

Such selective heritage builds around core Australian metanarratives of nation-building, shapes future policy and gives us a glimpse of the current “constitution and tendencies” of a particular vision of the nation (219). The solution, Logan believes, lies in an ability “to define heritage widely and inclusively and to avoid narrow interpretations of Australia’s history and heritage based on the views of the ‘dominant’ social and political group.” “Minority voices,” he believes, “whether Indigenous or immigrant, must be incorporated in the formation of Australian identity” (220). Ideally, the terms Indigenous and non-indigenous (as well as the deliberately provocative term, Exogenous!) will disappear and all will be considered as Australians with varying degrees of seniority!

### Note

1. See, for example, Graham, Ashworth and Tunbridge (2000); Ashworth, Graham Tunbridge (2007); Fairclough et al. (2008); Graham and Howard (2008).

## YVES LABERGE

Compte rendu de

Gerta Moray. 2006. *Unsettling Encounters: First Nations Imagery in the Art of Emily Carr*. Vancouver, Toronto et Seattle: UBC Press et University of Washington Press.

Pp. xiv + 386, ISBN: 0-7748-1282-6, 75,00 \$.

Ce livre d’art avec jaquette présente les œuvres d’une éminente artiste canadienne, Emily Carr (1871-1945), en se concentrant sur ses toiles inspirées par le monde autochtone de l’Ouest canadien. Artiste polyvalente ayant surtout travaillé en Colombie-Britannique au début du XXe siècle, Emily Carr a peint une multitude de portraits, des paysages, des aquarelles, et s’est pour ainsi dire spécialisée dans les représentations de totems. Pour ce faire, Emily Carr a maintes fois visité la côte ouest de la Colombie-Britannique entre 1899 et 1933, choisissant souvent pour modèles de véritables totems qu’elle peignait ensuite sous forme de toiles ou d’aquarelles. Comme le titre l’indique, ce livre rend compte de la manière dont

Why then is this volume a “superb study”? Maybe because it attempts to address so many issues which remain problematic in defining the “Sunburnt Country.” In so doing, it covers extensive ground in establishing the overarching ideological and attitudinal contexts of Australian heritage, or heritages as the title of the book quite rightly notes. In addition, it demonstrates superbly the praxis of heritage strategies in rich case studies. While its focus is the Australian situation, this book should be recommended reading for all with an interest in complex heritages.

### References

- Ashworth, G. J., Brian Graham, J. E. Tunbridge. 2007. *Pluralising Pasts: Heritage, Identity and Place in Multicultural Societies*. London: Pluto Press.
- Assman, Jan. 1998. Collective Memory and Cultural Identity. *New German Critique* 65 (Spring/Summer): 125-33.
- Fairclough, Graham et al. (eds.) 2008. *The Heritage Reader*. London: Routledge.
- Graham, Brian and Peter Howard. 2008. *The Ashgate Research Companion to Heritage and Identity*. London: Ashgate.
- Graham, Brian, Gregory Ashworth and John Tunbridge (2000) *A Geography of Heritage: Power, Culture and the Economy*. London: Arnold.

Emily Carr a saisi, reproduit et jusqu’à un certain point réinterprété à sa manière des œuvres d’art déjà existantes, tout comme Picasso avait peint en 1957 sa propre vision des *Ménines* de Vélasquez (1656), qu’il a revisités dans une cinquantaine de tableaux selon un style cubiste. Ici, Gerta Moray étudie le processus créatif selon une approche théorique plus proche de l’histoire de l’art que de l’anthropologie. Toutefois, la documentation est excellente et madame Moray a considéré diverses études présentant des perceptions et des jugements assez divergents sur l’art d’Emily Carr et qui lui attribuent diverses étiquettes, allant du naturalisme à l’exotisme, en passant par le « modernisme » (14) et le « baroque » (15).

L'ouvrage se subdivise en trois parties et 14 chapitres. Ici, le terme utilisé dans le titre (« imagery ») pourrait être traduit par « imaginaire », c'est-à-dire l'univers culturel cohérent émanant de l'ensemble des œuvres propres à un groupe, à une époque donnée, ou à un artiste. On peut considérer que l'imaginaire se nourrit principalement de la culture, des traditions, de l'histoire populaire, des mythes, des symboles, des représentations collectives, et qu'il constitue une référence commune en laquelle plusieurs peuvent se reconnaître. En ce sens, les transpositions culturelles offrent de riches perspectives interprétatives, autant pour les artistes explorant ces œuvres que pour les universitaires qui en font par la suite l'analyse.

La qualité de l'iconographie de cet ouvrage volumineux mérite d'être soulignée ; le généreux cahier de reproductions en couleurs est soigné et le rendu est particulièrement nuancé. On y trouve en tout près d'une centaine de reproductions en couleurs et environ 200 illustrations en noir et blanc, dont plusieurs photographies anciennes. De plus, la recherche iconographique permet d'offrir des comparaisons surprenantes, qui expliquent par des similitudes frappantes tel aspect de la méthode originale du travail d'Emily Carr, comme cette photographie d'un paysage montrant une allée bordée d'arbres avec un totem ayant servi de modèle pour une aquarelle datant de 1907, *Totem Walk at Sitka*, qui reprend exactement la même composition (82). On peut observer une comparaison similaire entre un original autochtone et sa transposition à l'aquarelle par Emily Carr dans une œuvre intitulée *Gitwangak* (1912), avec la photographie originelle des totems de Gitwangak lui ayant servi de modèles, en pp. 192-193. Ce travail de recherche comparative sur les véritables sources d'inspiration de l'artiste est impressionnant, bien que le fait de révéler les nombreuses références utilisées par Emily Carr risque peut-être de déprécier sa part réelle de créativité.

J'ai particulièrement apprécié les passages de la deuxième moitié concernant l'histoire de la muséologie canadienne, car on comprend mieux le long processus d'institutionnalisation ayant permis l'acceptation progressive des travaux d'Emily Carr par les musées et leurs conservateurs. Par exemple, dans le dixième chapitre, on découvre les circonstances à l'origine de l'exposition de 1913 consacrée aux œuvres d'Emily Carr à Vancouver, qui donnait alors au grand public la juste mesure de l'impression générée par son approche. En organisant cette exposition, l'artiste voulait attirer

les mécènes les plus ouverts parmi les habitants de Vancouver et espérait que le gouvernement de la Colombie-Britannique lui achèterait l'ensemble de ses toiles de thème autochtone ; mais elle s'est longtemps heurtée à un mur d'incompréhension (133). Ce n'est que quatorze ans plus tard qu'elle connaîtra la consécration, à Ottawa, après une période de découragement. Le onzième chapitre poursuit la réflexion sur l'entrée progressive des toiles d'Emily Carr au Musée national des beaux-arts du Canada à Ottawa, grâce entre autres aux encouragements de l'ethnologue Marius Barbeau, qui fut parmi les premiers à lui accorder de l'intérêt (277, 282 et 283). Par la suite, et jusqu'à la fin de sa vie, Emily Carr considérait son art fait de paysages et de totems comme une manifestation éminente de l'identité canadienne, comme elle l'exprima dans ses quelques écrits et conférences publiques (321).

Du point de vue sociologique, l'art d'Emily Carr pourrait être compris comme une réinterprétation d'une culture ancestrale, un exercice de transposition culturelle, ou si j'ose dire, un méta-discours sur l'art autochtone ; pour ainsi dire une « œuvre au carré », en quelque sorte une « œuvre sur l'œuvre ». Sur certains points, il serait plutôt difficile de qualifier l'interprétation d'Emily Carr de réaliste, c'est-à-dire de la tenir pour une copie fidèle des modèles originaux, par exemple dans le cas des sculptures géantes transposées sur toile. En revanche, ses scènes de villages autochtones semblent absolument authentiques (155, 193, 219, 223). Cependant, j'hésiterais tout autant à parler ici de « réappropriation », car il faudrait nuancer davantage mon jugement. Néanmoins, en dépit d'une apparente harmonie des proportions et un respect absolu de l'esprit de l'art autochtone, on peut néanmoins affirmer que l'art d'Emily Carr transforme subtilement ses modèles, surtout par son travail sur la couleur. De plus, les influences subies par Emily Carr ne se résumeraient pas uniquement à l'art autochtone ; ses choix de couleurs intenses évoquent parfois le fauvisme et, en certains points, les contrastes qui furent la caractéristique de l'expressionnisme ayant cours en Europe seulement quelques années auparavant.

En dépit de la qualité de sa présentation, le livre *Unsettling Encounters: First Nations Imagery in the Art of Emily Carr* de Gerta Moray n'est peut-être pas la meilleure porte d'entrée pour découvrir les œuvres de cette artiste qui a déjà fait l'objet de nombreuses monographies, dont plusieurs à prix modique. Cet ouvrage savant et prolixe conviendra

d'avantage aux universitaires et aux historiens de l'art déjà familiers de son univers pictural, mais il pourra également inspirer des chercheurs en anthropologie culturelle, en sociologie de l'art, en études visuelles, en études autochtones.

## NATHALIE HAMEL

Compte rendu de

Lapointe, Camille. (2007). *Un passé plus-que-parfait*, Québec : Éditions Sylvain Harvey.

Pp. 139, ISBN 978-2-921703-7-96, 46,95 \$.

*Un passé plus-que-parfait* est un livre presque inclassable, oscillant entre la vulgarisation scientifique d'une recherche archéologique et le guide touristique orné de magnifiques photographies. Comme l'écrit le géographe Henri Dorion en préface, le livre « est à la fois un guide, une évocation, une invite et un souvenir, un plaisir pour l'esprit et un régal pour l'œil ». L'ouvrage présente l'histoire du site de l'actuelle Auberge Saint-Antoine, un hôtel luxueux situé dans le quartier historique qu'est le Vieux-Québec. L'hôtel a tiré parti de l'ancrage historique du site en mettant en valeur, à l'intérieur de ses murs, les artefacts trouvés lors des fouilles archéologiques sur ses terrains.

Comment décrire ce livre singulier ? Un grand format (33,7 x 24,5 cm) à couverture rigide, qui propose sur 139 pages l'histoire d'un site archéologique et de son évolution au fil de quelque 350 années, jusqu'à son occupation actuelle par l'Auberge Saint-Antoine. L'histoire est racontée de manière très accessible par l'archéologue et historienne de l'art Camille Lapointe, qui a collaboré au projet par la rédaction des textes accompagnant les objets exposés dans l'hôtel. L'ouvrage comprend plus de 150 illustrations alternant entre l'iconographie ancienne et les photographies récentes. Elles montrent tour à tour les objets trouvés sur le site, les bâtiments anciens ou l'hôtel actuel, ou reproduisent des documents anciens (aquarelles, cartes).

L'ouvrage se divise en huit sections principales, outre la préface et une brève mise en contexte du projet de l'hôtel. Le premier chapitre introduit le lecteur à l'Auberge Saint-Antoine en présentant son histoire récente, ses concepteurs, ainsi que le projet de recherche archéologique réalisé en partenariat avec l'Université Laval et la ville de Québec. Le quartier entourant l'auberge y est décrit brièvement. Ce chapitre expose le concept décoratif de l'hôtel,

concept très contemporain élaboré en s'inspirant des vestiges archéologiques. La « signature archéologique » associe chaque étage de l'hôtel à une couche stratigraphique du site. « Toutes les chambres, précise-t-on, ont leur nom, leurs artefacts, leur histoire ». Un plan de localisation des vitrines dans l'auberge (35) permet à l'éventuel client de ne rien manquer. Citons de nouveau Henri Dorion : « Ce livre est en quelque sorte un guide pour une visite éclairée d'un musée – car l'auberge en est un au sens noble du terme –, un musée qui a le très rare avantage de loger ses visiteurs » (9). La qualité du restaurant y est vantée. Dans cette première section, l'ouvrage adopte vraiment un mode promotionnel.

Les six chapitres suivants nous conduisent au cœur de l'histoire du site. Chacun des étages de l'hôtel étant associé à une période d'occupation des lieux, le livre est divisé de la même manière. Chaque section est introduite en une page qui présente brièvement le contexte historique de la période et donne des informations sur l'étage associé dans l'hôtel (nombre de chambres, noms des suites). À chaque période est rattaché un personnage principal. Des informations historiques complémentaires renseignent sur d'autres personnages dont les noms désignent certaines pièces de l'hôtel (par exemple, Gaultier de Comporté, 54). Au fil des pages, le lecteur découvre les diverses occupations du site ou des informations sur les matériaux composant les objets (plâtre, 55), les traces d'aliments (noyaux de framboises, 71), et ce que ces objets révèlent de l'histoire et de la vie quotidienne sur le site (présence de pièces de tonneaux, 88-91). Quelques pages expliquent des interventions de restauration et les défis rencontrés par les restaurateurs (cuir, 55). Enfin, chacun des chapitres se termine sur l'hospitalité au passé, en présentant les activités