Document généré le 15 juil. 2025 04:47

Études d'histoire religieuse

Quand l'historien de l'art regarde le patrimoine religieux : questions d'anthropologie et d'esthétique

Vincent Giguère

Volume 78, numéro 1, 2012

URI : https://id.erudit.org/iderudit/1008560ar
DOI : https://doi.org/10.7202/1008560ar

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Société canadienne d'histoire de l'Église catholique

ISSN

1193-199X (imprimé)
1920-6267 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Giguère, V. (2012). Quand l'historien de l'art regarde le patrimoine religieux : questions d'anthropologie et d'esthétique. *Études d'histoire religieuse*, *78*(1), 13–24. https://doi.org/10.7202/1008560ar

Résumé de l'article

L'auteur veut partager sa réflexion épistémologique sur les disciplines qui étudient l'art et le patrimoine religieux au Québec. En travaillant la complémentarité entre l'histoire de l'art et l'anthropologie, la notion d'image, la transformation des statuts des objets et leur décontextualisation, cet article propose une approche pluridisciplinaire de l'interprétation du patrimoine religieux par l'analyse de cas types.

Tous droits réservés © Société canadienne d'histoire de l'Église catholique, 2012

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

SCHEC, Études d'histoire religieuse, 78-1 (2012), 13-24

Quand l'historien de l'art regarde le patrimoine religieux : questions d'anthropologie et d'esthétique

Vincent Giguère[1]

Résumé : L'auteur veut partager sa réflexion épistémologique sur les disciplines qui étudient l'art et le patrimoine religieux au Québec. En travaillant la complémentarité entre l'histoire de l'art et l'anthropologie, la notion d'image, la transformation des statuts des objets et leur décontextualisation, cet article propose une approche pluridisciplinaire de l'interprétation du patrimoine religieux par l'analyse de cas types.

Abstract: The author shares an epistemological thought about the disciplinary debates on religious art and objects in Quebec. He proposes a cross-disciplinary interpretation of some pieces of Quebec's religious heritage through a presentation of the notion of image, anthropology of art, objects mobility and status transformation.

Depuis quelques décennies au Québec, on remarque que l'étude du patrimoine religieux suscite l'intérêt de plusieurs disciplines, telles que l'architecture, la muséologie, l'histoire, l'archivistique, les sciences des religions, l'anthropologie et bien entendu l'ethnologie et l'histoire de l'art. Ces deux dernières disciplines se sont d'ailleurs manifestées très tôt dans l'histoire nationale par le biais des études de Marius Barbeau et de Gérard Morisset dès les années 1930. Cependant, les regards des historiens de l'art et des ethnologues sur le patrimoine tendent parfois à diverger lorsqu'il est question de patrimonialisation[2]. L'objectif de cet article est de

1. Conservateur au Musée de la civilisation et doctorant en histoire de l'art à l'Université Laval, l'auteur s'intéresse au décor et à la peinture religieuse ainsi qu'à la culture visuelle au Québec. Il a été conférencier invité et formateur sur la conservation, l'interprétation et la mise en valeur du patrimoine religieux pour plusieurs institutions, ainsi que commissaire d'exposition sur l'art et le patrimoine religieux canadien et européen. Il a été agent de développement culturel pour la ville de Québec (2008-2009).

2. Il n'existe pas encore d'études sur le sujet au Québec. Nous avons cependant constaté que des institutions d'art, d'histoire ou d'ethnologie peuvent toutes être intéressées

questionner les différentes visions et méthodes disciplinaires pour l'étude du patrimoine religieux, et les façons de l'aborder selon un axe transversal, transdisciplinaire, qui puisse en faire émerger toute la polysémie. L'étude du patrimoine religieux et de l'art religieux dans un musée de société force inévitablement le chercheur et le conservateur à se poser la question suivante : dans quelle mesure l'histoire de l'art peut-elle étudier le patrimoine religieux de façon complexe et juste, tout en tenant compte du sens cultuel et culturel des objets inclus dans cette dénomination ? Cette question dépasse le cadre québécois et nous situe dans un mouvement et un débat international sur le renouvellement du regard de l'historien de l'art sur des objets, et plus précisément, sur des objets « faits pour être regardés » (peintures, images pieuses, gravures, sculptures, etc.) Je compte répondre à cette question de la complexité de l'histoire de l'art comme discipline en exposant les défis que pose aujourd'hui l'étude de l'image[3]. Je décrirai brièvement les débats récents sur l'anthropologie de l'art qui ont opposé historiens de l'art et anthropologues dans leur façon de comprendre l'art et les artefacts. J'exposerai ensuite comment nous pouvons construire une méthode intégrée de l'analyse esthétique et anthropologique de l'objet patrimonial par le biais de la culture visuelle et de l'étude de l'image comme produit culturel.

Esthétique et anthropologie : des visions incompatibles ?

Depuis plusieurs décennies, l'histoire de l'art reçoit des critiques sur son ethnocentrisme occidental[4], sa traditionnelle façon élitiste, hiérarchisée et discriminante d'analyser une œuvre d'art et l'artiste qui l'a produite. Cette critique est d'ailleurs particulièrement virulente lorsque, par exemple, l'art primitif entre au musée de beaux-arts. Depuis le début des années 1990, plusieurs anthropologues et ethnologues ont signalé que la question d'esthétique doit être évacuée de l'étude des sociétés car elle se trouve en relation asymétrique avec le reste de la discipline[5] et que le travail de

---

par un objet d'art religieux. Le traitement qui sera fait de cet objet dépendra de la mission du musée acquéreur.

3. Nous référons le lecteur au collectif dirigé par Emmanuel Alloa, *Penser l'image*, Dijon, Presses du réel, 2010, coll. : « Perceptions », 304 p. Il recueille les idées d'historiens de l'art et de philosophes de l'image, devenus des références en la matière, principalement W.J. Mitchell, Hans Belting, Jacques Rancière et Georges Didi-Huberman.

4. Le premier colloque important sur la question a publié les actes suivants : Jeremy COOTE et Anthony SHELTON (dir.), *Anthropology, Art and Aesthetics*, Oxford, Oxford University Press, 1992, 294p.

5. « That art is rarely the starting-point may be at least partly due to the fact that anthropological studies of art have so often consisted of little more that the investigation of the role of art objects in maintaining the social structure, as in functionalist analyses, or of investigating the meanings such objects encode, as in structuralist analyses. In such approaches, the "artness" of the objects sometimes seems to be of secondary importance

l'historien de l'art est, quant à lui, pratiquement incompatible puisqu'il est biaisé par les valeurs du marché[6] et ne peut prendre en considération les valeurs du symbolisme rituel des objets[7]. En 2003, le Clark Art Institute de Williamstown au Massachusetts a tenu le colloque *Anthropologies of Art*[8] où les historiens de l'art, les ethnologues et les anthropologues étaient invités à dialoguer sur les rapports entre les arts et l'anthropologie et où la notion d'esthétique fut rouverte. Les transformations récentes des méthodes et des écoles d'histoire de l'art aux États-Unis et dans le monde anglo-saxon, que l'on associe à la « culture visuelle » ou aux « *Visual Studies* », ont mis à jour l'essentielle complémentarité des disciplines dans l'étude du visuel. Ces nouvelles perspectives en histoire de l'art, en dehors de son approche traditionnelle, ont pour objectif d'étudier des objets et des images en tant que produits culturels et non seulement en tant que produits esthétiques. Ces images peuvent provenir autant de sociétés primitives, anciennes, étrangères, modernes, que postmodernes. Cependant, la question de l'esthétique ne devait plus être rejetée comme un critère obsolète et formaté par les standards occidentaux de beauté. L'esthétique est plutôt comprise comme un concept et une fonction permettant de mieux saisir la puissance et la performance d'un objet fait pour être vu, en l'occurrence une « image ».

L'image : entre matérialité et mentalité

Dans son ouvrage *Vie et mort de l'image : une histoire du regard en Occident*, Régis Debray a défini les pratiques du regard à travers le temps. Par exemple, un tableau de retable ne se regarde pas de la même manière qu'une photo en format papier ou en format numérique sur un téléphone intelligent. Le contexte de production, le contexte d'usage, le contexte technologique et la pratique du regard doivent être pris en considération au moment de décoder une image. Cette notion d'image est bien plus complexe qu'elle n'y parait. Hans Belting, historien de l'art et médiéviste, l'a définie de façon très convaincante : l'image ne se trouve pas « devant nous », mais « à l'intérieur de

---

after their political or symbolic roles. » Jeremy COOTE et Anthony SHELTON, « Introduction », *Anthropology, Art and Aesthetics*, Oxford, Oxford University Press, 1992, p.3

6. En affirmant que le regard de l'historien de l'art est biaisé par les valeurs du marché de l'art, les auteurs placent la discipline qu'ils critiquent dans une situation beaucoup trop réductrice qui ne tient pas compte de toute sa complexité, de ses transformations et des écoles de pensée.

7. Pierre BONTE et Michel IZARD, dir., *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, Paris, Presses universitaires de France – Quadridge, 2000, p.84.

8. Mariët WESTERMANN (ed.), *Anthropologies of Art*, Williamstown, Sterling and Francine Clark Art Institute, 2005, 263 p.

nous ». Ce qui est devant nous n'est uniquement que le « médium-support[9] » de cette image. C'est par notre bagage culturel et visuel que nous faisons s'« incarner » l'image dans le matériel. L'image se trouve dans l'imaginaire, dans la mémoire, dans le souvenir. L'image rend donc présent ce qui est matériellement absent. Qu'il soit question d'une vidéo sur *Youtube*, d'un retable médiéval, d'un sesterce montrant l'empereur Constantin, le masque funéraire de Napoléon, ou le portrait de M^gr^ Turgeon peint par Théophile Hamel, il s'agit d'images. Nous parlons de « représentation *visible* d'une chose ou d'un être réel ou imaginaire : une ville, un homme, un ange, Dieu, etc. »[10]. Le tableau, la sculpture, la photo, l'écran d'ordinateur, ne sont que les supports de ces images. Par contre, chaque société gère et regarde les images de façon différente. Les images sont un produit culturel que l'homme fabrique. « À travers elles, l'homme représente la conception qu'il se fait du monde et qu'il veut donner à voir à ses contemporains »[11]. Pour bien en saisir le sens, la portée et la fonction, il faut d'abord comprendre les paramètres anthropologiques et historiques des sociétés qui font naître et parfois disparaître les images. Chargées de sens, les images peuvent avoir des fonctions politiques, idéologiques, religieuses, magiques[12]. Dans le cas de l'image religieuse, la réponse mentale de l'humain est souvent émotive. Elle peut être positive ou négative, mais aussi passive ou violente.

Hans Belting décrit de la façon suivante la réaction violente à l'image : « Chaque fois qu'on a voulu faire disparaître des images (il s'agissait le plus souvent d'images contrôlées par l'ennemi ou par l'adversaire idéologique), on détruit leur médium-support, c'est-à-dire leur existence tangible. Ce faisant, on privait les images de leurs corps visibles et, en conséquence, de leur présence publique. On avait l'espoir d'anéantir ainsi les images mentales inspirées par ces images incarnées, ce qui, nous le savons, est généralement resté lettre morte »[13].

Le Calvaire d'Oka : du culte au vandalisme

Un exemple mondialement connu de vandalisme d'image religieuse est celui de la Pietà de Michel-Ange qui fut vandalisée par Lazlo Toth le

9. Ce terme formulé par Belting fait référence à l'aspect tangible du médium qui diffuse une image vers le corps humain. Il fait référence aux mots *picture* et *image* en langue anglaise. Le mot *image* fait référence à l'image mentale, alors que *picture* nous réfère plutôt au matériel qui supporte une image.

10. Jean-Claude SCHMITT, *Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 2002, coll.: «Le temps des images», p. 21.

11. Hans BELTING, *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard, 2004, coll.: «Le temps des images», p. 7-8.

12. Jean-Claude SCHMITT, *Le corps des images…*, p. 21.

13. Hans BELTING, *Pour une anthropologie des images*, p. 15.

21 mai 1972. Il mutila la Vierge de 15 coups de marteaux. Plus près de chez nous, on peut citer l'exemple du Calvaire d'Oka[14]. Plusieurs documents visuels, archivistiques et oraux témoignent de l'importance du Calvaire d'Oka dans l'histoire de la pratique religieuse et dévotionnelle au Québec depuis ses origines au XVII^{e} siècle. Le vandalisme dont les chapelles et les bas-reliefs ont été la proie est la preuve de la force des transformations sociales et idéologiques qui ont émergé au Québec dans les années 1960 et 1970. (fig.1 et 2).

Figure 1

La chapelle du calvaire d'Oka (Edgar Gariépy)
Source : Bibliothèque et Archives nationales du Québec

14. Nous ne disposons pas suffisamment de données historiques et ethnographiques pour clairement associer le vandalisme du Calvaire d'Oka à la notion d'iconoclasme. Les faits sont cependant porteurs d'une évidente mutation sociale des Québécois dans leur rapport à l'image religieuse.

Figure 2

La chapelle du Calvaire d'Oka (John R. Porter)
Source : Musée national des beaux-arts du Québec.

Certaines rumeurs affirment que ces actes posés au lendemain de la Révolution tranquille n'ont pas nécessairement été animés par un sentiment antireligieux ou anticlérical. Néanmoins, il reste que les graffitis, les découpages à la hache et les crémations de fragments d'images et d'autels que ces stations ont subis, n'auraient pu être possibles ni même pensables durant les décennies et les siècles passés. L'ordre social et le système de

pensée au Québec étaient alors différents. Briser l'image du Christ était une profanation et un acte grave ayant des conséquences sur le salut de l'âme humaine. Cette idée était fortement imprégnée dans la société et crue. Avec la Révolution tranquille, le contrôle social et idéologique religieux s'affaiblit en même temps que le pouvoir des images religieuses. En 2011, le Musée de la civilisation prend la décision d'acquérir, de conserver et de restaurer le Calvaire. Ce n'est pas uniquement les bas-reliefs du XVIII[e] siècle et leur matérialité physique ou leur beauté artistique que le Musée souhaite conserver, mais ce qu'ils incarnent en tant qu'image. On souhaite conserver les dimensions artistique, mémorielle et immatérielle qui font du Calvaire une image fabriquée par l'homme et modifiée par l'homme du Québec au gré des mutations sociales, religieuses et idéologiques. L'étude des fonctions anciennes et des transformations physiques récentes du Calvaire nous permettent de comprendre le pouvoir de l'image religieuse sur le regardeur québécois.

Faire l'expérience de l'image

L'image a donc un pouvoir sur le regardeur. L'image peut être productrice d'un effet et d'une réponse mentale qui peuvent même transformer le regardeur. Plusieurs récits mystiques en rendent compte, comme celui de sainte Catherine de Sienne qui explique l'extase qu'elle vécut en regardant une peinture de Giotto à Saint-Pierre de Rome. Elle se sentit « écrasée » par la *Navicella* et elle en est demeurée paralysée jusqu'à sa mort[15]. Dans le processus de transformation du regardeur ou dans l'animation d'une réponse ou d'un comportement, il faut analyser la place que tient l'esthétique. Celle-ci possède une fonction dans la performance de l'objet.

15. *Navicella* signifie petit bateau. Cette mosaïque représente l'épisode où saint Pierre marche sur le lac Tibériade pour rejoindre Jésus. Dans un immense navire, les autres disciples regardent la scène. La mosaïque mesurait environ 13,5 X 9,5 mètres. Elle était située dans le porche Est de la Basilique Saint-Pierre. L'œuvre originale a subi de lourdes pertes et fut modifiée. Elle a néanmoins suscité la fascination des contemporains de Giotto, au point qu'elle a motivé la création de légendes et l'exécution de plusieurs copies.

Figure 3

Buste-reliquaire du père Jean de Brébeuf
Source : Monastère des Augustines de l'Hôtel-Dieu de Québec

Le reliquaire du père Brébeuf (fig.3) est un exemple qui démontre toute la complexité d'un objet à la fois ethnologique et esthétique. Fabriqué à Paris par Charles de Poilly[16] en 1664-1665, l'objet a été réalisé en argent et les traits du jésuite sont d'un très grand raffinement. Montré à quelques reprises comme un objet artistique unique au Québec, il reste que le buste est un reliquaire et qu'il demeurera toujours un objet sacré pour les croyants. En 1984, lors de l'exposition *Le grand héritage* au Musée national des

16. Charles de Poilly (vers 1620-1676)

beaux-arts du Québec, un événement hors du commun s'est produit, malgré le fait que la pièce ait été présentée dans un cadre muséal. Un guide[17] faisait visiter l'exposition à un groupe de religieuses. En arrivant devant le buste-reliquaire, il entendit un bruit semblable à plusieurs grands morceaux de tissus qu'on aurait laissé tomber en même temps sur le sol. Il se retourna, et vit que la dizaine de religieuses n'avaient pas attendu qu'il commence ses explications pour s'agenouiller, les bras en croix sur la poitrine. Elles se recueillaient, priaient et rendaient hommage au saint. L'objet et l'image devant elles commandaient une réaction mentale et physique ; commandaient un comportement dévot. C'est tout leur bagage de références culturelles et identitaires qui fut sollicité dans cette expérience de l'image. Par analogie, on peut comparer cette expérience à la description que fait Jean-Claude Schmitt des reliquaires médiévaux :

> Si la relique authentifiée exige un reliquaire, on peut dire que c'est le reliquaire qui fait la relique. Visuellement, publiquement, le contenant prévaut sur le contenu, dont on devine la présence plus qu'on ne le voit. D'où sans doute l'affinité des reliques et des images, l'attraction de celles-ci par ceux-là. […] Or, argent, pierres précieuses ne sont pas moins essentiels aux reliquaires, qui sont par ailleurs chargés d'images. Seules ces matières sont jugées dignes de contenir leur précieux dépôt. Par leur éclat, elles manifestent la puissance active des reliques, qui de l'intérieur du reliquaire se communique à elles. […] Ces matières précieuses sont comme la chair des reliques qu'elles dissimulent aux regards ; ainsi Anton Legner a-t-il remarqué avec raison que, dans un buste-reliquaire, l'or tient lieu de peau resplendissante aux ossements qu'il recouvre. Le reliquaire apparaît ainsi comme l'anticipation dès ici-bas de la gloire du corps transfiguré du saint et réuni pour l'éternité à son âme bienheureuse[18].

Ces commentaires nous ont amené à supposer que, dans le cas du reliquaire du père Brébeuf, l'expérience matérielle de l'objet et, par extension, l'expérience esthétique, a pu amplifier le caractère affectif de la réponse mentale et physique des religieuses.

L'image décontextualisée et l'image *in situ*

Pour ces religieuses en visite au Musée national des beaux-arts du Québec, l'objet contenant la relique est toujours investi de son caractère sacré, peu importe son lieu d'exposition. Cela ne pourrait jamais se transposer de la même façon sur un tableau. La madone Sixtine de Raphaël, avant d'être ce chef-d'œuvre de la Renaissance admiré et contemplé à la Gemaldegalerie de Dresde, fut le tableau d'un retable dans une chapelle de Toscane en 1514. Il avait alors une fonction religieuse. Au moment où ce tableau de retable

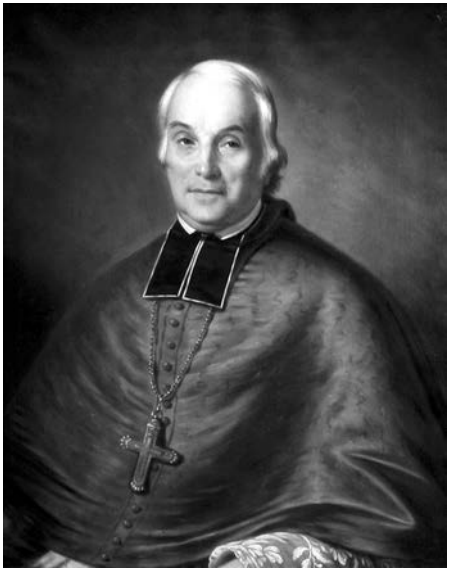
17. Ce témoignage m'a été livré par un collègue qui était guide au Musée du Québec en 1984. Il a vécu cette expérience avec le groupe de religieuses.

18. Jean-Claude SCHMITT, *Le corps des images…*, p. 284, 286-287

glisse vers le musée, sa fonction religieuse se transforme en une fonction de canon, de modèle et de référence esthétique et stylistique. Pour comprendre la complexité d'une œuvre d'art religieux, il faut donc toujours considérer sa valeur d'image, sa polysémie et sa fonction d'origine tout en n'occultant pas sa valeur esthétique.

Nous attirons l'attention ici des scientifiques sur l'importance de documenter l'image *in situ* et garder une trace des fonctions originales des objets car celles-ci peuvent se révéler primordiales dans la compréhension d'une image[19]. En analysant la valeur mémorielle des œuvres d'art et des objets situés dans le monastère, l'église ou le musée, la fonction de ceux-ci est directement liée à leurs usages et à leurs emplacements dans le lieu. L'esprit du lieu est lié à la notion de mémoire et aux images qui y sont distribuées[20].

Figure 4



Le portrait de Monseigneur Turgeon par Théophile Hamel (Jacques Caron)
Source : Musée de la civilisation, don des Sœurs de la Charité de Québec

19. Guillaume Savard l'a d'ailleurs bien démontré dans son mémoire de maîtrise *Du monastère au musée : statuts et fonctions de l'œuvre peinte à l'hôpital général de Québec (1693-1960)* (2005). Je me réfère aussi à mon mémoire de maîtrise sur *La chapelle Notre-Dame-de-Lourdes de Montréal : histoire, composition et fonction du décor intérieur* (2011) et à *L'art de la mémoire* (1966), de Frances A. Yates.

20. Le professeur Didier Prioul (Université Laval) nous a fait remarquer qu'il faut aussi tenir compte de la mobilité des objets et des œuvres d'art dans l'espace. Ceux-ci se trouvent investis de couches de sens qui sont toutes importantes, de manière égale, de la destination première à la destination actuelle. Il ne faut donc pas documenter uniquement la situation initiale, mais toutes les situations de l'objet à travers le temps.

Il est impératif, lorsqu'une image est décontextualisée, de garder une trace de son emplacement original ou de garder un témoignage de la fonction originelle ou plurielle de l'image. Nous pouvons d'ailleurs citer le cas de l'acquisition par le Musée de la civilisation du portrait de M^gr^ Turgeon peint par Théophile Hamel en 1859[21]. (fig. 4) Ce tableau a été donné au Musée par les Sœurs de la charité de Québec en 2010. Les Sœurs considèrent M^gr^ Turgeon comme leur bienfaiteur, au point qu'elles l'ont veillé à son chevet jusqu'à sa mort. En tant qu'objet de mémoire, ce portrait illustre le lien d'attachement des religieuses au personnage, mais aussi à son image. Ce portrait avait une forte valeur symbolique et mémorielle dans la Maison des religieuses, car il montre l'homme à la fin de sa vie. L'analyse du tableau, en incluant son analyse esthétique, nous permet de comprendre une partie de la culture visuelle des religieuses à l'intérieur de leur Maison de charité. Le fait que l'œuvre soit réalisée par Hamel, que stylistiquement et esthétiquement l'œuvre soit achevée et forte, contribue significativement à intensifier son pouvoir symbolique et mémoriel au sein de la communauté. En somme, le portrait est un objet syncrétique de la culture visuelle des Sœurs de la Charité de Québec[22].

Conclusion

L'historien de l'art qui est sensible à la notion de « culture visuelle » étudie les systèmes qui régissent le regard et l'expérience visuelle. Il va au-delà de l'analyse des règles internes du tableau, de l'iconographie, de l'identification des styles et des écoles, de la datation, des attributions, pour questionner le regardeur passé ou présent, questionner les comportements sociaux, les références visuelles communes, les techniques et les technologies de l'observation (comme la photo, le stéréoscope, le daguerréotype, le cinéma, etc.). Cet historien de l'art veut comprendre le rôle social de l'image. Pour cela, il doit comprendre la structure interne de celle-ci, mais aussi analyser son contexte, ses rapports aux humains. Il questionnera l'esthétique non pas pour ce qu'elle est, raffinée, belle, originale, mais pour sa fonction dans l'expérience humaine de l'image. Jean-Claude Schmitt indique justement que « comprendre la fonction esthétique des œuvres […] [d'art] comme une dimension essentielle de leur signification historique [c'est à dire] (leur rôle « culturel » et tout autant politique, juridique, idéologique) est assurément

21. Il n'existe que trois exemplaires signés de la main de l'artiste. Ils sont conservés au Musée des beaux-arts du Canada et au Musée de la civilisation (collection de l'Archevêché de Québec 1991.3864 ; collection des Sœurs de la charité de Québec). Le Musée de la civilisation conserve un portrait de M^gr^ Turgeon le montrant plus jeune (collection du Séminaire de Québec 1991.175) peint aussi par Antoine Plamondon.

22. L'objet étant désormais sorti de son contexte d'origine, le Musée a pu réaliser des outils documentaires pour témoigner de son rôle et de son sens.

l'une des tâches les plus difficiles, mais des plus urgentes, assignées aux historiens et aux historiens de l'art aujourd'hui ». C'est par le regard croisé des sciences sociales et historiques que nous pourrons ultimement parler de patrimoine. Sans que cela devienne une règle stricte pour légitimer la patrimonialisation d'un artefact, lorsqu'il y a consensus scientifique autour de la forte signification d'un objet (que ce soit dans la discipline de l'anthropologie, de l'ethnologie locale, de l'histoire ou de l'histoire de l'art), il y a forcément lieu de le conserver et de le patrimonialiser, comme ce fut le cas pour le Calvaire d'Oka ou le portrait de M^gr^ Turgeon. Si l'historiographie européenne et américaine sur l'art et le patrimoine a réussi à s'enrichir des questions d'image, de culture visuelle et d'anthropologie historique, pourquoi ne pas ouvrir l'art et le patrimoine religieux du Québec à cette perspective scientifique ? D'autant plus que la culture visuelle est un champ qui s'adresse à toutes les époques sans discrimination des médiums et des sociétés.