

pour les participants de découvrir un pan de l'histoire médiévale de Venise, à l'époque où la cité menait une lutte acharnée contre la peste noire.

Les visiteurs doivent aussi emprunter les eaux de la lagune pour accéder au pavillon de l'Arménie, situé sur l'île de San Lazzaro degli Armeni, où se trouve le monastère Mekhitariste. Arborant une plaque érigée en l'honneur de Lord Byron et qui le consacre *ami du Peuple arménien*, le bâtiment comprend notamment un cloître et ses jardins, une bibliothèque ainsi que de nombreuses salles et chapelles. Décorée du prix de la meilleure participation nationale, l'Arménie a, pour la commémoration du centenaire du génocide des Arméniens, misé sur les artistes de sa diaspora. *Armenity* soulève des questions liées à l'identité et à l'histoire—tant familiale que nationale—au langage et au sentiment d'appartenance. Parmi l'ensemble des propositions réunies à l'occasion de cette exposition thématique, soulignons l'œuvre *Treasures* (2015) de Silvina Der-Meguerditchian, une installation *in situ* réalisée à partir de dessins, de vidéos et d'objets, à même les vitrines du monastère, autour d'un recueil de médecine populaire rédigé en caractères arméniens par l'arrière-grand-mère de l'artiste en 1944. Citons également l'installation vidéo à six moniteurs *Accent Elimination* (2005) de l'artiste Nina Katchadourian, née d'une mère suédoise et d'un père arménien. Deux scénarios y sont proposés, chacun sur trois écrans, où les parents et l'artiste révèlent l'origine de leurs accents et entreprennent une série de leçons pour maîtriser l'inflexion particulière de la voix de l'autre.

Parmi les grands joueurs nationaux, la Belgique se démarque grâce au travail de la commissaire Katerina Gregos et de l'artiste Vincent Meesen, qui ont ensemble convié dix artistes en provenance de quatre continents et d'autant d'univers culturels à réfléchir au passé colonial belge. *Personne et les*

*autres*⁶ court-circuite les récits standardisés, autant du point de vue expositionnel—en réunissant le travail d'artistes autrefois absents des pavillons attribués aux pays colonisateurs—que des discours—en formulant des versions alternatives à la modernité eurocentrique. Avec son installation *One.Two.Three* (2015), Meesen entreprend une sorte de pèlerinage qui s'est amorcé à partir des archives de Raoul Vaneigem, avec les paroles d'une chanson composée par le situationniste congolais Joseph M'Belolo Ya M'Piku lors des événements entourant Mai 68. Tournée au club de jazz congolais *Un Deux Trois*, l'œuvre qui se veut *dérive* musicale, réinvestit tout un pan de l'histoire du mouvement situationniste international demeuré dans l'ombre.

L'art tel qu'il est montré à Venise représente une multitude de voix et de sujets de préoccupation. Certaines de ces voix résonnent jusque dans les derniers retranchements de l'Arse-nale, comme celle du collectif syrien Abounaddara qui a recueilli à travers l'enregistrement vidéographique les espoirs et les désespoirs d'une jeunesse laissée seule face au totalitarisme et qui a fait le choix de s'engager dans la lutte. Ces voix résonnent jusqu'aux portes du jardin *Landscape for an Event Suspended Indefinitely* (2015) de l'artiste Sarah Sze et celui d'Emily Floyd, *Labour Garden* (2015). Elles se font entendre dans l'œuvre *Regular Places* (2014) de l'artiste et commissaire Mykola Ridnyi qui se déroule à Kharkov, en Ukraine, et qui superpose paysages urbains déserts et trame sonore révélant les événements violents des derniers mois. Le dispositif de l'exposition-forum d'Enwezor rend publiques autant d'œuvres issues de réalités les plus hétérogènes, produisant par le fait même une assemblée offrant le portrait d'une étonnante profondeur d'un monde en mouvement et dont les trajectoires passées, présentes et futures se retrouvent ici entrecroisées. ¶

Détentriche d'un doctorat en études pratiques des arts, Geneviève Chevalier est stagiaire postdoctorale FRQSC en muséologie et patrimoines à l'École multidisciplinaire de l'image de l'Université du Québec en Outaouais—genevieve_chevalier@yahoo.ca

1. Benjamin H. D. Buchloh, «Biennale on the Brink», *Artforum International*, vol. 54, n° 1, septembre 2015, p. 309.
2. Okwui Enwezor, «All the World's Futures», dans Luz Gyalui et Okwui Enwezor (dir.), *La Biennale di Venezia: 56th International Art Exhibition: All the World's Futures*, vol. 1, *Exhibition*, Venise, 2015, p. 17.
3. Bruno Latour, «From Realpolitik to Dingpolitik or How to Make Things Public», dans Bruno Latour et Peter Weibel (dir.), *Making Things Public: Atmospheres of Democracy*, Dusseldorf et Cambridge, Mass., 2005, p. 22.
4. Martin Heidegger, «The Thing», dans *Poetry, Language, Thought*, trad. Albert Hofstadter, New York et Londres, [1951] 1974, p. 174.
5. Latour, «From Realpolitik to Dingpolitik», op. cit., p. 15.
6. Le titre est celui d'une pièce de théâtre perdue de l'auteur belge André Franklin, associé aux mouvements lettriste et situationniste internationaux.

Andrea Terry *Family Ties. Living History in Canadian House Museums*

Montréal et Kingston: McGill-Queen's University Press, 2015
248 pp. 39 illustrations noir & blanc
\$ 44,95 ISBN 978-0-7735-4561-8
\$ 110 ISBN 978-0-7735-4562-5 (couv. carton.)

Marie-Ève Marchand

EN 1891, SKANSEN, PREMIER parc ethnographique extérieur créé par Arthur Hazelius à Stockholm, ouvrait ses portes. Dans ce village historique idéal réunissant des bâtiments provenant de plusieurs régions suédoises et datant de diverses époques, des guides-interprètes costumés invitaient les visiteurs à revivre le passé.¹ Le succès de ce type de stratégie muséographique immersive, qui mise sur la porosité des frontières entre faits et fiction afin de rendre l'histoire vivante, ne s'est pas démenti depuis. Aujourd'hui encore, tant la simple *period room* que l'ambitieux village colonial continuent de susciter l'intérêt des visiteurs de musées.² Mais,

aussi crédible que puisse paraître le voyage dans le temps ainsi proposé, la réanimation du passé s'opère à travers la construction de récits historiques qui, à l'instar des modalités de leur médiation auprès des publics, ne sont jamais neutres. Leurs partis pris idéologiques ont fait l'objet de nombreuses études au cours des dernières décennies.³ Par la publication de son premier livre, *Family Ties. Living History in Canadian House Museums*, Andrea Terry, historienne de l'art dont les recherches portent notamment sur l'art nord-américain et les études muséales, contribue elle aussi à l'examen critique des stratégies muséographiques et de médiation déployées par les musées d'histoire vivante.

Ouvrant le champ géographique d'études qui ont traditionnellement privilégié des corpus états-uniens et européens, Terry examine les enjeux



politiques et identitaires qui sous-tendent la production et la transmission de mythes fondateurs de la nation canadienne dans le contexte des maisons historiques, ces demeures privées restaurées, muséifiées et rendues accessibles au public. Tout au long de cet ouvrage, elle expose les liens qui se tissent entre le processus d'institutionnalisation des maisons historiques, la version de l'histoire qui y est proposée et le contexte multiculturel canadien actuel. Puisant dans les acquis critiques des études postcoloniales, l'auteure allie études muséales et examen anthropologique de la culture matérielle de la seconde moitié du XIX^e siècle. Elle rend ainsi

compte de manière approfondie des nombreuses préoccupations, notamment nationalistes, qui ont motivé la patrimonialisation de maisons jadis habitées par des hommes politiques du Haut et du Bas-Canada, et montre comment ces mêmes préoccupations continuent, encore aujourd'hui, d'informer les versions idéalisées du passé qui y sont mises en scène.

La démonstration de Terry est divisée en trois parties, dédiée chacune à l'étude d'un musée: le château Dundurn, résidence construite pour Sir Allan Napier MacNab (Hamilton, ON), la maison montréalaise de Sir George-Étienne Cartier (QC) et la dernière demeure de William Lyon Mackenzie (Toronto, ON). Dans chaque cas, un premier chapitre met en lumière les enjeux nationaux associés à l'histoire de la demeure et de ses occupants et au contexte de son institutionnalisation, tandis qu'un second observe comment, à travers la thématique des Noël's d'autrefois, certaines pratiques socioculturelles du XIX^e siècle sont mises en scène. S'appuyant sur la prémisse selon laquelle les maisons historiques sont à la fois «des sources et des fournisseurs de l'histoire» (4), Terry explique comment elles sont conçues à la fois comme des éléments constitutifs et des véhicules d'une soi-disant «identité collective canadienne». Pour ce faire, l'auteure traite du problème complexe de l'histoire vivante, envisagée ici comme le fait de donner vie à une certaine conception du passé—et de produire ainsi une version de l'histoire—grâce à une performance au cours de laquelle des guides-interprètes costumés conjuguent le recours aux artefacts et les présentations interactives. Le rôle accordé aux objets est crucial puisque, comme le souligne Terry, la crédibilité de la performance de l'histoire offerte aux visiteurs repose sur ce qu'elle nomme «l'exactitude artefactuelle». En vertu de ce concept, l'objet devient une preuve qui sanctionne la véracité, voire l'«authenticité» de la version de l'histoire qui est présentée et, corollairement, légitime le sous-texte

idéologique qui la motive. Autrement dit, c'est grâce à l'autorité historique accordée au lieu en lui-même (la demeure muséifiée) et, par extension, aux objets qui s'y trouvent, que les guides-interprètes peuvent construire un récit historique vraisemblable dont l'objectif—aussi critiquable et illusoire puisse-t-il sembler—est de donner aux visiteurs l'occasion d'expérimenter la vie «telle qu'elle était» au XIX^e siècle.

Or, et Terry le souligne d'entrée de jeu, la version de l'histoire présentée aux visiteurs s'articule nécessairement au présent. Nombreux sont les auteurs qui ont démontré en quoi le présent informe toujours la perception du passé et la construction de l'histoire proposée par le musée et ce, tout particulièrement dans les dispositifs tels les *period rooms* et les maisons historiques.⁴ Aussi, Terry conjugue habilement synchronie et diachronie grâce à ses trois études de cas de pratiques muséales actuelles et à l'analyse de différents moments «fondateurs» de l'histoire canadienne, notamment la Confédération (1867), incluant les événements qui y mènent, et la Loi sur le multiculturalisme canadien (1988). Ces choix ne sont pas fortuits. D'une part, les sites historiques traités par Terry font l'apologie de trois hommes politiques en soulignant leurs liens avec les événements entourant la Confédération. D'autre part, la revitalisation de leur demeure participe d'une entreprise de commémoration et de mythification de la Confédération en tant qu'union des «deux peuples fondateurs», anglophone et francophone, et leur interprétation actuelle s'inscrit dans un contexte où la diversité est élevée au rang de «vertu nationale». Toutefois, grâce à la mise au jour des paradoxes qui jalonnent l'édification d'une identité nationale unifiée par rapport à laquelle chaque visiteur est encouragé à s'identifier, Terry révèle comment ces maisons historiques et les programmes éducatifs qui y sont privilégiés soutiennent et renforcent des valeurs associées à la culture canadienne

dominante—c'est-à-dire la culture anglophone d'héritage britannique—et deviennent ainsi, comme nous le verrons, ce qu'elle considère comme des outils de promotion d'une hégémonie culturelle.

Devenu musée dès 1899, ce n'est que dans les années 1960, dans la foulée des préparatifs pour les célébrations du centenaire de la Confédération, que le château Dundurn, possédé et géré par la ville d'Hamilton, est restauré de manière à montrer son état en 1856 (époque où il était habité par Sir MacNab alors premier ministre du Canada-Uni) et d'une façon qui valorise la contribution de la communauté d'Hamilton au grand récit national canadien. La revitalisation du lieu impliquait toutefois de redorer l'image de MacNab lui-même, personnage controversé notamment en raison de sa participation active au sein de l'élite conservatrice et loyaliste du *Family Compact*, d'où, comme le remarque Terry, l'importance accordée à la richesse de l'héritage culturel et architectural laissé par cet homme politique qui a perpétué la culture élitaire britannique au Canada à travers sa demeure et son mode de vie. L'achat de la maison de Sir Cartier par Parcs Canada en 1973, suivi de sa muséification dans les années 1980, paraît plus complexe alors que le processus est opéré sur fond de tensions politiques entre fédéralistes et souverainistes. Terry examine ici les enjeux d'un pari qui consiste à instaurer un équilibre entre les accomplissements politiques de Cartier à titre de l'un des Pères de la Confédération et le mode de vie de la bourgeoisie canadienne-française au XIX^e siècle et ce, de manière à perpétuer l'autorité du projet national canadien tout en encourageant les visiteurs québécois et montréalais à développer leur sentiment d'appartenance par rapport au reste du pays. Dans le cas de la demeure de Mackenzie, meneur de la rébellion du Haut-Canada en 1837 et, de ce fait, l'un des précurseurs des Pères

de la Confédération, Terry envisage les efforts des responsables de ce musée, géré par Toronto depuis 1960, afin d'allier histoire nationale et diversité culturelle dans un contexte où les politiques de l'administration municipale de cette ville visent à confirmer son statut international actuel.

Pour chaque institution, Terry explore les modalités d'articulation entre la «permanence» de la maison historique, où les objets se voient accorder la valeur de preuve du passage du temps et de la culture de ceux qui les ont produits, et la «flexibilité» du récit qui y est construit. L'auteure examine ainsi comment la cohérence narrative déployée par le biais de la reconstitution de pratiques socioculturelles du passé conforte les idées reçues véhiculées par les mythes fondateurs en s'appuyant sur un récit au sein duquel l'histoire de la nation est présentée aux visiteurs comme le résultat d'un développement logique dont l'issue «va de soi». Alors qu'institutionnalisation et expression du nationalisme vont de pair, le récit historique partiel et partial proposé aux visiteurs édulcore—quand ils ne sont pas passés sous silence—les moments moins glorieux. Alliant mémoire et amnésie, cette version romantique de l'histoire vise à encourager, à travers le sentiment de nostalgie qu'elle suscite chez les visiteurs, un processus d'identification. En effet, Terry montre avec finesse comment, à la mission didactique du musée d'histoire vivante qui vise la transmission du savoir, s'ajoute l'ambition de faire vivre une expérience signifiante sur les plans personnel et émotionnel. C'est en ce sens que Terry sonde la mise en récit du lieu à travers l'analyse d'expositions immersives périodiques présentées dans plusieurs salles de chacun des musées et ayant pour thème commun l'histoire de la fête de Noël. Elle montre ainsi comment le mandat et les impératifs sociopolitiques (locaux, nationaux, internationaux) propres à chaque institution infléchissent le choix et la mise en scène des différents rites et

croyances entourant cette célébration traditionnelle.

Au-delà des particularités propres à chaque institution, l'auteure remarque que, dans tous les cas, une dépolitisation du passé est opérée afin d'attirer les visiteurs (impératifs économiques obligent), mais surtout de favoriser leur sentiment d'appartenance à une communauté, et ultimement, à un pays. Ce dénominateur commun prend forme dans le cadre d'un programme muséal immersif et pluri-sensoriel: les visiteurs sont «transportés» dans le passé grâce au lieu, à son décor, aux guides costumés, mais aussi aux odeurs et même aux mets d'antan qui, dans certains cas, leur sont offerts. Ils sont ainsi conviés à vivre une expérience qui leur donnera l'impression d'être liés à une communauté dont la réalité actuelle participe de l'histoire de la nation canadienne. Comme le démontre Terry, il s'agit ici de faire appel à la sensibilité des visiteurs de manière à transformer l'histoire publique en souvenirs personnels (ceux de la visite au musée qui s'intégreront à ceux du vécu de chacun); une stratégie qui conjugue mémoire individuelle et collective, présent et passé.

Alors que les célébrations de Noël paraissent tout à fait indiquées afin de créer un climat émotionnellement chargé encourageant à la fois la nostalgie et la communion entre les visiteurs, l'angle familial—et c'est ici que l'intitulé du livre prend tout son sens—semble particulièrement efficace afin de générer une relation transhistorique entre l'individu et la communauté. D'entrée de jeu, les familles convoquées par ces trois musées sont celles des MacNab, Cartier et Mackenzie. Mais celles des visiteurs le sont tout autant, que ce soit physiquement par leur présence sur les lieux ou par le truchement de la mémoire à travers le souvenir des fêtes de Noël qui, pour le meilleur comme pour le pire, sont intimement liées à la famille dans l'imaginaire collectif nord-américain. C'est dans ce contexte que Terry souligne l'importance de l'histoire

familiale personnelle en tant que véhicule privilégié à travers lequel l'individu développe son intérêt et son engagement vis-à-vis du passé. Cette micro-histoire, bien que l'auteure n'emploie pas ce terme, constitue un tremplin favorisant la construction d'une conscience historique plus vaste au sein de laquelle le vécu individuel participe au récit historique collectif et alimente, au présent, le sentiment d'appartenance, voire de loyauté, à la nation. Or, Terry démontre bien que, non seulement l'histoire collective mise en scène par les musées d'histoire vivante est largement imaginée—rien n'est connu des Noëlés fêtés par les familles MacNab, Cartier et Mackenzie, et on ne sait pas même si cette fête y était effectivement célébrée— mais cette version de l'histoire dresse d'abord et avant tout le portrait d'une culture dominante. Ultimement, cette situation contribue à renforcer, tout en les perpétuant, les hiérarchies socioculturelles.

S'appuyant sur des données recueillies au cours d'une enquête de terrain minutieuse, Terry révèle les tensions et les contradictions au cœur du discours muséal dans une analyse où tous les paramètres muséographiques, incluant le contenu des cartels, le choix des objets exposés, leur disposition, le parcours muséal ainsi que les commentaires des guides-interprètes, sont soigneusement pris en compte. Son propos est transmis à travers une structure claire et rigoureuse qui, bien que ponctuée de quelques redites (notamment entre l'introduction et le premier chapitre), est appuyé par un solide appareil théorique principalement anglo-saxon quoique parfois un peu trop discret. Le lecteur regrette quelquefois que certains concepts ne soient pas exposés plus longuement ou plus tôt dans l'ouvrage et que la question du recours au récit en milieu muséal, qui est particulièrement sensible dans le cadre de l'interprétation des maisons historiques, ne soit pas davantage problématisée. Le recours à la narratologie, par exemple, aurait permis de

complexifier l'examen politique du rapport entre fiction et histoire proposé par l'auteure. En outre, compte tenu de la grande sensibilité critique dont fait preuve Terry à l'égard des enjeux identitaires et des hiérarchies ethniques, son emploi de l'épithète «victorien» paraît parfois surprenant. Quoique le terme soit privilégié par les institutions elles-mêmes en référence à leur programmation du temps des fêtes, le fait que l'auteure choisisse ce qualificatif (plutôt que des dates par exemple) pour désigner son corpus d'étude implique la persistance, certainement involontaire, du spectre de l'impérialisme britannique dans une analyse qui, autrement, contribue à mettre au jour les mécanismes hégémoniques qui sous-tendent la construction et la promotion de l'identité canadienne au musée.

Terry expose bien les négociations entre passé et présent, faits et fiction, histoire et mémoire qui sont au cœur du rapport à l'objet et de la performance de l'histoire dans les trois musées à l'étude. Fils conducteurs d'une analyse menée sur fond d'enjeux politiques, ce sont aussi ces négociations qui permettent à l'auteure de renouer les liens (parfois ténus) avec la discipline de l'histoire de l'art annoncés en introduction de l'ouvrage. C'est ainsi que, en conclusion, Terry soulève le problème de la dimension artistique, généralement inavouée, des stratégies de médiation privilégiées par les musées d'histoire vivante. Pour ce faire, elle insiste tout particulièrement sur l'installation *in situ* de Iris Häussler, *He Named Her Amber* (2008, The Grange, Art Gallery of Ontario), avec laquelle l'artiste propose aux visiteurs une «vraie» visite de «fausses» fouilles archéologiques présentées au moyen d'un scénario fictif par des guides-interprètes qui ne révéleront la supercherie qu'au terme du parcours. Terry soutient que, à l'instar des procédés mis de l'avant par l'œuvre de Häussler, les stratégies adoptées par les musées d'histoire vivante prennent forme à travers une démarche artistique dont le potentiel

heuristique réside dans la spécificité (immersive et interactive) de l'invitation faite aux visiteurs et dont le but est d'encourager à la fois leur implication personnelle et leur réflexion critique. Ce rapprochement rappelle, bien que l'auteure n'y fasse pas référence, le rapport de réciprocité entre récit de fiction et récit historique ainsi que le rôle de l'imaginaire pour la construction de ce dernier tels que théorisés par Paul Ricoeur. Toutefois, dans l'analyse de Terry, l'imagination devient geste artistique. Cette nuance donne de la profondeur à la notion de performance qui ponctue l'ensemble de ce livre et suggère une approche féconde afin de poursuivre la réflexion au sujet des enjeux cognitifs associés à la transmission et à la réception du savoir à travers ce que Terry aurait peut-être pu nommer le «médium» de l'histoire vivante. ¶

Docteure en histoire de l'art, Marie-Ève Marchand étudie les enjeux épistémologiques associés à la mise en exposition des arts décoratifs au musée et prête une attention particulière au réinvestissement de la culture matérielle française du XVIII^e siècle aux États-Unis. —marchand_marieeve@yahoo.ca

Les traductions sont les nôtres.

1. Voir notamment Edward P. Alexander, «Arthur Hazelius and Skansen: The Open Air Museum», *Museum Masters: Their Museum and their Influence*, Nashville, 1983, p. 239–75.
2. En 1996, alors qu'il était directeur du Metropolitan Museum of Art de New York, Philippe de Montebello soulignait que les *period rooms* étaient les attractions les plus populaires de l'institution. Montebello, «Introduction» dans Amelia Peck (dir.), *The Period Rooms in the Metropolitan Museum of Art*, New York, 1996, p. 9.
3. Parmi les ouvrages ayant contribué à poser les bases de ces études voir: Robert Lumley (dir.), *The Museum Time Machine. Putting Cultures on Display*, Londres et New York, 1988; Patricia West, *Domesticating History: The Political Origins of America's House Museum*, Washington, 1999.
4. Voir, parmi d'autres, Julius Bryant, «Curating the Georgian Interior: From Period Rooms to Marketplace?», *Journal of Design History*, vol. 20, n° 4, 2007, p. 349; Hilary Murtha, «The Reuben Bliss Bedchamber at the Brooklyn Museum of Art: A Case Study in the History of Museum Period Room Installations», *Winterthur Portfolio*, vol. 40, n° 4, 2005, p. 205–18.