

L'idée voulant que l'histoire de l'art soit une entreprise collective est en vogue ces temps-ci. Certains érudits s'y opposent, non pas parce qu'ils sont de nature asociales, mais parce que chacune de leurs réalisations, comme chaque marque de reconnaissance de leurs pairs, semble résulter des efforts qu'ils déploient de manière individuelle, triant les preuves et examinant les choses sous un angle différent, voire singulier. Néanmoins, les réseaux – plus précisément la façon dont ils ont modelé notre travail et continuent de le faire – nous occupent tout de même l'esprit.

Lors d'un récent rassemblement d'historiens de l'art canadiens, Kristina Huneault a souligné que nos travaux de recherche et de rédaction, bien que solitaires en apparence, sont toujours réalisés dans le cadre de réseaux virtuels où d'autres chercheurs et théoriciens, passés ou présents, se croisent et conversent dans notre esprit¹. Toutefois, Huneault conviendrait sans doute avec moi qu'un auteur a parfois l'oreille très sélective. Même si ce phénomène réussit à renforcer les murs de la pièce dans laquelle chacun s'enferme, il peut détruire l'harmonie de la recherche collective ou de la rédaction en collaboration. Quant à savoir quelle signature ou quel nom figurera en premier sur un livre ou dans un article, cela ne représente qu'une facette d'une question parfois épineuse.

Ce sujet a donné lieu à de vives discussions lors d'une récente table ronde sur la recherche collective organisée par Karla McManus, dans le cadre du colloque 2012 de L'Association d'art des universités du Canada. Ruth Phillips a fait valoir que, peu important les mesures de persuasion employées auprès des chercheurs canadiens pour qu'ils travaillent en équipe, une hiérarchie perdue quant à la façon dont les demandes de financement sont structurées et évaluées. L'état d'esprit de l'auteur principal est établi avant même que l'équipe ne prenne place sur la ligne de départ. Ruth Phillips venait d'entendre un exposé de Carolyn Butler-Palmer sur l'histoire de l'art à titre de « connaissance sociale », qui décrivait les vaines tentatives d'Erwin Panofsky de situer son travail au sein d'un réseau de contributions. Tandis que Butler-Palmer expose ses arguments sur cette question, on peut appliquer le modèle de « méga histoire de l'art » à des projets de toutes tailles. Il ne s'agit pas simplement de prendre en compte ou de reconnaître l'apport des autres, mais aussi de bâtir un instrument de participation de bout en bout.

Les conservateurs de musée savent composer depuis longtemps avec d'autres spécialistes. L'unité de conservation, ou un expert-conseil dans ce domaine, intervient pour faire l'interprétation performative d'une œuvre; celle-ci se transforme alors sous nos yeux, et un dialogue s'ensuit. Ainsi, le rapport cosigné par Claude Payer et Gérard Lavallée sur leur redécouverte d'un tabernacle ne devrait pas faire figure d'exception. Les musées sont des lieux de recherche collective, une structure autrefois mise en valeur dans les catalogues d'expositions, ceux que signaient les musées, avant que les conservateurs ne s'attribuent le rôle d'auteur. Dans son analyse exhaustive du nouveau

pavillon d'art québécois et canadien du Musée des beaux-arts de Montréal, Anne Whitelaw décrit la disposition des œuvres comme un processus : le visiteur suit un tracé déterminé et, comme nous pouvons l'imaginer, formé d'innombrables rencontres entre architectes, concepteurs, conservateurs et techniciens.

Si le présent numéro de *JCAH/AHAC* ne comporte pas de thématique particulière, le sérieux que j'accorde à la proposition de réseau infléchit ma lecture de chacun des articles. Les approches interdisciplinaires des historiens de la culture se déroulent obligatoirement en réseau, même lorsque le domaine dont elles relèvent s'en approprie les résultats. Comme l'illustre Andrew Horrall dans son étude sur le procès de Dorothy Cameron pour « obscénité », une part non négligeable de l'histoire de l'art au Canada se retrouve dans les transcriptions judiciaires à mesure que les positions se durcissent et que les interprétations se figent. Selon l'examen de sa correspondance réalisé par Erin Morton, J. Russell Harper utilise un processus consultatif alors qu'il imagine une communauté pancanadienne d'artistes populaires. Bien entendu, l'article de Morton ne s'arrête pas là, mais le regard qu'elle pose sur le projet de conservation mené en solitaire par cet historien de l'art renommé témoigne hors de tout doute de l'importance de la dynamique institutionnelle. Ce message ressort également lorsque Lorne Huston décrit, de façon très vivante, l'accueil critique de l'exposition organisée par l'Art Association of Montreal au printemps de 1913, activité collective par excellence, puisqu'il s'agit d'une exposition de groupe mise en place par un jury lui-même nommé par une association. Une cacophonie d'opinions discordantes, toutes intéressées, présentées sous forme de dialogue où chaque voix essaie d'enterrer l'autre.

L'activité intellectuelle polyphonique n'est pas une nouveauté, mais une formulation claire et réflexive d'une méthodologie collective pourrait être exigée de nous à l'avenir. Le présent numéro en donne quelques exemples, dans ses textes et par son existence même à titre de recueil d'essais publiés. Dans son film muet intitulé *So Is This* (1982), Michael Snow projette une suite de mots qui posent la question suivante : quand votre voisin et vous-même avez-vous lu ensemble pour la dernière fois ?

Alors voilà, tous ensemble maintenant ...

Martha Langford

NOTES

- 1 Mark CLINTBERG, Pablo RODRIGUEZ, et Sarah WATSON, « Une chambre à soi ou des réseaux planétaires ? », *Savoir et réseaux. Histoire de l'art canadien vers 2012*, <http://knowledgeandnetworks.concordia.ca/2012/fr/une-chambre-a-soi-ou-des-reseaux-planetaires>, consulté le 14 juillet 2013.