

Conseil québécois d'Études géopolitiques

Site web du CQEG : <https://cqegheulaval.com/>

Illustrer le territoire québécois dans les manuels d'histoire au secondaire: étude de cas sur le paysage en tant qu'outil de médiation culturelle et ses rapports avec l'espace, le pouvoir et l'identité

Catinca Adriana Stan¹ et Marie-Claude Larouche²

¹Chargée de cours

Faculté des sciences de l'éducation

Université Laval

Catinca-adriana.stan@dgpc.ulaval.ca (mailto:Catinca-adriana.stan@dgpc.ulaval.ca)

²Professeure agrégée

Dpartement des sciences de l'éducation

Université du Québec à Trois-Rivières

Marie-Claude.Larouche@uqtr.ca (mailto:Marie-Claude.Larouche@uqtr.ca)

RG v2 n3, 2016

Résumé : Dans le présent article, nous proposons une réflexion sur l'usage du paysage dans trois manuels d'histoire québécois. Nous l'abordons premièrement en considérant le cadre de référence (ou le contexte de production) de ces documents visuels, de nature artistique, scientifique ou médiatique, relatifs à l'architecture. Nous analysons ces trois types de paysages pour discuter des rapports qu'ils entretiennent avec le réel, notamment concernant un certain effet d'authenticité et d'objectivité. Il s'agit alors de considérer le paysage en tant qu'outil de médiation culturelle. Nous poursuivons la réflexion sur l'usage du paysage par une analyse thématique de lieux associés à la ville de Montréal dans les manuels. Ensuite, nous présentons une grille de lecture des documents iconographiques qui pourrait s'appliquer à tout paysage considéré comme document iconographique pour susciter un questionnement productif sur le plan des informations que l'on peut en tirer.

Summary: In this paper, we propose a reflection on the use of the landscape in three Quebec history textbooks. We turn first considering the terms of reference (or the context of production) of these visual documents, produced from an artistic, scientific or mediatic point of view. We analyze these three types of landscapes to discuss their relationship with reality, especially regarding some effect of authenticity and objectivity. It is then to consider the landscape as a tool for cultural mediation. We continue the reflection on the use of the landscape by a thematic analysis of places associated with the city of Montreal in textbooks. Thirdly, we present a reading grid of graphic materials that could be applied to any landscape considered as graphic material, in order to question it in terms of information that can be learned.

Mots-clés : Représentation du territoire, paysage, manuels scolaires, documents iconographiques, histoire du Québec, nation.

Keywords: Representation of the territory, landscape, textbooks, iconographic documents, Quebec history, nation.

Introduction

Depuis le XIX^e siècle, connu comme le siècle de l'État-nation, l'école est devenue un endroit par excellence de création et de diffusion d'une identité nationale. En quête de légitimité, l'État récemment constitué met en place des cours d'histoire véhiculant un idéal national basé sur « une langue, un peuple, un territoire ». Selon Benedict Anderson (1991), la nation doit être imagée, montrée, exposée, car elle réfère à une communauté extrêmement vaste, le peuple, impossible à appréhender par une expérience directe. À cet égard, le manuel d'histoire devient un outil privilégié, car il propose un récit du passé et des représentations du territoire qui esquissent les contours de la nation. De fait, la nation se trouve investie d'une série de symboles ou d'attributs qui la rendent reconnaissable et ancrée dans un espace bien circonscrit. En effet, comme l'avance Marie-Charlotte de Koninck (2007), « Territoire et culture sont forcément liés. L'imaginaire façonne le monde, car il constitue cette force active au sein de la culture qui propose des valeurs et des visions que les arts et la littérature transposent en livres, en contes, en images, en musique, en tableaux et en héritage » (*Territoire et construction identitaire*, p. 1).

Dans cet article, nous nous concentrons sur *les espaces de l'identité*[1] québécoise, tel qu'ils sont présentés dans des manuels d'histoire du secondaire. Nous avons analysé trois collections de manuels, pour la deuxième année du deuxième cycle du secondaire (4^e année), consacrées à une histoire thématique du Québec et du Canada. Nous nous attardons à la représentation de l'espace au moyen de cartes, de peintures paysagères et de photographies, dans le but de comprendre comment on représente et on imagine le territoire québécois, comment on le rend reconnaissable et comment on l'utilise pour favoriser une mémoire partagée. Car nous pensons, à l'instar de Michel de Certeau (1990), que l'espace est un lieu pratiqué, qui permet à ceux qui le regarde de se construire, plus particulièrement ici les élèves, de vivre une expérience les transposant dans un monde d'autrefois. Même si ce monde relève de l'invention jusqu'à un certain point, la représentation du paysage étant elle-même une création, cet effet mémoriel rend l'histoire plus familière, plus concrète, grâce à la médiation que l'image rend possible. Nous pensons alors que les documents visuels que sont les paysages présents au sein des manuels d'histoire ne se limitent pas à accompagner le récit narratif, mais qu'ils constituent en eux-mêmes un discours iconographique qui raconte à sa façon des fragments de l'histoire du Québec.

Dans un premier temps, nous opérons une classification des paysages présents dans les manuels choisis selon trois critères empruntés à François Béguin (1995) : le paysage des artistes, le paysage des géographes et le paysage des architectes. Cela conduit à envisager différents modes de représentation du réel, en fonction du cadre de référence qui régit la création du document visuel: cadre artistique pour les peintures et les aquarelles, cadre scientifique pour les cartes, plans et photographies aériennes[2], et cadre médiatique pour nombre de vues architecturales représentant le cadre bâti ou plus simplement le milieu de vie. Tout en sachant que le créateur du document visuel poursuit sa propre finalité, en attribuant des valeurs et des significations à l'espace qu'il représente, cette première distinction opérée en fonction du cadre de référence permet de mieux saisir la nature des documents visuels présents au sein des manuels. Elle conduit aussi à appréhender les informations que les concepteurs des manuels souhaitent transmettre. Elle contribue enfin à cerner la représentation du réel qui est proposée et à considérer éventuellement les émotions qu'on cherche à susciter chez celui qui regarde. Dans un deuxième temps, nous faisons une analyse thématique, en fonction de l'endroit représenté, afin de comprendre le poids considérable accordé à certains endroits et la récurrence thématique de certains documents visuels. Pour ce faire, nous appliquons la théorie de la centralité, de Jérôme Monnet (1998; 2000), à des paysages de la ville de Montréal. Nous voyons alors comment les représentations de cette ville s'enchaînent et s'unissent autour de lieux hautement symboliques par leur importance sociale, économique, politique et culturelle.

Ayant en vue la complexité de types de documents visuels faisant office de paysages dans les manuels et les multiples manières de se rapporter à l'espace réel, dans un troisième temps nous proposons une grille d'analyse des documents iconographiques qui pourrait s'appliquer aux paysages, pour aller, au-delà de l'objet artistique, scientifique ou technique, à l'objet porteur de connaissances. Pour ce faire, nous nous appuyons sur un modèle que nous avons développé dans d'autres recherches (Larouche, 2014), afin de mobiliser ces types de documents dans l'apprentissage de l'histoire.

S'il apparaît tout à fait normal de s'appuyer sur des lithographies ou des peintures pour avoir une représentation d'une époque, il est cependant relativement récent que l'historien s'intéresse à l'image comme document historique à part entière (D'Almeida-Topor, 1995; Haskell, 1995 ; Jadouille, Delwart, Masson, 2002; Stan, 2011). Hors, la peinture de paysage et des scènes de genre, de même que les aquarelles et lithographies ont elles-mêmes assumé longtemps ce rôle d'immortaliser, de représenter la réalité et de la fixer dans le temps.

La peinture dite historique, en ce qu'elle évoque un événement bien antérieur à sa date de création, contribue également à cette représentation paysagère. Signalons qu'au Canada, la peinture de paysage prend son envol durant le régime britannique (1760-1867), avec la venue d'artistes européens et l'émergence d'artistes dont plusieurs se formeront à l'étranger (Harper, 1966; Reid, 2012 ; Desrochers, 2011). Incidemment, la plupart des tableaux reproduits dans les manuels se rapportant à cette période sont réalisés par des artistes britanniques. Mais c'est aussi le talon d'Achille des paysages artistiques : dans des aquarelles, on montre ce qu'on souhaite, on opère une sélection des objets du champ visuel, on embellit, on ajoute des couleurs, on cherche à faire plaisir à celui qui regarde la toile, à un moment où les artistes, que ce soit des membres de l'armée ou des gens de métier, bénéficient sous une forme ou une autre du mécénat britannique. Surtout, il arrive de vouloir cacher, de passer sous silence, de détourner le regard[3]. Le tableau de Benjamin Beaufoy, *Vue de Québec en 1844*, en est un bon exemple (Fig.1, Manuel *Fresques*, 2008, p. 138[4].).

FIGURE 1

Vue de Québec en 1844



Source: B.Beuffoy, Vue de Québec en 1844, Musée McCord, collection M19891

Créée par un capitaine d'armée en 1839 et dédiée à John Colborne, connu comme Lord Seaton, alors gouverneur général et ancien commandant en chef de l'armée britannique, cette lithographie à laquelle on a ajouté des couleurs offre à la fois une vue de la ville de Québec et une scène de genre mettant l'accent sur l'harmonie qui règne entre ses habitants[5]. En effet, la co-existence paisible des autorités britanniques incarnées par le soldat au premier plan et les Blancs, possiblement francophones, en présence des Amérindiens, offre un contraste saisissant avec la récente période mouvementée de 1838-1839 qui a culminé avec la révolte des Patriotes. Dédié à celui qui a dirigé la répression et ordonné les pendaisons, le tableau propose une certaine vision de l'époque avec un parti-pris manifeste.

Par ailleurs, il faut préciser, à l'instar de François Béguin, que le paysage artistique joue un rôle de médium par rapport à l'immensité du monde naturel, car il rend possible l'appropriation de dimensions territoriales qui dépassent l'humain. Associé à un récit historique, il permet également l'appropriation d'une époque, celle de la Nouvelle-France, dotée d'une temporalité qui lui est propre. Aujourd'hui, la Nouvelle-France représente l'âge du mythe, le *illo tempore* comme dirait Mircea Eliade (*Le Sacré et le profane*, 1965). Les tableaux sont alors utilisés non pour localiser, concrétiser, illustrer, mais bien pour entretenir ce mythe fondateur de la société québécoise. À titre d'exemple, le tableau *Voyageurs franchissant une cascade en canot* (Fig. 2., Frances Anne Hopkins, 1869, manuel *Fresques*, 2008, p. 164.), permet de voir comment les gens voyageaient à l'époque, sans que soit désigné l'endroit représenté.

FIGURE 2

Voyageurs franchissant une cascade en canot



Source: F.A. Hopkins, *Voyageurs franchissant une cascade en canot* (1869). Bibliothèque et Archives Canada, C-002771, MIKAN 2894967

Un autre tableau (Fig. 3, manuel *Fresques*, 2008, p. 166.) est encore plus ambigu : *Des canots dans le brouillard, lac Supérieur* (Frances Anne Hopkins, 1869). Bien que le lieu soit nommé dans le titre, il renvoie à une étendue à perte de vue. Des personnages anonymes qu'on ne peut pas distinguer renforcent la notion d'exploration d'un vaste espace tout aussi inconnu. Ce qui compte ici c'est le brouillard, le flou, et en cela, le paysage artistique se distingue nettement du paysage géographique : il intègre les conditions passagères de l'atmosphère (brume, soleil, crépuscule...), d'une façon propre à l'art qui vise « à se saisir d'une réalité éphémère, mais néanmoins entière et exacte » (Béguin, 1995 : 25).

FIGURE 3

Des canots dans le brouillard, lac Supérieur, 1869



Source: F.A. Hopkins, *Des canots dans le brouillard, lac Supérieur* (1869). En ligne [<http://chemindeserables.pagesperso-orange.fr/histoire/canotsbrouillardhopkins.jpg> (<http://chemindeserables.pagesperso-orange.fr/histoire/canotsbrouillardhopkins.jpg>)]

Les manuels analysés reproduisent tous le célèbre tableau d'Henri Julien, *La Chasse-galerie* (Fig. 4, manuel *Repères*, 2008, p. 93.) Ce renvoi à la légende, à l'imaginaire, constitue un pont vers le bagage culturel du sujet et contribue, lui aussi, à forger l'identité de celui qui regarde la peinture. Ces tableaux ont en commun le canot, moyen de transport par excellence au temps de la Nouvelle-France, que les colons français ont emprunté aux Amérindiens. En effet, comme le démontre Laurier Turgeon (1997), l'identité se construit par rapport à l'Autre, et « c'est moins l'objet lui-même que l'acte d'appropriation qui produit la tension interculturelle créatrice d'identité » (*Les espaces de l'identité*, p. 11). La plupart des paysages artistiques intégrés dans les manuels sont réalisés au XIX^e siècle, quand la ville et le développement industriel modifiaient, de façon irréversible, les rapports entre l'homme et la nature. La représentation de la ville, vue de loin, entourée des remparts et repliée sur elle-même (Fig. 5, manuel *Fresques*, 2008, p. 39), où campagne et cité se côtoient dans un environnement sécurisant, est peu à peu remplacée par une vue de l'intérieur de la ville, où sa position hégémonique ne permet plus de renouer avec la nature dans ses attributs essentiels : le relief, l'eau, la végétation. Un autre horizon apparaît alors et prend une importance de plus en plus croissante jusqu'à nos jours : le ciel. On retrouve fréquemment dans les manuels des tableaux illustrant ce passage graduel de l'éloignement de la nature au profit des aménagements urbains. Dans l'aquarelle de Peachey, des éléments situés au premier plan (des agriculteurs, une charrue, une clôture) établissent un dialogue avec l'ensemble. Ce jeu d'échelle spatiale se complète par une illusion d'instantanéité d'un fait intemporel ou d'un événement du passé. Le caractère événementiel est notable dans une toile ayant pour sujet des Acadiens en train de se faire

déporter (Fig.6, Manuel *Repères*, 2008, p. 33.). On y voit des soldats britanniques devant un groupe de gens, femmes, hommes et enfants, avec quelques effets personnels, et en arrière-plan, des bateaux amarrés.

FIGURE 4

La Chasse-galerie, 1906



Source: :

H. Julien, *La Chasse-galerie* (106). Musée national des beaux-arts du Québec, collection art moderne, 1934.254.

FIGURE 5

Vue de la citadelle et des fortifications du cap Diamant à Québec, vers 1795



Source: J. Peachey. Vue de la citadelle et des fortifications du cap Diamant à Québec, vers 1785. Archives nationales du Canada, Ottawa (C-2029), Wikimédia commons.

FIGURE 6

L'expulsion des Acadiens en 1755



Source: Beau, La Déportation des Acadiens en 1755. (1900) En ligne

[<http://imgc.allpostersimages.com/images/p-473-488-90/15/1504/NYGBD00Z/posters/henri-beau-the-expulsion-of-the-acadians-in-1755-1900.jpg> ([http://imgc.allpostersimages.com/images/p-473-488-90/15/1504/NYGBD00Z/posters/henri-beau-the-expulsion-of-the-acadians-in-1755-](http://imgc.allpostersimages.com/images/p-473-488-90/15/1504/NYGBD00Z/posters/henri-beau-the-expulsion-of-the-acadians-in-1755-1900.jpg)

[1900.jpg](http://imgc.allpostersimages.com/images/p-473-488-90/15/1504/NYGBD00Z/posters/henri-beau-the-expulsion-of-the-acadians-in-1755-1900.jpg))<http://imgc.allpostersimages.com/images/p-473-488-90/15/1504/NYGBD00Z/posters/henri-beau-the-expulsion-of-the-acadians-in-1755-1900.jpg>. (http://imgc.allpostersimages.com/images/p-473-488-90/15/1504/NYGBD00Z/posters/henri-beau-the-expulsion-of-the-acadians-in-1755-1900.jpg)] Musée Acadien de l'Université de Monton, Canada.

Réalisée longtemps après l'événement qu'elle évoque, se rattachant au genre de la peinture historique, cette toile contribue à ce que Bogumil Jewsiewicki Koss (1997) appelle une mise en mémoire. À côté du récit narratif qui présente un événement, ce type de document visuel acquiert une signification historique et symbolique plus profonde, puisqu'il est utilisé preuve de l'importance que la société a donnée à l'événement au fil du temps.

Le paysage représenté par des géographes

Les géographes cartographient l'espace réel, selon la rigueur de leur discipline qui les oblige, entre autres, à préciser l'échelle et à expliciter dans la légende les éléments représentés. Les vues du territoire réalisées par des géographes affichent une certaine prétention de vérité et d'objectivité. En plus des relevés cartographiques, parmi ces différents témoignages relatifs au territoire se trouvent les photographies prises à l'aide de différents dispositifs techniques comme c'est le cas des photographies panoramiques et des photographies aériennes obliques. Selon le géographe François Béguin, ce type de paysage a permis un nouveau regard sur le milieu, apparemment dépolitisé : on présente des unités naturelles du milieu, qui permettent de relier des éléments comme le relief, l'hydrographie, la végétation, etc. Cependant, dans les manuels analysés, le paysage géographique n'est pas plus neutre que les paysages artistiques, puisque ce sont seulement des *lieux de mémoire* particuliers (Nora, 2011) qui y figurent. À titre d'exemple, une photographie couleur de la Grosse-Ile (Fig.7, manuel *Repères*, 2008, p. 43) est accompagnée par le récit de l'immigration irlandaise.

FIGURE 7

La Grosse Île, l'Île de la quarantaine



Source: Grosse-Île. En ligne [<http://www.pc.gc.ca/fra/lhn-nhs/qc/grosseile/natcul/natcul5.aspx> (<http://www.pc.gc.ca/fra/lhn-nhs/qc/grosseile/natcul/natcul5.aspx>)]

Dans certains cas, des documents visuels servent à faire une comparaison entre différents points de vue sur le territoire, passé et présent. À titre d'exemple, cette association diachronique d'une carte ancienne et d'une photographie-témoignage montrant le fleuve Saint-Laurent (fig.8), contribue étrangement à créer une certaine illusion quant à la pérennité de la construction politique que fut la « Nova Francia et Canada ». Notre interprétation s'appuie sur l'explication qui accompagne ce document, où l'on insiste sur l'étendue des rives du fleuve Saint-Laurent et la présence humaine continue sur ses rives : Il [le fleuve] est aussi au cœur du développement de la colonie de la Nouvelle-France, car la population s'installe sur ses côtes. [...] Au cours du XIX^e et du XX^e siècle, le territoire industriel du Québec se développe à partir des rives du Saint-Laurent et la population des grandes industries s'installent à proximité. Encore aujourd'hui, la majorité de la population québécoise vit aux bords du fleuve (*Fresques*, p. 157).

FIGURE 8

À travers le temps: Le fleuve Saint-Laurent



Source: Manuel Fresques (2008), p. 157

Les vues fournies par différents documents médiatiques

Si les peintres proposent diverses représentations du réel et les géographes le cartographient, différents documents médiatiques documentent les réalisations architecturales qui modifient l'espace réel. Une grande rigueur, exigée par la transformation profonde et permanente de l'espace, oblige les architectes au plus grand professionnalisme. Différents documents médiatiques sont mobilisés au sein des manuels pour témoigner du cadre bâti ou plus largement, du milieu de vie de diverses populations.

En s'intéressant au paysage urbain, Daniel le Couédic (2013) montre que le paysage, façonné d'après des caractéristiques régionales, vise à créer l'unité de l'État et de la nation. Ainsi, l'esthétisme architectural régional compose la mosaïque d'une image centrale et signifiante. Nous prenons comme exemples les différents bâtiments présentés dans les manuels, qui sont porteurs d'une identité ethnoculturelle et/ou sociale.

Selon la thèse développée par Norbert Elias, dans *La société de cour* (1985), les caractéristiques architecturales d'une habitation témoignent en quelque sorte du rang social du propriétaire. La somptueuse résidence montréalaise du magnat des transports d'origine écossaise, Hugues Allan, construite vers 1863, constitue un bon exemple (Fig. 9, manuel Fresques, 2008, p. 58.) d'une réalisation architecturale qui vise à refléter la puissance de son propriétaire. Sa demeure qui comprend 72 pièces emprunte un néo-Renaissance italienne, présent à l'époque victorienne. Sa conception s'inspire du château d'Osborne, résidence du Prince Albert, époux de la reine Victoria. La lithographie qui la représente paraît dans la presse illustrée *L'Opinion publique*, jumeau du *Canadien Illustrated News*, une « source iconographique unique » (BanQ, en ligne).

FIGURE 9

Maison de Hugh M. Allan, gravure publiée en 1872 dans l'Opinion publique



Source: Ravensrag, résidence de Sir Hugh Allan, à Montréal. Tirée de *L'Opinion publique*, Vol. 3, no. 50, pp.594 (12 décembre 1872). BAnQ

Même si l'État moderne est basé sur des valeurs bourgeoises et que le rang social a perdu son importance, comme l'explique Jürgen Habermas dans *L'espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise* (1978), l'écart social perdure dans la configuration de l'espace urbain. Dans les manuels analysés, tandis que des images de la rue Sous-le-Cap à Québec (vers 1900), présentent des logements entassés dont les occupants sont probablement des ouvriers (*Fresques*, 2008, p. 68), la maison Simon-McTavish (rue Saint-Jean Baptiste, à Montréal) témoigne de l'aisance de son propriétaire, autre entrepreneur montréalais d'origine écossaise (Fig. 10, manuel *Fresques*, 2008, p. 47). Des photographies aux auteurs non identifiés constituent des documents médiatiques mobilisés pour les évoquer.

FIGURE 10

La maison Simon McTavish, rue Saint-Jean-Baptiste, à Montréal en 1896



Source: Simon McTavish house, 17 St. Jean-Baptiste St., Montreal, QC, 1896. Anonyme, Musée McCord, collection MP-1983.11.1

Dans les manuels analysés, l'identité ethnoculturelle est principalement évoquée par l'architecture de lieux de culte, tels la chapelle anglicane et le cimetière Saint-Matthew de Québec, la synagogue Chevra Cadousha et l'église italienne Notre-Dame-de-la-Défense de Montréal, etc. Un cas à part, celui des Amérindiens : leurs habitations traditionnelles sont présentées comme un signe de leur non-intégration dans la société moderne, tel que le souligne le texte qui accompagne l'image représentant des Montagnais (Fig. 11) : « Malgré les efforts de l'État et des Églises, les chasseurs nomades continuent d'exprimer leur appartenance à leur communauté et à sa culture traditionnelle » (*Fresques*, p. 60).

FIGURE 11

Un groupe de Montagnais du Lac-Saint-Jean, vers 1898



Source: VIEW-3206.0 © Musée McCord

Certes, le paysage architectural, que procurent la photographie ou la lithographie, comme tout autre type de paysage, est tributaire au regard qu'on pose sur lui, à la subjectivité de l'individu. Cela explique peut-être comment dans des manuels différents, la même image d'un village a inspiré des discours totalement opposés : alors qu'on dit dans un des manuels que la colonisation dans les Laurentides fut un grand succès et qu'on invoque une croissance de 450% au village de l'Annonciation, entre 1871 et 1891 (Fig. 12, Fresques, 2008, p. 73.), un autre manuel contredit ces propos en se servant de la même image, affirmant que le même village attire peu de colons, en raison de la pauvreté des sols (*Présences*, 2008, p. 51.). Cet exemple montre comment le paysage sert à diffuser des idées, des arguments ou des thèses, fort différents, à travers le récit historique.

FIGURE 12

Le village de L'Annonciation, dans les Laurentides, 1890



Source: Scène de rue, village de L'Annonciation, QC, vers 1890, Anonyme. Musée McCord, collection MP-0000.979.1.

La ville de Montréal et ses dimensions symboliques

Après avoir analysé les paysages en fonction de leur typologie et des différents cadres de références auxquels ils peuvent être associés, nous procédons à une analyse thématique, en fonction du contenu ou de l'endroit représenté par des paysages montréalais. Nous tentons de mettre à jour les possibles critères ayant conduit à mobiliser ces vues, ainsi que de la récurrence de certains lieux au détriment d'une diversité paysagère.

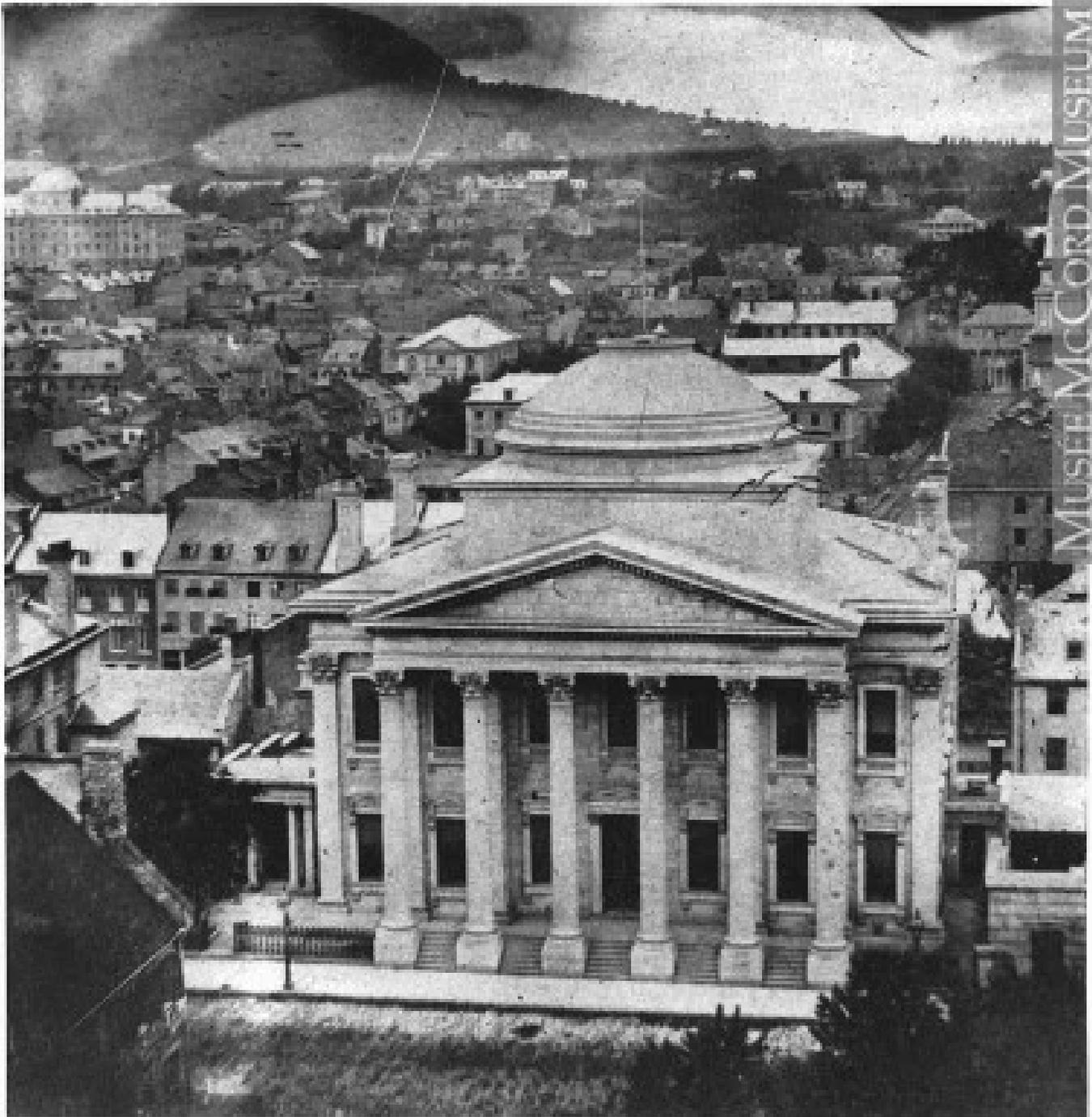
Le géographe Jérôme Monnet (1998) s'est intéressé à la relation étroite entre l'espace, le pouvoir et l'identité, en analysant la symbolique des lieux selon des catégories historiquement et culturellement fondées : l'autorité, l'identité, la centralité, la légitimité, le public et le privé, etc. Il affirme que, même si tous les lieux ont une valeur symbolique, il peut y avoir une hiérarchie des lieux, selon leur importance au regard de la société qui l'habite. Pour le paysage urbain, il a créé quatre catégories d'analyse : la centralité politique, la centralité commerciale, la centralité d'accessibilité et la centralité sociale. Nous utilisons ces catégories pour définir et classer les paysages représentant la ville de Montréal, en raison de la surreprésentation de cette ville dans les manuels analysés (sur presque 200 paysages, un sur quatre porte sur Montréal).

La centralité politique correspond à la représentation des institutions politiques et, ajoutons-nous, économiques. Même si le Parlement se trouve à Québec, plusieurs lieux de pouvoir sont représentés dans les manuels, souvent sous forme d'images de bâtiments : la Bourse de Montréal, La Banque de

Montréal (Fig. 13, manuel Repères, 2008, p. 119), le siège d'Hydro-Québec, etc. Un lieu demeure privilégié, le canal Lachine, étant lui-même un produit de la modernité montréalaise et de son développement économique. Ainsi, on peut voir dans la proximité du canal, de grandes usines qui ont fonctionné au XIXe et XXe siècles : la meunerie du Mont-royal, la manufacture des machines à coudre Williams Manufacturing, la fabrique de coton Victor Hudon, la raffinerie du sucre Redpath, etc.

FIGURE 13

La Banque de Montréal au milieu du XIXe siècle



Source: La Banque de Montréal depuis une tour d'église, Montréal, QC, 1858-1859. Don de Mrs. J.B. Learmont. Musée McCord, collection MP-0000.2901.

La centralité commerciale désigne les magasins de grande surface, les marchés et, dans notre cas, le port de Montréal, qui est représenté, à lui seul, en 12 documents iconographiques. Que ce soit par une foire de la fourrure ou par des marchés qui changent d'endroit et de caractéristiques en fonction de l'époque,

ces lieux d'échanges commerciaux font de Montréal un lieu de première importance. La centralité d'accessibilité regroupe les voies de transport, les gares, les aéroports. Le canal Lachine, présenté dans plusieurs paysages, et le port de Montréal représentent selon nous les spécificités montréalaises, suivies de près par l'autoroute Métropolitaine, le pont Victoria et les moyens de transport comme le tramway électrique ou le métro. Enfin, la centralité sociale est une catégorie qui regroupe deux situations distinctes : celle des monuments, lieux investis de façon consciente d'une mémoire collective, et celle des endroits les plus fréquentés, en occurrence les espaces publics. Ainsi, le parc Belmont, la station Jarry, le tunnel Wellington, les gratte-ciels, le boulevard Saint-Laurent et le quartier Griffintown trouvent leurs images dans les manuels. Associé à la diversité culturelle montréalaise, le boulevard Saint-Laurent (Fig. 14, manuel Fresques, 2008, p. 79) semble être témoin des profondes transformations sociales de la ville, et, par extension, de la société québécoise. Il constitue non seulement un lieu de mémoire, mais un lieu de carrefour des mémoires.

FIGURE 14

Le boulevard Saint-Laurent au XIXe siècle



Source: Boulevard Saint-Laurent, vers 1908. En ligne [<http://montrealmosaic.com/image/boulevard-saint-laurent-vers-1908-st-lawrence-boulevard-main-c-1908> (<http://montrealmosaic.com/image/boulevard-saint-laurent-vers-1908-st-lawrence-boulevard-main-c-1908>)]

Nous pensons pertinent d'ajouter à cette catégorie de centralité sociale des lieux qui ont servi au fil du temps à des rassemblements et qui contribuent, de cette façon, à la mise en mémoire de la ville : la file d'attente des chômeurs devant le refuge Meurling en 1930, la manifestation contre la conscription de 1944, la grève de 1952 devant le magasin Dupuis Frères, etc. Ces épisodes de mobilisation sociale montrent le pouvoir d'agentivité de la ville : à Montréal, les gens ont fait l'histoire, plus que l'ont subie.

Grille d'interprétation des documents iconographiques

Comme nous venons de le constater, les paysages ne sont pas neutres. S'ils sont possiblement chargés d'une émotion artistique qui peut rejoindre la sensibilité du sujet, ils n'en demeurent pas moins des construits traduisant un regard spécifique ou un point de vue sur le réel. Cependant, les documents visuels sont souvent mobilisés dans les manuels à des fins de témoignages d'une époque, sans qu'une

méthode soit proposée au lecteur pour les interpréter. Nous pensons que la peinture comme les photographies doivent être considérés comme porteuses d'un point de vue, plutôt que de leur conférer une valeur de vérité (Larouche, 2014). Dans ce sens, le sujet doit développer une posture critique à son égard, questionner le document sous plusieurs angles. La grille d'analyse que nous proposons, basée notamment sur les recommandations du Programme de formation de l'école québécoise, sur l'outil d'interprétation développé par le musée McCord (2003) et les travaux de Jadoulle, Delwart et Masson (2002), consiste en un décodage successif, réalisé en quatre étapes. La porte d'entrée est une lecture affective du document iconographique, dirigée par plusieurs questions : quelles sensations, impressions ou souvenirs l'image provoque-t-elle ? Quelles questions ou hypothèses surgissent en la regardant ? Quelles inférences pouvons-nous faire ? La deuxième étape nécessite de faire une critique externe et interne du document : établir l'auteur et son commanditaire, déterminer la nature de la source (document original, reproduit, modifié, etc.), le matériel utilisé et la technique, essayer de la dater, etc. Ensuite, un regard attentif aux détails permet de la décoder, de relever les personnages et les objets représentés, en suivant le premier plan, le plan moyen et l'arrière-plan de l'image. Il s'agit ici de l'associer à une époque, à un endroit et, si possible, à une catégorie sociale. La dernière étape consiste à lui conférer une signification maintenant, dans le présent : qu'est-ce que cette image nous enseigne du passé, à différentes échelles, qu'elle est sa valeur aujourd'hui, pourquoi la conserve-t-on ? En quoi devient-elle une trace du passé, à quel moment ou événement peut-on l'associer ?

Évidemment, la méthode décrite ici n'est pas exhaustive et elle ne pourrait pas être maximisée sans l'activation des connaissances antérieures, sans une posture critique et des habiletés liées à la pensée historique et sans la corroborer avec d'autres sources primaires. Elle représente cependant une méthode pour ordonner les informations qui surgissent tous-azimuts, éduquer le regard et envisager que l'histoire est elle-même une construction.

Conclusion

Sous ses différentes formes de représentation, dont les plus fréquentes sont la peinture, l'image et les cartes, les paysages contribuent à former une culture partagée, par leur force d'imager le territoire. Rien n'est laissé au hasard : les lieux choisis sont porteurs d'une histoire et sont investis, successivement, de valeurs symboliques, notamment patrimoniales. Ce sont des lieux centraux, ayant une fonction hautement sociale, politique et culturelle, ce sont des espaces partagés, rassembleurs, des *lieux de mémoire*. Par leur fréquence, par l'émotion esthétique qu'ils dégagent, par la liberté qu'offre la peinture de dé-former le réel, de le ré-crée l'espace et de ré-constituer le temps, les tableaux sont privilégiés dans les manuels scolaires et contribuent non seulement à accompagner le récit narratif, mais à le compléter, à le transposer dans l'imaginaire. Certains sujets, comme les « découvreurs » du territoire, certaines époques comme celle de la Nouvelle-France et certains endroits comme la ville de Montréal deviennent des éléments qui forment le *topos* identitaire québécois. Par leur force évocatrice, les paysages deviennent des archétypes, sont reconnaissables, agissent comme un code culturel désormais connu, une matrice qui, analysée, dévoile des pans d'histoire nationale. Le passé est mis en mémoire, immortalisé, autant dans des peintures que dans des images, dont la plupart sont en noir et blanc, suggérant un monde stable, un monde fait pour durer. En même temps, les paysages urbains renvoient à un monde moderne, en plein développement, comme si la modernité elle-même était profondément enracinée dans le passé. Devant ces objets artistiques, pour que le regard des élèves ne reste pas captif et ne se limite pas au premier plan, des clés de lecture sont nécessaires, comme la grille d'interprétation des documents iconographiques que nous venons d'exposer. Nous pensons que le regard peut et doit être éduqué, pour faire de l'image de véritables documents iconographiques et envisager en quoi ils sont porteurs de connaissances.

Références bibliographiques

Anderson, B. (1991). *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Londres, Angleterre : Verso.

Béguin, F. (1995). *Le paysage. Un exposé pour comprendre, un essai pour réfléchir*. Paris : Flammarion.

BAnQ. (En ligne). *L'Opinion publique (1870-1883)*. Repéré le 16 septembre 2016 à l'adresse suivante : <http://collections.banq.qc.ca/ark:/52327/68026> (<http://collections.banq.qc.ca/ark:/52327/68026>).

D'Almeida-Topor, H. (1995, janvier-mars). *L'historien et l'image. Vingtième Siècle, Revue d'histoire*, (45), p. 149-151

De Certeau, M. (1990). *L'invention du quotidien. Arts de faire*. Paris : Gallimard.

De Konink, M.-C. (dir.) (2007). *Le Québec : habitat, ressources et imaginaire*. Collection Territoires. Québec : Multimondes.

Desrochers, J. (dir.) (2011). *Art québécois et canadien, La collection du musée des Beaux-Arts de Montréal*. Montréal : Musée des beaux-arts de Montréal.

Durkheim, É. (1980). *Éducation et sociologie*. Paris : Presses Universitaires de France.

Eliade, M. (1965). *Le sacré et le profane*. Paris, Gallimard.

Elias, N. (1985). *La société de la cour*. Paris : Flammarion.

Habermas, J. (1978). *L'espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*. Paris : Payot.

Harper, J. R. (1966). *La peinture au Canada : des origines à nos jours*. Québec : Presses de l'Université Laval.

Haskell, F. (1995). *L'historien et les images*. Paris : Gallimard.

Jadoulle, J.-L., Delwart, M. et Masson, M. (2002). *L'histoire au prisme de l'image*. Louvain-la-Neuve, Belgique : Université catholique de Louvain.

Jewsiewicki-Koss, B. (1997). *Le souvenir et la formation d'une conscience politique. La « marche des chrétiens » du 16 février 1992 à Kinshasa*. Dans Turgeon, L., Létourneau, J. et Fall, K. (dir.) *Les espaces de l'identité*. Québec, Presses de l'Université Laval, p. 175-189.

Larouche, M.-C. (2014). *Voir et savoir interpréter des documents iconographiques, de l'affectif au cognitif*. Dans Éthier, M.-A., Lefrançois D. et Demers S. (dir.) *Faire aimer et apprendre l'histoire et la géographie au primaire et au secondaire* (p. 213-231). Québec : MultiMondes.

Le Couédic, D. (2013). *Le paysage, l'État et la Nation*. Dans Paquet, S. et Mercier, G. (dir.) *Le paysage, entre art et politique*. Québec : PUL.

Monnet, J. (1998). *La symbolique des lieux : pour une géographie des relations entre espace, pouvoir et identité*. *Cybergeog : European Journal of Geography* [En ligne], Politique, Culture, Représentations, document 56, mis en ligne le 07 avril 1998, consulté le 05 avril 2016. URL :

<http://cybergegeo.revues.org/5316> (<http://cybergegeo.revues.org/5316>) ; DOI : 10.4000/ cybergegeo.5316

Monnet, J. (2000). Les dimensions symboliques de la centralité. Cahiers de Géographie du Québec (44), décembre, p. 399-418.

Musée des beaux-arts de Montréal [En ligne]. Exposition virtuelle : Découvrir l'art québécois et canadien : <http://expositionvirtuelle.ca> (<http://expositionvirtuelle.ca>)

Nora, P. (2011). Présent, nation, mémoire. Paris: Gallimard.

Reid, D. (2012). A Concise History of Canadian Painting. Don-Mills (Ontario): Oxford University Press – Canada.

Stan, C. A. (2011). Des héros pour référence identitaire. Les manuels scolaires de littérature roumaine, 1859-2009. Sarrebruck : Éditions Universitaires Européennes.

Turgeon, L., Létourneau, J. et Fall, K. (dir.) (1997). Les espaces de l'identité. Québec : Presses de l'Université Laval.

Manuels analysés

Dalongeville, A., Bachand, Ch.-A., Demers, S., Jean, G. Poirier, P. (2008) (dir.). Présences. Une histoire thématique du Québec. Manuel de l'élève, 2e année du 2e cycle du secondaire (2008) Anjou (Québec) : Les éditions CEC.

Horguelin, Ch., Ladouceur, M., Lord, F., Rose, F. (2008) (dir.). Fresques. Histoire et éducation à la citoyenneté, 2e cycle du secondaire, 2e année. Montréal : Chenelière Éducation.

Sarra-Bournet, M., Bourdon, Y., Bégin, Y., Gélinas, F. (2008). Repères. Histoire et éducation à la citoyenneté, 2e cycle du secondaire, 2e année. Saint-Laurent (Québec) : ERPI.

Notes de base de page

[1] Allusion au livre *Les espaces de l'identité*, Québec : PUL, 1997, sous la direction de Laurier Turgeon, Jocelyn Létourneau et Khadiyatoulah Fall, qui a comme sujet l'actualisation des identités au Québec.

[2] Bien que la photographie relève généralement du cadre artistique, nous considérons les photographies aériennes, à l'instar de François Béguin, comme appartenant au cadre scientifique : d'une part, celui qui prend ces photographies est un professionnel qui cherche à documenter une région; de l'autre part, les instruments utilisés pour prendre ces photographies sont très élaborés (satellites, dispositifs installés sur des hélicoptères, etc.). Ces photographies qui alimentent la documentation cartographique sont réalisées à des échelles précises et peuvent servir entre autres à la préparation des cartes.

[3] À un degré moindre, on peut faire la même remarque pour l'utilisation de la photographie. Une photographie n'est jamais neutre, fidèle et univoque du réel. Elle est prise (1) selon un certain angle ; (2) selon une certaine intention; (3) ne montre pas tout; (4) grossit les premiers plans et amenuise les arrière-plans.

[4] Nous utilisons des reproductions libres de droits. Nous indiquons là où se trouve l'image dans les manuels et la source de l'image insérée dans le présent texte.

[5] Nous avons analysé cette peinture selon la grille proposée dans la troisième partie de ce texte.

