence: tracking down the evil "whatever" interpretation », *Visitor Studies Today*, vol. 9 n° 3, 2006, p. 10-15 ; et « Un/Familiar », *Journal of Museum Education,* vol. 33 n° 3, 2008, p. 239-246.

4 MESZAROS Cheryl (2005), *Op. cit.* p.139. Notre traduction.

de cours comme tel, pour les 15 semaines qu'on entame ensemble ce jour-là. Durant cet entracte d'une trentaine de minutes, je présente une œuvre que les étudiants sont invités à analyser à partir de quelques questions que je leur soumets, dans le but de réaliser, par la suite, un travail en groupe avec leurs collègues qu'ils ne connaissent pas (encore) dans la plupart des cas. Il s'agit de l'œuvre *Cabinet d'officier à Montréal* peinte en 1846 par l'artiste d'origine allemande Cornelius Krieghoff, aujourd'hui conservée au Musée Royal de l'Ontario (Fig. 1). Une analyse très détaillée de l'œuvre, rédigée par Laurier Lacroix, se retrouve dans l'ouvrage *La Peinture au Québec 1820-1850* publié en 1991 par ce qui s'appelait encore, à cette époque, le Musée du Québec. Lacroix poussait alors plus loin des recherches qui avaient été menées dans un premier temps par John Russell Harper dans sa monographie consacrée à Krieghoff en 1979[5]. Je ne vais pas reprendre ici en détail l'analyse, mais je vais me permettre d'en citer deux passages. Le premier nous arrive rapidement en début de texte :

> Des recherches plus récentes ont permis d'ajouter des éléments de compréhension à cette œuvre, véritable mise en abyme, qui met en scène tout un enchevêtrement d'objets. La découverte récente du catalogue de l'exposition de la Montreal Society of Artists, tenue en 1847, permet de redonner à la toile son titre original, *An Officer's Room in Montreal*. À cette exposition, Krieghoff présenta aussi 47 autres œuvres, dont certaines sont représentées dans ce tableau même, constituant en quelque sorte un catalogue illustré doublé d'une installation de sa production récente.
>
> L'œuvre est construite comme un décor. Le plancher agrémenté d'un motif peint et de tapis est fortement incliné et les murs décrivent des angles aigus. Bien qu'aucune source d'éclairage ne soit indiquée, la scène baigne dans une atmosphère feutrée qui accentue la domesticité et le confort de ce lieu idéalisé. Il s'agit bien, en effet, d'une fiction, car l'officier n'avait pas les moyens de se payer un tel décor. Krieghoff, avec la complicité de Staunton, invente un microcosme culturel réunissant les emblèmes de plusieurs pays et témoignant de la domination culturelle et de l'aventure coloniale dans laquelle se sont constituées les collections au XIX^e siècle[6].

L'aventure consiste à inviter les étudiants à décoder le tableau sans en connaître le titre, sans une introduction que j'ai écrite sauf quelques remarques d'ordre très général : l'œuvre est réalisée quelque part au Canada dans la période délimitée par le cours (donc à un moment qu'on va situer après 1600 et avant 1860). Les étudiants doivent essayer d'expliquer le tableau dans la mesure du possible : quel est ce lieu ? Qui est cette personne ? Quels sont ces objets ? Quelles sont les relations entre lieux, personnages et objets ? Peut-on identifier l'époque de la réalisation de cette œuvre ? Les étudiants, divisés de façon aléatoire en petits groupes, travaillent ensemble une quinzaine de minutes. Ainsi, au cours de la première heure et demie, ce sont leurs voix qui remplissent la salle. Je vais à la rencontre de chacun des sous-groupes, et je commence à les entendre, à voir lesquels semblent être en possession d'une certaine matière qui les aide à déchiffrer l'image. À la fin de ce quart d'heure, c'est le moment de la mise en commun à haute voix. En les écoutant, en reprenant au vol les points qui ressortent, je m'empresse de les écrire au tableau, pour faire de cette transcription un jeu de validation constante : ce concept va ici ; ce deuxième semble appartenir à une nouvelle catégorie, on l'inscrit ailleurs sur le tableau ; le troisième

5 HARPER RUSSELL John, *Krieghoff*, Toronto, University of Toronto Press, 1979, 204 p.

6 LACROIX Laurier, « Un cabinet d'officier à Montréal, 1846 », *La Peinture au Québec 1820-1850. Nouveaux regards, nouvelles perspectives*, (BELAND Mario, dir.), Québec, Musée du Québec / Les publications du Québec, 1991, p. 339-341.

s'apparente à l'un ou l'autre des premiers, inscrivons-le donc ici ou plutôt là. À la fin de l'exercice, le tableau est accompagné d'un portrait conceptuel et herméneutique assez développé qui ne va pas « résoudre » l'énigme de la toile. Ce n'est d'ailleurs pas l'objectif. Le plus important pour moi et, je crois, pour le groupe, c'est l'horizon vers lequel aboutit ce trajet. Il s'agit ainsi de structurer une représentation de la pensée qu'on a. Cette pensée se formule par rapport à l'œuvre, en pleine confrontation avec celle-ci. Elle est aussi constituée à partir d'expériences et d'apprentissages antérieurs. C'est une pensée en mouvement, et cela avec toutes les embûches qu'on peut imaginer, même si celles-ci ne sont pas des plus importantes à ce moment précis. Il est remarquable qu'à chaque occasion que j'ai eue de faire ce projet dès le premier cours, les étudiants, individuellement et collectivement, parviennent à toucher quand même de très près la logique de l'œuvre et même à en dérober une très grande partie du sens. Leur bagage, leur outil herméneutique si l'on veut, est riche non sans être lacunaire. Dès cet exercice, on constate souvent à quel point la connaissance de l'histoire de l'art du Canada et du Québec, est, disons-le, peu détaillée. En revanche, l'aventure que l'on va éventuellement vivre dans les mois qui suivent consiste à rattacher les enjeux de l'histoire de l'art à ceux de l'histoire, tout en réalisant qu'on les comprend à travers une lentille contemporaine et à l'aide d'une expérience préalable. Le principe est celui-ci : honorer, faire place, ou donner voix au vécu et à la compréhension de l'apprenant au moment de sa rencontre avec l'œuvre. De ce processus, toute une série de nouveaux constats peuvent être formulés, qui justifieront la nécessité d'aller plus loin. La curiosité de l'étudiant et le savoir que nous constituons par nos recherches se retrouvent dans une zone de contact marquée par l'œuvre telle qu'elle se définit à partir d'une série de continuités et de rapports que l'histoire de l'art cherche à décrire. On ne s'étonnera peut-être pas du fait que je conçois la méthode et l'expérience dont je viens de donner le détail comme la transposition d'une pratique issue de l'éducation muséale. En effet, la méthode et l'expérience constituent la traduction, dans la salle de cours, d'une démarche développée pendant de nombreuses années dans les salles de musées, devant les œuvres, avec les publics de tout âge qui m'ont montré le terrain partagé à mettre en place pour dévoiler ensemble le sens de l'œuvre. Autant dire que ces publics s'apparentent à mes étudiants et aux deux mentors évoqués ici comme présences pérennes dans le travail d'interprétation.

La véritable corne d'abondance visuelle qu'est ce tableau de Cornelius Krieghoff fonctionne aussi en tant que signe d'une autre abondance, celle de l'histoire de l'art du Québec. Je veux réfléchir un moment sur cette relation entre l'abondance et l'effet d'organisation qui émanent de la toile, après tout un champ rectangulaire assez conventionnel, à la perspective parfois assez originale, dont un second effet peut être de nous rappeler les structures mentales des *camerata*, ces « chambres de merveilles » des collectionneurs du XVI^e^ siècle. En fait, il s'agit de porter une attention à l'organisation des images de manière à les rendre emblématiques du travail de synthèse historique que mène l'Équipe de recherche en histoire de l'art au Québec (ÉRHAQ) depuis 2014[7].

L'ouvrage *La Peinture au Québec 1820-1850* accompagnait une exposition du même titre. Il offrait un répertoire de recherches approfondies sur des œuvres et des carrières artistiques devenues emblématiques des études en histoire de l'art au Québec telles que ce projet les a organisées et récapitulées. On pourrait dire que c'était en quelque sorte un catalogue raisonné des relations entre les corpus et les recherches de deux périodes importantes dans l'histoire de l'art du Québec, l'une constituée par les années 1820 à 1850, l'autre par les années s'étalant de 1960 jusqu'au tournant des années 1990. Ce même raisonnement structure ce qui se lit encore comme une synthèse très développée pour la même période et dont

7 Voir le site Internet de L'ÉRHAQ [https://erhaq.uqam.ca/]

le modèle n'a pas encore été repris — on l'imaginerait bien — même si d'autres projets sont venus proposer des bilans importants[8].

J'ai évoqué jusqu'ici un exercice de lecture de tableau et quelques-uns seulement des éléments historiographiques, un peu comme les alpha et oméga de l'expérience de l'enseignement qui est au cœur de mes préoccupations aujourd'hui. Mon objectif en organisant cette présentation était de réfléchir sur l'enseignement de l'histoire de l'art du Québec, au Québec, alors que l'enseignant et les apprenants travaillent avec des conditions historiographiques assez particulières. Je me souviens encore du premier recueil de textes que j'avais à organiser quand j'ai commencé à enseigner à l'UQAM. Relire les textes qui constituaient les savoirs dans notre domaine, c'est revenir sur une littérature savante qui remontait dans la majorité des cas à la fin des années 1960. Je reprenais certains textes qui figuraient déjà sur une liste préparée en 1980 par Laurier Lacroix (qu'il me pardonne cet acharnement à le mentionner), alors qu'il enseignait à Concordia un cours dans lequel il traitait de l'ensemble de l'histoire de l'art au Canada depuis l'arrivée des colons français jusqu'aux années 1960. Reproduite sur une machine Gestetner, la liste, que j'ai encore quelque part dans mes archives, nous indiquait les lectures hebdomadaires. Si je me souviens bien, nous pouvions consulter les ouvrages et articles cités dans la salle de lecture John Russell Harper, nouvellement inaugurée dans l'ancien édifice Midtown Motors que Concordia venait tout récemment de convertir en pavillon des beaux-arts.

Comme nous le rappelait Laurier Lacroix en 2010 lors de son intervention au colloque organisé par Nathalie Miglioli et Étienne Berthold, *Patrimoine et histoire de l'art au Québec : enjeux et perspectives*, l'heure n'était pas, dans les années 1970, aux synthèses ; on se méfiait des récits prétendant à l'universalité. Les ouvrages de John Russell Harper et de Dennis Reid[9], qui entreprenaient de narrer l'histoire de la peinture au Canada, se trouvaient certes sur les tablettes des librairies comme sur celles des bibliothèques universitaires, mais aucun projet regroupant la totalité des productions artistiques au Canada (architecture, arts graphiques, arts décoratifs, peinture, sculpture, pratiques contemporaines) n'avait été envisagé. Il y avait encore énormément de terrain à déblayer, c'est vrai. Et aujourd'hui, alors que de grandes surfaces de ce chantier sont identifiées et travaillées, on peut mieux voir ce qu'il reste à faire. *Les Arts en Nouvelle France*, par exemple, a été l'occasion pour la première fois de mettre en relief les éléments de ce que Ruth Phillips et Janet Berlo ont nommé, dans l'ouvrage qu'elles ont consacré aux arts autochtones de l'Amérique du Nord[10], le *Common Ground*, en reprenant le terme de Richard White. Dans la version française de ce même ouvrage, le terme est traduit par « les arts du monde partagé », formulation voisine par ailleurs de la question posée par Laurier Lacroix dans la présentation de son ouvrage : « Comment une civilisation se modifie-t-elle lorsqu'elle en rencontre une autre sur un territoire donné ?[11] ». Pris ensemble, ces énoncés permettent d'envisager la cohabitation, l'articulation de pratiques artistiques qui connaissent des mutations plus ou moins sensibles au contact l'une de l'autre. Ils signalent en

8 Qu'on pense au projet *Du Baroque au néoclassicisme : la sculpture au Québec*, dont l'exposition organisée par René Villeneuve au Musée des beaux-arts du Canada, et qui avait circulé à Vancouver et Saskatoon en 1997-1998, était accompagnée d'un catalogue réunissant des chapitres de synthèse à l'ensemble de notices détaillées des œuvres. Ou encore *Les arts en Nouvelle-France*, ce projet mené par Laurier Lacroix entre 2003 et 2010 et qui résulta encore une fois dans une exposition ainsi qu'un ouvrage composé, me semble-t-il, à partir d'une visée plus discursive, dans laquelle le projet de création de notices cède le pas à une narration soutenue. Le travail sur les œuvres individuelles n'était pas en reste : en font foi les bases de données constituées par Laurier Lacroix et ses étudiants tout au long des préparatifs pour l'exposition et qui sont, à leur tour, des éléments constitutifs de la base de données que nous construisons au Laboratoire numérique d'études sur l'histoire de l'art du Québec de l'ERHAQ.

9 HARPER RUSSELL John, *Une histoire de la peinture au Canada*, Sainte-Foy, Université Laval, 1966 ; REID Dennis, A History of Painting in Canada, Toronto Oxford University Press, 1988 [1972].

10 Berlo and Phillips Arts premiers.

11 LACROIX Laurier, *Les arts en Nouvelle-France*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2012, p. 16.

même temps ce qui change de plus en plus dans l'enseignement de l'histoire de l'art du Canada, chose qui vaut pour le Québec aussi : comment tenir compte, dans cet enseignement, de cette articulation, de ce « monde partagé » ?

À cet égard, les travaux réunis dans l'ouvrage *Arts de la Nouvelle France* ouvrent plusieurs voies importantes. Je pense aux titres de certains textes en particulier : « Curiosité envers l'art des Amérindiens » ; les textes de Muriel Clair, « L'aménagement des premières chapelles jésuites en Huronie » et « La chapelle de Notre-Dame-de-Lorette au bourg des Hurons » ; l'aperçu donné par François-Marc Gagnon à partir de l'étude magistrale qu'il a réalisée au sujet du *Codex Canadiensis*[12] ; l'appel fait au centre pour la langue et la culture de Kanehsatà : ke pour établir « L'histoire du Wampum aux deux loups[13] ». En tant qu'enseignant qui cherche à réunir des ressources pour ses étudiants, ce livre offre déjà des éléments qui, pris ensemble, constituent une lecture devenue essentielle. Dans l'état actuel des recherches publiées, nous avons donc, dans un premier temps, au Québec, cette concertation autour du XVII^e siècle principalement, tradition fondée bien avant l'avènement des études universitaires par les précurseurs allant des récits de paroisse jusqu'aux travaux de Gérard Morisset[14], et prolongées notamment dans l'incontournable ouvrage de François-Marc Gagnon, *La conversion par l'image*[15]. Dans un deuxième temps, les travaux de notre collègue Louise Vigneault au sujet de l'artiste wendat Zacharie Vincent ont établi un pôle important dans le XIX^e siècle, recherches qui se prolongent à leur tour dans les études sur les productions artistiques modernes et contemporaines autochtones. Louise Vigneault, Guy Sioui Durand, Édith-Anne Pageot, Jean-Philippe Uzel et un nombre croissant d'étudiants redéfinissent notamment les paramètres des recherches sur l'art autochtone contemporain créé en pensant aux conditions historiques, politiques, artistiques et sociales vécues sur le territoire québécois. Enfin, bon nombre d'études réalisées depuis les années 1970 ont entrepris de comprendre la représentation du sujet autochtone à travers les pratiques artistiques allochtones, ce qui a parfois pour tendance à restreindre la personne et la présence autochtone dans l'histoire de l'art au statut de sujet de la représentation plutôt qu'agent.

De mon point de vue d'enseignant, je me sens destiné, jusqu'à ce qu'on ait entre les mains la synthèse tant désirée, à enseigner à partir d'un travail de rassemblement, presque de commissariat de textes. Ce sont non seulement les savoirs qui m'intéressent, mais aussi l'assurance qu'il y a une pluralité de voix à l'avant-plan, alors que nos étudiants entreprennent leur réflexion. La voix est devenue primordiale. Je pense ici aux voix des religieux, Récollets et Jésuites, qui font état de la culture visuelle qu'ils découvrent, et qui, comme l'a si bien documenté François-Marc Gagnon dans *La conversion par l'image*, sont amenés à expliciter ce qu'ils comprennent du rôle et de la puissance des images dont ils sont porteurs. Chaque année, je lis à haute voix certains de ces textes, et l'effet est toujours celui d'un moment décisif : je pense aux citations de Gabriel Sagard ou encore, et peut-être surtout à la lettre qu'adresse le père Garnier en 1645 au père Henri de Saint-Joseph, véritable encyclopédie des effets propices que doivent exhiber des images destinées aux efforts de conversion des Autochtones, lettre qui aboutit en un paroxysme autour des effets visuels qui transmettent la damnation de l'âme et qui fait presque vivre les différents temps corporels d'une écriture engagée dans l'*ekphrasis* extatique qui est cet appel à l'image[16].

12 GAGNON François-Marc, *The Codex Canadensis and the Writings of Louis Nicolas,* Montréal-Kingston, McGill-Queen's University Press, 2011, 676 p.

13 Voir Lacroix (2012), op. cit., p. 208.

14 Par exemple, *La peinture traditionnelle au Canada français*, Ottawa, Cercle du livre de France, 1960, 216 p.

15 GAGNON François-Marc, *La conversion par l'image, Un aspect de la mission des Jésuites auprès des Indiens du Canada au XVII^e siècle*, Montréal, Bellarmin, 1975, 172 p.

16 À ce titre, on consultera les travaux du Collectif d'anthropologie et d'histoire du spirituel sous l'Ancien régime, disponibles via le site Web cahsanet.org/accueil.

Un autre effet est produit par l'ouvrage *Le fil de l'art, les broderies des Ursulines de Québec*[17] dont j'ai vu, année après année, les textes et les images choisies résonner auprès des groupes d'étudiants. Pour le XVII^e siècle, c'est de loin la production qui retentit le plus pour eux : l'organisation de l'ouvrage, les textes de Christine Cheyrou, la qualité des images, jouent un rôle majeur. Les conséquences pour notre action éducative, entendue dans sa dimension politique, sont importantes. Ensemble, nous abordons des questions liées au transfert, sur le territoire québécois, de la pratique de la broderie, dans un couvent qui assurait un des premiers ateliers de transmission de savoir au pays. Nous abordons également des problématiques liées à la coprésence des religieuses avec leurs élèves autochtones, avec tout ce qui sera lié aux transferts d'expertise dans les deux sens, en articulation de cultures qui se transforment mutuellement, tout cela dans le contexte d'une des premières écoles résidentielles du Canada.

Ce constat prend forme dans le contexte de la publication, en juin 2015, du Rapport final de la Commission de vérité et de réconciliation du Canada. L'histoire brutale des pensionnats, dont la mise en place remonte bien sûr à la période de la Nouvelle-France pour s'étendre à travers le pays, notamment depuis la Confédération, est présentée très clairement dans ce rapport comme relevant d'un « génocide culturel ». Le Rapport en appelle de ses vœux à plusieurs reprises que des mesures soient mises en place afin que l'enseignement dans les écoles canadiennes fasse état de ce chapitre de l'histoire. Il énonce aussi des demandes relatives au système de l'enseignement postsecondaire, appelant à une croissance des recherches universitaires tout en formulant des mesures particulièrement importantes en ce qui concerne les musées et les archives publiques du Canada.

Dans ce contexte, je constate donc que je dois réfléchir sur les effets de rhétorique de l'enseignement auxquels j'ai recours dans mon enseignement. Si je persiste à revenir au cours de la session sur la toile de Cornelius Krieghoff et sur sa manufacture de représentations des « métiers » des Autochtones, comment cadrer les effets discursifs et esthétiques, les récupérations commerciales qui ressortent de ces productions ? Comment régler la perspective largement développée par Ruth Phillips dans les recherches qu'elle a menées sur les arts de souvenir au XVIII^e et XIX^e siècles[18], alors que des actions de transmission culturelle entre communautés (par exemple entre les religieuses chrétiennes et les femmes autochtones) établissent ce qu'il est à peu près convenu de nommer « agentivité » pour les artistes et artisanes qui participent à cette forme de culture visuelle à la même époque ? Quels choix sont faits ? Comment réfléchir avec mes étudiants, dans le cadre d'un cours obligatoire du cursus de premier cycle à l'UQAM, sur cette relation entre la réception esthétisée de certains aspects de la culture visuelle autochtone et le contexte que décrit le rapport de la Commission de vérité et de réconciliation ? Toute donnée visuelle, ainsi que tout complément d'information offert en soutien à l'interprétation et à l'apprivoisement de cette même donnée, prend désormais un sens supplémentaire en vertu du Rapport et de ses recommandations, dont celui d'assurer une sensibilisation par l'éducation. Dans la mesure où on accepte qu'une définition de l'histoire de l'art du Québec doive inclure les réalisations des artistes autochtones, on s'adresse donc aux rapports entre les cultures qui, en coprésence, se modifient mutuellement depuis les débuts des temps coloniaux et qui, malgré l'accès du Canada à l'autonomie confédérale depuis près de 150 ans, semblent loin d'être révolus. Il me semble qu'il est important que tout enseignement touchant à la culture nationale ait désormais un devoir de s'adresser à la question, ou

17 TURGEON Christine, *Le fil de l'art : les broderies des Ursulines de Québec*, Québec, Musée du Québec, Musée des Ursulines de Québec, 2002, 155 p.

18 PHILLIPS Ruth, *Trading Identities the souvenir in Native North American art from the Northeast: 1700-1900*, Seattle : University of Washington Press; Montréal : McGill-Queen's University Press, 1998, 334p.

encore mieux, de s'attaquer à des questions, aussi maladroites soient-elles, en vue de la formulation collaborative de réponses.

La réconciliation envisagée par le Rapport de juin 2015 passe par ce chemin à faire ensemble. J'y vois deux sentiers qui, sans être parallèles, s'avoisinent pour parfois s'écarter, mais sans jamais s'éclipser. Le premier concerne les œuvres, leurs créateurs et les territoires qu'ils investissent. Les travaux amorcés depuis une décennie se retrouvent à la fois dans les recherches francophones et anglophones, sans nécessairement cohabiter dans un même espace et desquels les savoirs inscrits dans les langues autochtones sont encore exclus. L'enseignement est un lieu où ce semi-hétérolinguisme peut être résolu, et où l'on peut prendre la mesure de sa complétude lorsqu'il s'intéressera activement aux recherches menées dans les sphères linguistiques autochtones, tout en les encourageant activement. Pour y arriver, nous avons besoin d'expertises très diversifiées. Je ne réussirai probablement pas à y parvenir moi-même, mais je crois devoir faire tout ce que je peux pour en favoriser l'émergence. Le deuxième chemin concerne les continuités qui commencent dans les écoles et qui aboutissent dans les salles des universités, notamment dans ces rencontres de découverte collaborative que j'envisage dès la première séance de mes cours. La priorité qu'il faut y accorder pour la période qui va du contact jusqu'à 1940, voire 1960, me semble évidente. Alors que la recherche et l'action artistique autochtones contemporaines vont de mieux en mieux, il y a encore énormément à faire, en concertation avec ou plutôt, et surtout, à partir des besoins exprimés par les communautés autochtones du Québec, pour planifier ensemble les trajectoires qui mèneront à travers les paliers de l'éducation primaire, secondaire et post-secondaire et qui permettront de mettre mieux en lumière l'ensemble des pratiques visuelles tant historiques que contemporaines. Les deux zones sont interdépendantes, je crois. Les lier, c'est aussi revenir sur les structures de savoir qui ont été emblématiques dans l'effacement de la culture visuelle autochtone avant d'en être un moteur de recherche. Si je pense au parcours que j'ai eu le privilège de vivre, renouant des liens d'apprentissage avec les mêmes mentors à travers une carrière et en dépit des années et des distances, c'est à partir de ce modèle que je veux envisager l'avenir. C'est un autre type d'action éducative dont nous aurions peut-être besoin, proche peut-être de celle que j'ai connue dans l'éducation muséale qui favorise un rapprochement avec la communauté dans laquelle on s'ancre, à tous les niveaux, de la petite enfance jusqu'à l'âge d'or. Cette action favorise aussi ce constant recours au passé par le présent, et au présent par le passé. Voilà qui s'énonce comme une des grandes justifications, classique somme toute, de notre projet.

III.

Le privilège que j'ai connu, et dont je jouis encore, de pouvoir traverser du monde des musées à celui de l'université, me semble inouï dans la mesure où je n'ai jamais dû renoncer à l'un pour intégrer l'autre. En ce qui me concerne, tenter de le faire relèverait de l'absurde, et c'est avec un profond désarroi que je constate à quel point les collègues des deux secteurs peuvent parfois habiter la zone d'une certaine méfiance respective, écart que j'impute aux conditions excessivement difficiles de financement qui affligent ces deux secteurs de production du savoir depuis les années 1970, époque durant laquelle ils se sont véritablement professionnalisés. En même temps, je peux tout de suite défaire l'image que je viens de construire en me référant à l'ensemble des traversées réussies et renouvelées qui m'ont permis d'agir dans l'un des deux mondes en y transportant et en y transposant les expériences vécues dans l'autre. Finalement, la séquence strictement chronologique de ces deux types d'expériences s'estompe devant le travail de remémoration qui permet de les rendre vivantes, actuelles, actives, réunies dans le travail encore à faire. C'est dire, enfin, qu'il est normal que deux grands mondes des arts façonnent ensemble un monde des arts plus vaste dans lequel nous sommes tous spécialistes, interprètes, penseurs, publics, curieux, ouverts à l'expérience, à l'inconnu, au voyage, à la traversée. Au cours de ces longs trajets,

nous avons l'immense privilège d'être en perpétuelle construction et re-façonnement grâce aux rencontres humaines, matérielles et spirituelles qui nous aident à apprivoiser l'histoire et à agir sur le présent. C'est le propre de toute aventure de ce type, menée le temps d'une vie, de perdre des compagnons en route alors que d'autres nous invitent à se joindre à eux. C'est un processus qui nous honore tous, et qui nous permet de porter avec nous les voix qui n'ont pas disparu, qui se traduisent dans l'action nouvelle de la prochaine rencontre avec l'œuvre, avec un public, ensemble, sur les terrains partagés comme dans la traversée. C'est cela qui doit aussi susciter en nous l'humilité la plus respectueuse, puisque les mondes des arts sont plus nombreux que ceux dans lesquels nous avons la chance d'agir. Comme nous l'ont montré les collègues qui ont rendu possible ce numéro de *Muséologies*, le travail de découverte, d'écoute et d'attente entre ces mondes n'est jamais achevé ; d'où la richesse infinie de nos travaux.