

COMMUNICATION ACCOMPAGNANT L'ŒUVRE
PRÉSENTÉE À
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI
COMME EXIGENCE PARTIELLE DE LA MAÎTRISE EN ART
(OPTION ENSEIGNEMENT ET TRANSMISSION ; CRÉATION)
RECHERCHE CRÉATION

PAR
JOSÉE ROBERTSON

LES MÉMOIRES SUSPENDUES

JANVIER 2003

© Droits réservés à Josée Robertson 2003



Mise en garde/Advice

Afin de rendre accessible au plus grand nombre le résultat des travaux de recherche menés par ses étudiants gradués et dans l'esprit des règles qui régissent le dépôt et la diffusion des mémoires et thèses produits dans cette Institution, **l'Université du Québec à Chicoutimi (UQAC)** est fière de rendre accessible une version complète et gratuite de cette œuvre.

Motivated by a desire to make the results of its graduate students' research accessible to all, and in accordance with the rules governing the acceptance and diffusion of dissertations and theses in this Institution, the **Université du Québec à Chicoutimi (UQAC)** is proud to make a complete version of this work available at no cost to the reader.

L'auteur conserve néanmoins la propriété du droit d'auteur qui protège ce mémoire ou cette thèse. Ni le mémoire ou la thèse ni des extraits substantiels de ceux-ci ne peuvent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

The author retains ownership of the copyright of this dissertation or thesis. Neither the dissertation or thesis, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

CETTE COMMUNICATION A ÉTÉ RÉALISÉE À L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À
CHICOUTIMI
DANS LE CADRE DU PROGRAMME DE MAÎTRISE EN ART
CONCENTRATION : ENSEIGNEMENT ET TRANSMISSION
RECHERCHE CRÉATION

Pour l'obtention du grade : Maître es arts M.A

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

*À mon fils Charles
et à ma famille*

RÉSUMÉ

Malgré le fait que mes ancêtres aient des origines euro-canadiennes de souches irlandaise et écossaise, je suis Amérindienne et j'appartiens à la nation des Pekuakamiulnuatsh de Mashteuiatsh. J'ai grandi dans ce petit village de 2 500 âmes situé sur les rives du Lac Saint-Jean. Mon statut d'amérindienne m'a toujours questionnée en me mettant dans une situation d'ambivalence, dans un entre-deux. Je ne me suis jamais sentie ni tout à fait Amérindienne, ni tout à fait canadienne. Pour être fidèle à moi-même, et me située dans cet entre-deux je m'inscrirai à un baccalauréat interdisciplinaire en art.

L'interdisciplinarité est, elle aussi, un entre-deux, une rencontre entre les disciplines, un croisement, un métissage. C'est de là que s'amorcera ma quête pour comprendre cet entre-deux, celui de l'art et du design et à travers lui, celui de mes origines.

L'œuvre matrice de mon sujet de maîtrise prendra forme au baccalauréat par le développement d'une approche personnelle de l'installation et par une méthode d'analyse de l'objet qui fait appel aux différentes mémoires de celui-ci. Par l'intermédiaire du baccalauréat, je reprendrai contact avec ma propre culture et avec toute la richesse de son savoir-faire. Dans mon parcours à la maîtrise, j'expérimenterai d'autres manières d'aborder la création, mais, de façon récurrente, j'aurai recours à cette méthode d'analyse qui me permettra de réaliser des expériences en lien avec mon patrimoine familial. La visite de diverses expositions influencera également l'orientation de ma pensée en matière de réception et de transmission. De là, se manifesterà un réel désir de transmettre qui je suis. C'est la somme de ces expériences que je vous propose de découvrir dans *LES MÉMOIRES SUSPENDUES*, une œuvre muséographique qui tente d'exprimer mes interstices disciplinaires et culturels.

REMERCIEMENTS

D'abord, j'aimerais remercier très sincèrement ma directrice de recherche Élisabeth Kaine pour toute la patience et la confiance accordées à mon égard.

De tout cœur, je remercie mon fils et ma famille pour la compréhension et la tolérance face aux nombreuses heures où je n'ai pas été disponible pour eux. À la maison Robertson Fourrure pour la gracieuseté des fourrures ainsi qu'à la famille Thommy Robertson pour le prêt des objets patrimoniaux.

Je remercie également Monsieur Jean-François Moreau, Doyen des études de cycle supérieures et de la recherche de l'UQAC, la Fondation des réalisations autochtones et la Fondation des bourses du Musée de la Civilisation de m'avoir témoigné leurs confiances en m'accordant des bourses de perfectionnement et d'excellences. Également je remercie le Conseil des Montagnais de ma communauté pour le soutien financier apporté pour que je puisse réaliser mes études.

Merci également à Madame Marie-Paule Robitaille, conservatrice de la collection autochtone du Musée de la civilisation pour m'avoir accueillie dans la réserve pour le choix et le prêt d'objets ethnologiques. Je remercie également l'équipe du Musée amérindien de Mashteuiatsh pour le prêt d'objets, de photographies et surtout pour leur confiance accordée lors de la réalisation de divers projets.

Aussi je tiens à donner les crédits à tout ceux et celles qui ont collaboré à la réalisation de l'installation, Antoine Coté, Frédéric Tremblay, Viateur Leclerc et Adrienne Luce. À Daniel Charlebois pour la bande sonore, Sonia Robertson pour l'éclairage des dispositifs et les crédits photographiques et à Karine Coté pour les affiches présentées à l'intérieur des dispositifs. Finalement à Camil Girard pour les cartes et les textes

historiques Enfin je tiens à remercier tous mes collègues de maîtrise avec qui j'ai partagé d'excellents moments et de bonnes discussions.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	IV
REMERCIEMENTS.....	V
TABLE DES MATIÈRES.....	VII
TABLE DES figures	8
Introduction	9
Chapitre 1	16
Une mémoire en quête d'identités	16
Chapitre 2	27
Une identité en quête de mémoires	27
Chapitre 3	37
À travers l'objet, une mémoire se raconte.....	37
Figures : Les mémoires suspendues.....	50
Chapitre 4	60
Retour sur les mémoires suspendues.....	60
Conclusion.....	69
Bibliographie	76
Annexe	78

TABLE DES FIGURES

<i>Figure 1 : Vue d'ensemble (est).....</i>	<i>51</i>
<i>Figure 2 : Vue d'ensemble (ouest).....</i>	<i>51</i>
<i>Figure 3 : Première boîte qui s'offrait au regard.</i>	<i>52</i>
<i>Figure 4 : Le livre remplaçait le cartel.....</i>	<i>53</i>
<i>Figure 5 : Les livres/cartels étaient éclairés par de petites lampes que le visiteur devait actionner.....</i>	<i>54</i>
<i>Figure 6 : Les quelques mots laissés libres de la rature, formaient une phrase donnant des indices poétiques qui servaient de compléments d'information aux contenus des boîtes.</i>	<i>54</i>
<i>Figure 7 : Le corsage de la robe, agissait comme témoins matériel de la photo stéréoscopique.</i>	<i>55</i>
<i>Figure 8 : Image qui représentait l'acculturation de jeunes amérindiennes.....</i>	<i>55</i>
<i>Figure 9 : Détail du Tapis de Dé-s-tresse vu par les viseurs de la boîte.....</i>	<i>56</i>
<i>Figure 10 : Détail du tapis du musée de la civilisation à l'intérieur d'une boîte.....</i>	<i>56</i>
<i>Figure 11 : Image stéréoscopique de ma mère et mon père.</i>	<i>57</i>
<i>Figure 12 : Vue d'ensemble.</i>	<i>58</i>
<i>Figure 13 : Une partie du protet, qui parcourt tous les murs de la galerie.....</i>	<i>58</i>
<i>Figure 14 : Des visiteurs regardant à l'intérieur des boîtes.....</i>	<i>59</i>
<i>Figure 15 : Visiteur lisant les livres/cartels.....</i>	<i>59</i>

INTRODUCTION

Dans le cadre d'un exercice du cours Histoire du design, je découvrirai le fil conducteur de l'ensemble de ma maîtrise. Un premier exercice révélateur portera sur l'analyse d'un objet de mon patrimoine familial. La méthode proposée consistait à faire une recherche pour découvrir l'appartenance stylistique de l'objet, l'origine de sa fonction et de ses procédés de fabrication. Par la suite, je devais définir dans quel paradigme se situait cet objet dans le contexte historique du design. La dernière étape demandait de raconter mon expérience personnelle en relation avec cet objet.

Enfin, comme résultante finale de la recherche, de loin la plus stimulante, je devais faire une proposition de mise en scène de cet objet de mon patrimoine, un simple stéréoscope qui, après analyse et exploration, deviendra une source de plaisir. Cette méthode donna voix à un objet qui avait peu de valeur historique mais qui, par sa relation à l'autre, pouvait devenir un objet de transmission ; transmission d'un savoir-faire, d'une émotion, d'un passé, etc. En retraçant son histoire, j'ai pu voyager dans les instants évanouis de ma mémoire et comprendre comment cet objet s'inscrivait dans mon patrimoine familial. Mais comment pouvais-je partager mon expérience avec le regardeur, lui faire voir, lui faire sentir ces instants que je partageais avec ma famille ? Ce simple objet pourrait-il dire plus sur lui-même que ce qu'il offrait à voir ? Pourrait-il révéler à l'autre l'essence même de sa mémoire ?

À partir de ce moment, tous les objets de mon patrimoine familial deviendront une source de questionnements, d'inspirations et de créations. D'autres recherches nourriront différents aspects de ma création. Il y aura le cours Atelier interdisciplinaire où je développerai une approche personnelle de l'installation et le travail de collaboration entre les disciplines. Également, par les expériences réalisées dans le cadre du cours Design de l'objet et du projet de recherche « Design et Culture matérielle », je reprendrai contact avec ma propre culture et toute la richesse de son savoir-faire.

Afin de découvrir comment transmettre une émotion, je dirigerai alors mes recherches vers la muséographie pour découvrir comment elle tente de communiquer le vécu d'un objet. Je ferai également la visite de plusieurs expositions tant en galerie qu'en milieu muséal. De ces recherches, je découvrirai que ma manière de recevoir l'œuvre est la suivante ; l'expérience du lieu, de l'espace, la présence de l'autre dans sa représentation, sont autant d'éléments qui me permettent d'entrer en relation avec lui en faisant intervenir mon imaginaire, mon corps et tous mes sens. Une ambiance créée par la lumière ou encore par le son, certains mots inscrits dans un espace, sont autant d'éléments qui m'ouvrent sur l'imaginaire et m'invitent à la découverte des symboles de l'autre ; ouvrir l'œil, tendre l'oreille, écouter, pour vivre l'intériorité de l'œuvre.

Je suis sensible à l'histoire personnelle de l'autre, à ce qu'il souhaite me dire et me faire découvrir. Les objets sont sujets de mémoires, de mémoires oubliées, de mémoires non exprimées. Depuis le début de mes études, je suis hantée par la mémoire, rendre mémoire, réminiscence, souvenir, évocation. J'ai pris conscience de ce qui m'attirait tant au sujet de la mémoire. C'est simplement le lien de filiation qui me relie à mon peuple, peuple de tradition orale, donc de mémoire. L'ensemble de mes expériences me conduira à l'étape ultime, le projet de maîtrise, LES MÉMOIRES SUSPENDUES.

Ce qui deviendra essentiel pour moi, ce sera de pouvoir exprimer ma vision de certaines situations, de sensibiliser le regardeur sur certaines réalités personnelles et historiques qui pourraient lui échapper. En m'exprimant ainsi, je me libérerai de certains sentiments qui me sont difficiles à supporter. Des sentiments reliés à des blessures, des déchirements et à la difficile position de l'entre-deux.

Dans un même esprit d'hybridité que mes origines métissées, ma démarche vise à unir le processus de création du design, de l'art et de la muséographie à l'intérieur du dispositif de présentation d'objet. Durant le processus d'instauration, j'utilise des objets de mon patrimoine qui, pour moi, sont chargés de sens et d'émotions tel des photographies, des registres de commerce, des vêtements, ainsi que des objets usuels

familiaux. Par leur utilisation, leur appropriation et leur oblitération, je tente de rendre visible l'invisible, de faire émerger d'eux la substance déposée par le temps, de faire se manifester les empreintes qu'ils portent, de faire s'exprimer leur mémoire dans la matière et dans l'espace.

À l'origine, mon projet de maîtrise proposait la réalisation d'un design d'exposition pour un Centre d'interprétation de la Fourrure. Ce petit centre situé dans la maison familiale de mon père, est né d'un désir de celui-ci et de ses frères, de transmettre l'histoire de la famille qui opère un commerce de fourrure depuis cinq générations. Par contre, mes nombreuses recherches m'orientaient vers l'expérimentation, le dépassement en matière de présentation des objets. Je trouvais délicat d'imposer ma vision et mon interprétation personnelle à mon père et à sa famille. Une vision et des expérimentations qui ne répondraient pas nécessairement au besoin du Centre d'interprétation et de sa clientèle. Par contre, je suis habitée de ce même désir de transmission qu'eux. Mon projet prendra donc une nouvelle orientation, laissant ainsi plus de place à mon imaginaire créatif, à mon interprétation personnelle de l'histoire de ma famille, de ma nation. Ma recherche s'inscrit donc dans cette tradition familiale de vouloir transmettre, mais j'actualise cette transmission en adoptant mon propre langage, celui de l'art.

Dans l'ensemble de ma recherche et de ses hypothèses, l'un des objectifs que je poursuis, est la mise en espace de l'héritage de mon patrimoine familial et culturel. Par l'expérimentation de dispositifs de présentation faisant appel à la conservation, à l'installation et à la transmission, je vise à chercher des solutions à la transmission du patrimoine familial et culturel. Selon moi, la transmission telle que présentée par la muséographie traditionnelle peut énoncer des faits, des événements et transmettre des connaissances ; mais elle pourrait également transmettre un état d'esprit, une intention, une émotion. Mon projet vise essentiellement à répondre à ce vide dans la muséographie traditionnelle. Pour ce faire, je tenterai plusieurs expérimentations utilisant l'installation et j'utiliserai le langage artistique comme lieu privilégié de la transmission et de l'émotion.

Mes visites antérieures des musées me laissaient dans le désenchantement. Des vitrines, rien que des vitrines de différentes formes mais toujours construites à peu de chose près de la même manière, imposantes et austères. Quand je m'en approchais, je sentais cette mise à distance, cette sacralisation de l'objet. À qui d'entre vous n'est-il pas arrivé de se heurter la tête sur la vitrine par désir de s'approcher de l'objet? De reculer, d'avancer, de se pencher en avant, pour trouver le bon angle du regard afin que l'éclairage ne vienne pas interférer avec notre contemplation ? Que dire des vignettes! Neutre ne contenant que la datation et la provenance de l'objet.

Lors de projets que j'ai réalisés en milieu muséal, j'ai constaté qu'il était difficile de présenter l'objet ethnologique autrement que sous son éternelle vitrine traditionnelle. Je veux poursuivre ma recherche de solution à ce problème de présentation. Je tenterai de trouver une façon de faire qui protégera l'objet sans pour autant qu'il soit sous vitrine.

La démonstration de ma recherche prendra la forme d'une exposition contemporaine présentant d'une façon personnelle, l'interprétation singulière que je fais de mon héritage familial et culturel. En plus, je chercherai à rendre l'expérience de la transmission significative pour le visiteur qui la recevra. Le regardeur sera convié à chercher par son déplacement, un regard nouveau dans un univers de symboles, de perceptions et d'émotions. C'est dans le territoire de l'installation que l'on parcourt que je tenterai de faire prendre tout son sens à la notion de transmission.

Au premier chapitre, je poserai quelques définitions des concepts autour desquels s'articule ma recherche. Je définirai brièvement la muséographie, la muséographie et vers quoi elle converge. J'aborderai la notion de médiologie qui s'intéresse à la transmission. De plus, j'aborderai les concepts du métissage, de l'interdisciplinarité et de l'installation.

Dans le second chapitre, il sera question de différentes méthodes que j'utilise pour stimuler mon imagination et me conduire à la création. Ces diverses méthodes sont issues des sciences de l'éducation et des sciences humaines.

Au troisième chapitre, je vous invite à parcourir l'exposition « LES MÉMOIRES SUSPENDUES » à travers une description détaillée des contenus des boîtes de la mémoire.

Enfin, dans le chapitre IV, je ferai un retour critique sur ma recherche. J'utiliserai deux grilles d'analyse différentes, soit celle de Patrice Loubier qui permettra de définir dans quelle modalité de l'installation mon travail se situe. Comme seconde grille d'analyse, pour définir dans quel paradigme de la muséographie je me situe, j'utiliserai celle du cours « Transmission ; Lieux et Mécanismes » élaborée par la professeure Élisabeth Kaine.¹

¹ Kaine, Élisabeth ; Document de notes du cours Transmission ; Lieux et mécanismes, Université du Québec à Chicoutimi, Automne 2002.

CHAPITRE 1

Une mémoire en quête d'identités

Afin de vous permettre de mieux saisir les notions à partir des quelles s'articule ma recherche, il m'apparaît important de définir quelques concepts. Comme je travaille à partir de mon patrimoine familial, il m'est apparu important d'explorer la muséographie afin de comprendre comment elle présente les objets. Je vous propose d'abord quelques définitions de la muséographie et vers quoi elle converge. Je définirai brièvement ce qu'est la muséographie et le rôle quelle joue au sein du musée. J'aborderai ensuite la notion de médiologie afin de vous permettre de comprendre vers quoi s'oriente la muséographie actuelle ainsi que ma recherche. Finalement j'avancerai les notions de l'installation artistique, de l'interdisciplinarité et de métissage. Selon moi, ces notions révèlent bien où en est le courant actuel de la mise en exposition et de l'art.

Dans le cadre de mon travail de recherche/création, j'ai procédé à la révision de lectures portant sur la muséographie. Ce travail démontre que la muséographie traditionnelle a largement évolué au cours des siècles. Le musée tend à changer et on parle de plus en plus de nouvelle muséographie. Cependant, cette notion de nouvelle muséographie reste floue. Pour certains, elle se rattache uniquement à la technologie qui permet l'interactivité au musée alors que pour d'autre, comme l'avait lancé George Henri Rivière, elle est écomusée, musée de territoire, patrimoine in situ, etc. Elle se passe hors des lieux de l'institution.

Le musée traditionnel, tel qu'on le connaît généralement aujourd'hui, a été conçu à la fin du XIX^{ème} siècle. On lui attribuait alors trois fonctions essentielles : *rassembler, conserver et présenter au public*. Ce sont ces fonctions qui font l'objet de la discipline propre aux musées. *La muséologie* est dédiée à l'étude de l'institution et à sa fonction sociale alors que la *muséographie* est chargée des aspects opératoires tels que l'architecture, les installations, l'organisation du musée.² Ce type de musée, tel qu'il est défini dans ses fonctions à fin du XIX^{ème} siècle, a pour objectif de présenter un savoir. Pour ma part, ma recherche se situe dans les compétences de la muséographie c'est à dire au niveau de la création de dispositif de mise en exposition.

De par sa définition et son objectif cette muséographie s'inscrit dans le paradigme mécaniste. Le paradigme de la muséographie mécaniste, tel que décrit par la professeure Kaine dans ces notes de cours « Transmission lieux et mécanismes », conçoit l'objet comme une entité autonome détachée de l'usager et de l'environnement. Dans la muséographie mécaniste, le visiteur n'est pas invité à vivre une expérience de réception, mais il est mis en présence d'un savoir. En ce sens la muséographie traditionnelle est linéaire; d'un côté, l'objet de l'autre l'observateur. Elle exclut ce dernier du dispositif et n'offre aucune expérience à vivre.

² ICOM : Site internet http://icom.museum/hist_def_fr.html

Au cours des vingt dernières années, la muséographie prend un nouveau tournant et s'oriente vers le public. L'ICOM,³ attaché à l'UNESCO,⁴ définit actuellement les trois fonctions de la muséographie de la façon suivante : *la conservation, la recherche et la communication*. Ainsi de la position « présenter un savoir au public », elle devient une « communication au public ». Cette nouvelle façon de définir les bases de la muséographie opère donc un changement de paradigme. Ce glissement de paradigme d'une muséographie mécaniste vers le paradigme d'une muséographie plus systémique, permet de concevoir maintenant l'objet comme un entremetteur entre l'individu et son environnement. L'objet devient alors générateur d'expériences, parce qu'il est mis en relation avec son sujet dans un monde en perpétuel mouvement.

Mais lorsqu'il s'agit de transmettre une culture plutôt qu'un objet, la façon de faire devient plus délicate. Il m'apparaît alors important de souligner les travaux de Régis Debray. Dans son ouvrage « Transmettre » Debray introduit la notion de médiologie. La *médiologie* étudie les dichotomies entre culture/technique et veut éclairer plus largement les phénomènes d'efficacité symbolique et, pour ce faire, elle interroge les processus et vecteurs de la transmission symbolique.

La culture est cela qui s'hérite. La technique est cela qui se reçoit. La première se transmet par des actes délibérés : c'est un contenu singulier

³ ICOM : Conseil international des musées.

⁴ UNESCO : Organisation des nations unies pour l'éducation, la science et la culture.

*qui me concerne intimement en mon identité propre...La seconde se transfère et diffusera spontanément : j'en tire partie mais elle n'a pas besoin de moi pour exister, elle se tient à disposition.*⁵

La transmission pour Debray engage un réel désir de communiquer dans l'espace et le temps. « Elle opère en corps pour faire passer d'hier à aujourd'hui le corpus de connaissance, de valeur ou de savoir-faire qui, assoit à travers de multiples aller-retour, l'identité d'un groupe »⁶. Contrairement à la communication qui se déroule sur un temps relativement court et ayant des buts de compréhension rapides et précis, la transmission sous-tend un savoir-faire de l'ordre de la pérennité qui a un réel désir de diffuser un message dans le temps. Pour transmettre, il faut façonner la matière pour qu'elle garde en mémoire la trace, le savoir-faire. Alors que le *muséographe*⁷ travaille à partir d'une collection, le *médiologue* travaille à partir d'un ailleurs (en dehors de lui) et d'un autrefois. Il recrée le parcours d'une histoire, d'une discipline, d'un quartier, d'un individu ou d'une expérience. L'artiste pour sa part travaille à partir de sa propre expérience.

Pour reprendre les mots de Debray, ma culture est ce dont j'ai hérité et les objets de mon patrimoine sont ce qui m'a été transféré. Mon travail se situe donc à la

⁵ Debray, Régis, *Transmettre*, Édition Odile Jacob, Paris 1997, p. 86.

⁶ Debray, Régis : www.mediologie.com

⁷ Le muséographe est la personne qui maîtrise l'ensemble des techniques permettant d'exposer un objet dans les meilleures conditions tant au point de vue de la conservation préventive que de la mise en valeur de ses propriétés. *Dictionnaire Le petit Larousse 2003*.

frontière, à la rencontre, dans un entre-deux, celui du mésographe, du médiologue et de l'artiste qui s'inspire de sa propre expérience.

C'est à travers l'installation artistique que je mets en espace les objets de mon patrimoine et de ma culture. La définition de *l'installation*, même si le terme et la pratique ont fait leur apparition il y a quelque 30 ans déjà, reste fuyante. Cette discipline est en continuelle évolution. Dans le remarquable ouvrage « L'installation pistes et territoires »⁸ plusieurs tentatives de définitions sont proposées par des critiques d'art et par des artistes qui pratiquent l'installation. Cette discipline prendra diverses configurations avec le temps. Aujourd'hui, elle n'est plus nécessairement une transgression ou une réaction au modernisme qui l'a fait émerger. Elle n'est plus celle d'il y a 30 ans et ne poursuit plus les mêmes buts.

En effet selon Patrice Loubier, historien de l'art contemporain, au cours de son évolution, l'installation n'appellera plus nécessairement le rapport étroit au lieu ou à la mise en situation du regardeur comme à ses débuts. Loubier la définit maintenant en termes de *modalités* qui présupposent l'espace de la galerie comme liant de ses éléments. Cependant, il précise que toutes les modalités ne sont pas toujours présentes ensemble dans l'œuvre installative. Il définit ces modalités de la façon suivante :

⁸ Loubier, Patrice, *L'idée d'installation, essai sur une constellation précaire*, In L'installation pistes et territoires, Publié par le Centre des arts actuels SKOL, Montréal, Québec, 1997, p.13 à 35.

- 1) *l'ensemble sculptural* ; atteint par exemple dans l'élimination des socles.
- 2) *le polyptyque pluridisciplinaire* ; qui fait appel à divers matériaux et évite ainsi l'appellation matériaux mixtes.
- 3) *l'installation-série* ; qui forme un énoncé global entre des éléments picturaux solidaires.
- 4) *l'installation comme espace clos* ; une œuvre occupant la totalité du lieu qui confine le regardeur au seul statu de regardeur.
- 5) *l'œuvre-collection* ; qui est une mise à vue documentaire, procédure empruntée à la muséographie.

Dans sont Lexique historique Loraine Verner, pour sa part, la définit comme suit :

La notion d'installation parcourt l'art du XX^e siècle, elle témoigne au fil du temps en y intégrant les acquis que les successives avant-gardes apportèrent à l'évolution de l'art : décloisonnement des disciplines artistiques, assemblage de matériaux hétéroclites et para-artistiques, fuite des lieux institutionnels, participation active du regardeur, éphémérité, indétermination et temporalité. Aujourd'hui l'installation est le lieu de réflexion sur le « cadre » où l'art se manifeste, lieu des implications formelles symboliques et idéologiques que cet espace joue dans la réception de l'œuvre, interrogeant ainsi les codes qui conditionnent les relations art et regardeur, lequel en se déplaçant découvre l'impossible globalité de l'œuvre. Il lui est laissé l'initiative de structurer et de mémoriser ses réseaux multiples, qui l'aideront à sa reconstitution. L'installation, croisement de peinture, sculpture, architecture et audio-visuel, est un art éphémère qui porte en lui la

*pensée de sa propre destruction ou de sa fin, soit par l'artiste lui-même, soit par les forces naturelles qui entrent en jeu.*⁹

Cette définition de Verner rejoint en partie celle de Loubier qui, par contre, tente d'aller plus loin en définissant l'installation en terme de modalités. Mais au-delà du croisement entre les disciplines de la peinture, de la sculpture, de l'architecture et de l'audiovisuel comme le propose Verner, l'installation appelle aussi d'autres disciplines. Dans ces définitions de Verner et de Loubier sur l'installation, on reconnaît en quelques points les préoccupations actuelles de la muséographie qui, elle aussi, par la création de centres d'interprétation, d'écomusées etc., fuit les lieux institutionnels pour se tourner vers le public, vers le communautaire.

Pour ma part, je considère l'installation comme étant le lieu privilégié pour établir un dialogue entre les disciplines et cette collaboration amène nécessairement un enrichissement. Comme Debray, je crois que l'installation artistique multiplie les divers canaux de la transmission et appelle nécessairement l'interdisciplinarité.

Tout comme pour notion d'installation, celle de l'interdisciplinarité également imprécise. Toujours dans le lexique historique de Verner, celle-ci définit l'interdisciplinarité de la façon suivante :

⁹ Verner, Lorraine, *Lexique historique*, Cours Atelier interdisciplinaire, UQAC, Chicoutimi, 2002, p.8.

*Le mot **interdisciplinarité** est né vers 1950. Par définition, le terme interdisciplinarité est dû au préfixe inter signifiant ce qui existe « entre »... On peut concevoir le préfixe inter comme signifiant un lieu où des idées se mélangent, où les disciplines effectuent un débordement du champ d'appartenance des disciplines. De la sorte, une contagion des territoires, dans un esprit de réciprocité, de partage et d'échanges, est rendue possible... Il ne s'agit pas seulement de juxtaposition, mais de mise en commun. L'intérêt se porte sur les frontières, les confins et les recouvrements mutuels entre les disciplines.¹⁰*

Cette définition de Verner rejoint en tous points ma pensée. Cette mise en commun des disciplines enrichie nécessairement le langage symbolique. L'interdisciplinarité est selon moi ce qui caractérise la notion d'installation et ses diverses modalités. Elle est le lieu de métissages, métissages dans la matière, métissages des disciplines et des matériaux. Dans un contexte post-moderniste, ces notions de métissages, qu'elles soient ethniques ou disciplinaires, sont de plus en plus présentes dans le domaine de l'art. *« Au bal des métis, pas de figure imposée, ni de tenue de soirée. Sur la piste, l'hétérogène est en vedette et l'ambigu bienvenu. »¹¹*

Voilà une définition qui qualifie bien la difficile tâche qu'est de tenter une définition des concepts que je viens de vous exposer. Dans notre société contemporaine, le **métissage** tend généralement à être valorisé, mais ce ne fut pas toujours le cas. Le mot métis est marqué péjorativement jusqu'à la moitié du XXe

¹⁰ Verner, Lorraine, *Lexique historique*, Cours Atelier interdisciplinaire, UQAC, Chicoutimi, 2002, p.2.

¹¹ Nouss, Alexis, *Deux pas de danse pour aider à penser le métissage*, in Regards croisés sur le métissage, Édition Les presses de l'université Laval, Québec, 2002, p.111.

siècle. C'est dans le contexte de la colonisation qu'il apparaît pour désigner les enfants au sang-mêlé : « Métis est employé d'abord par les Espagnols (mestizo = « sang-mêlé », du latin mixtus) au début du XVIIe siècle pour nommer cette catégorie d'êtres humains que sont les enfants issus des croisements entre des hommes espagnols et des femmes indiennes. »¹²

Le mot métis, dans ses différentes entrées aux dictionnaires et aux encyclopédies, renvoie souvent au domaine animal et selon les auteurs Laurier Turgeon et Anne-Hélène Kerbirou, « La comparaison avec le règne animal contribue à rabaisser le métis, à insister sur l'aspect bestial du phénomène et à faire douter de son humanité. »¹³ Dans l'esprit européen, le métis vient menacer l'ordre établi.

Le mot métissage pour sa part, fera son apparition au XIX^e siècle et gardera son sens péjoratif d'impureté jusqu'à l'éclosion des vives discussions et débats de jeunes écrivains africains qui auront cours entre 1930 et 1940. Le post-colonialisme pose nécessairement le réexamen du métissage et de son dénigrement pratiqué à l'époque du colonialisme. Il rejoint ainsi les préoccupations postmodernismes contemporaines,

¹² Chaudenson, Robert, *Mulâtre, métis, créole*, in Jean-Luc Alber, Claudine Bavoux et Michel Watin, dir. *Métissages. Tome II, Linguistique et anthropologie*, Paris, L'Harmattan, 1992, p. 25-26. Voir aussi François Laplantine et Alexis Nouss, *Le métissage*, Paris, Flammarion, 1997, p.7, cité dans, *Métissages de glissement en transfert de sens*, in *Regards croisés sur le métissage*, Édition Les presses de l'université Laval, Québec, 2002, p.111.

¹³ Turgeon, Laurier, Kerbirou, Anne-Hélène, *Métissages de glissement en transfert de sens*, in *Regards croisés sur le métissage*, Édition Les presses de l'université Laval, Québec, 2002, p.2.

c'est-à-dire les questions identitaires, les appartenances plurielles, les déplacements et les ambiguïtés : « Toujours en mouvement, le métissage est désormais une pensée de mouvement ; il se situerait constamment dans un entre-deux, à l'interstice des mots et des choses. »¹⁴

Étant d'origine métissée, je me situe constamment dans un entre-deux, à l'interstice des mots et des choses. Ce fait influencera ma démarche artistique qui s'élaborera à partir d'une quête identitaire s'inspirant de mon patrimoine familial et culturel. Ma démarche sera empreinte de ces multiples aller-retour, entre muséographie et art, entre transmission et médiologie, entre l'hier et l'aujourd'hui. Pour moi, le métissage est le lieu de synthèse de cette rencontre interdisciplinaire et ce métissage implique nécessairement la notion d'impureté. Elle est la réponse la plus appropriée à cet entre-deux qui me distingue, entre deux disciplines, entre deux cultures, desquelles il en émerge une autre, celle de ma spécificité et celle de la rencontre avec l'autre.

¹⁴ Ibidem, p.13.

CHAPITRE 2

Une identité en quête de mémoires

Dans le présent chapitre, j'aborderai les différentes approches qui s'appliquent à ma création. Ces approches sont issues du domaine de l'éducation et des sciences humaines. Comme première approche de la création, j'utilise la méthode par imitation. Cette méthode qui viens des sciences de l'éducation est basée sur l'observation dans l'apprentissage. L'intuition prend aussi une large place dans mon travail. De façon récurrente, se sont les objets issus de mon patrimoine qui par une analyse phénoménologique (une façon de *lire par l'objet*), dirigent ma création. Par contre, lorsque que je mets en application la grille d'analyse de Jacques Mathieu, (une méthode de *lecture de l'objet*), les objets de mon patrimoine prennent un tout autre sens, ils s'inscrivent alors dans mon patrimoine culturel.

Ma première approche est celle dite *par imitation*. Cette méthode d'apprentissage est issue des sciences de l'éducation et son principal outil est l'observation « apprendre par l'observation des maîtres ». Cette méthode est encore très présente chez les autochtones dans la transmission des savoir-faire. Tout comme on n'apprend pas à chasser dans les livres, l'expérience d'une n'exposition ne se fait pas à partir de son catalogue.

Comme je voulais transmettre les mémoires d'un objet, ce qui relève normalement de la muséographie, mon parcours se devait d'être ponctué de visites de diverses expositions qui me permettaient l'observation sur le terrain. Ces observations,

reliées à mes recherches de création, m'ont orientées à découvrir des pistes de solutions susceptibles de rendre compte de mes préoccupations de transmission.

Ce que je retenais de mes premières visites de musée, c'était l'ennui. La présentation d'objets différait quelque peu d'une fois à l'autre, d'un lieu à un autre. Un objet déposé là, abandonné, avec quelques textes didactiques dont la majorité sont très peu lus, tente de nous faire comprendre l'univers de cet objet. Mais, au cours de mes recherches, je ferai la rencontre de « Ludovica », ainsi que de l'œuvre de « Joseph Beuys ». Ces expositions changeront totalement ma perception de la muséographie et il m'apparaît important de vous faire partager ces expériences.

« Ludovica » est une exposition qui fût présentée au Musée de l'Amérique Française de Québec en 1999. Le médium premier de cette exposition était l'émotion. Elle est née d'une collaboration interdisciplinaire entre un dramaturge, un scénographe, un conservateur, et des artistes. Le sujet était l'histoire anonyme de la ville de Québec au temps de la colonisation. Une ambiance d'intimité régnait dans cet espace. À première vue, on ne voyait pas d'objets appartenant à la collection du musée. C'est à force de s'approcher, de tendre l'oreille, d'ouvrir l'œil, et de rester réceptif que l'expérience prenait toute sa force. À titre d'exemple : deux silhouettes recouvertes d'une couverture rouge avec deux lignes noires. Ces deux formes semblaient en mouvement et étaient présentées sur des centaines de ces mêmes couvertures dont elles

étaient recouvertes. Tout près des silhouettes se trouvait un poste d'écoute avec des casques qui nous laissaient entendre la voix d'une femme, une mère qui console son enfant pris par de fortes fièvres. Au début, elle parle en langue amérindienne puis, par la suite, le monologue se poursuit en français et nous découvrons à ce moment la terrible histoire de ces couvertures écarlates qui ont presque décimé le peuple amérindien.

Tout autour de cet élément central, des vitrines étaient disposées en forme de cercle. Chaque quart de vitrine représentait les éléments terrestres de survie de l'époque : la forêt, le fleuve et ses poissons, etc. L'une d'entre elles contenait des fragments de souliers ayant été retrouvés lors de fouilles archéologiques dans la ville de Québec. L'ensemble de ce premier espace d'exposition m'a complètement renversée. J'étais stupéfiée, fascinée, envoûtée.

Dans la deuxième partie de l'exposition, deux autres éléments ont retenu mon attention. D'abord, les objets de collection du musée se perdaient dans l'ensemble des dispositifs. Je ne savais plus ce qui était des artefacts ou des objets créés de toutes pièces, mais cela m'importait peu. Je découvrais une histoire, une histoire anonyme, qui se racontait par des dramatiques qui se jouaient à mes oreilles et à mes yeux, à travers les sculptures. C'est à travers ces mémoires que je revivais les strates de l'histoire anonyme de la ville de Québec. Au centre de cette deuxième partie, des tables avec de petits tubes nous faisaient sentir la chaleur des cheminées des industries en grandes

croissances à l'ère de l'industrialisation. Je n'avais jamais rien vu de tel auparavant. J'ai plusieurs fois refait le tour de cette installation, pour voir, pour sentir à nouveau. Pour rencontrer l'autre à nouveau.

Enfin, bref, une exposition empreinte d'émotions, de surprises et d'une grande sensibilité devenant signifiante pour la regardeuse que je suis. Une regardeuse qui doit être touchée émotionnellement.

La même chose s'est produite à peu de chose près lorsque au cours d'un séjour en Suisse en 1999 j'ai vu l'exposition « *Laboratorien der Imagination.* » Onze vitrines de Joseph Beuys au Museum für Gegenwartskunst. Ce qui m'a touché chez Beuys, ce sont les matériaux. Des matériaux simples comme le feutre, des objets banals du quotidien, un traîneau, une vieille pile, des objets singuliers. Sa manière d'intervenir sur eux donnait un tout autre sens à ces objets. En approfondissant par la suite l'univers de Beuys, je compris qu'il passait lui aussi par l'objet et ses mémoires pour se raconter. Ces objets et ces mémoires il les présentait sous vitrine à la façon des cabinets de curiosités. Raconter, transmettre, faire comprendre un objet par ses mémoires, par des glissements de sens, des indices, des mots, des matériaux, des mises en scène. Me raconter une histoire, un mythe, voilà ce qui m'a autant séduit chez « Beuys » que dans « Ludovica ».

Comme seconde approche dans ma pratique, de façon intuitive et récurrente, j'intègre des objets de mon patrimoine familial dans mes installations. C'est là une constante de mon travail de création qui est apparue dès le début de mon baccalauréat. Le mot *patrimoine* dans son sens d'origine issu du latin *patriminius* signifie « héritage du père. » Ces objets, peu importe leur valeur marchande, sont précieux car ils sont les transmetteurs de la mémoire familiale. Cette mémoire familiale est le lien de filiation qui nous unit à nos origines. L'intégration d'objets tels que des vêtements héritage de ma mère, des photographies, des documents anciens ont fait son apparition lors d'une première expérience d'analyse de l'objet. Cette *lecture par l'objet* s'inspire de la phénoménologie qui permet de saisir le sens ou l'essence de la relation entre l'objet et celui ou celle à qui il a appartenu. Cette première analyse phénoménologique permettra de faire ressortir l'expérience que cet objet de mon patrimoine générerait autour de lui. Dans sa présentation finale, l'objet que j'ai analysé ne sera pas présenté dans le dispositif d'installation que je proposerai. Seule sera présentée la résultante de l'expérience qu'il avait engendré chez moi.

Cet objet, un stéréoscope, était pour moi chargé de sens et d'émotions. Il m'ouvrait à l'expérience de la réminiscence et de la connaissance. De par les souvenirs qu'il faisait ressurgir, il devenait également générateur d'expériences sensorielles. Pour moi, les souvenirs se manifestent à l'esprit par l'intermédiaire des sens et se transmettent ensuite au corps entier. Une simple odeur, une image, et j'ai la sensation que tout mon

corps revit une expérience passée. C'est ce que le dispositif muséographique du stéréoscope m'a fait découvrir.

Une image, un objet, me renvoient à mon expérience sensible qui est une vision colorée par l'affectivité, mes croyances, mes habitudes, et produit un monde tel que je suis et non tel qu'il est. Cette expérience fait appel à la mémoire et c'est par elle que notre expérience s'accroît, avec la durée, un peu comme un patrimoine, de ce que nous voyons, sentons, entendons, touchons, par la médiation du corps : ce patrimoine porte nécessairement la marque du sensible.¹⁵

Ma création, qui est empreinte d'intuition, opère toujours à partir d'un objet. Je m'explique : un jour (plusieurs mois après le décès de ma mère), en reprenant entre mes mains la lettre d'un ami envoyée pour cette occasion, je me suis soudainement sentie envahie d'une image d'une grande force. Une image d'ascension, la vue de ce reflet de ma mémoire me commandait avec urgence de la traduire. Pour rendre compte de cette ascension, j'ai utilisé un vêtement lui appartenant et à travers lequel j'ai cherché à traduire cette ascension. Quant ce phénomène se produit en moi, c'est le mode intuitif qui opère. Par des intuitions, des mouvements, des rituels, des gestes, le corps se rappelle, se souvient. Le corps est le creuset de l'histoire et de sa mémoire personnelle et collective. Cette mémoire du corps, mémoire des gestes répétés, me conduit à la conceptualisation et à la matérialisation de mes souvenirs. Chacune des parties du

¹⁵ Llapasset, Joseph, *Théorie et expérimentation, Autour du mot : L'expérience*, Cours de philosophie, Philo-poche, 2000, www.philagora.net

corps, chacun des sens, chacun des mouvements, enregistre une trace mnémonique de l'expérience globale. De ce fait lorsque j'utilise un objet de mon patrimoine familial, je cherche à exprimer des émotions et des sentiments d'ordre personnel.

Par contre, il m'arrive aussi de chercher les multiples sens de l'objet. À savoir comment il s'inscrit dans ma culture. Pour ce faire, j'utilise la grille de lecture « L'objet et ses contextes »¹⁶ de Jacques Mathieu sur laquelle des chercheurs du CÉLAT se sont penchés pour en faire une grille de lecture transdisciplinaire. Cette grille vise à faire converger les regards disciplinaires permettant de mieux cerner les contours de l'objet dans leurs différents contextes de signification.

Cette méthode de lecture de l'objet propose trois niveaux de lecture. Le premier niveau révélera ses caractéristiques stylistiques, morphologiques, ses fonctions d'usage primaire et secondaire, sa provenance et son mode d'acquisition. Le second niveau sert à mettre en avant-plan des éléments descriptifs de ses producteurs, de ses propriétaires.

Enfin, la dernière étape porte sur les contextes de signification de l'objet. C'est ici que dans ma pratique que s'opère le glissement de sens des objets. Je ne regarde plus l'objet avec mes émotions et mes sens, mais je le vois sous un nouveau jour. Lorsque

¹⁶ MATHIEU, Jacques; *L'objet et ses contextes*. Bulletin d'histoire de la culture matérielle, no 26, automne 1987.

par exemple j'ouvre les registres de commerce de la famille, je découvre tout un autre monde, ce monde est celui dans lequel l'objet s'inscrit dans ses contextes. Cette étape d'analyse met en lumière ces différents contextes de signification de l'objet. Ces contextes sont de l'ordre de l'espace de par sa localisation : espace physique, professionnelles culturelles, symbolique, etc. : de l'ordre du temps : durée, quotidien, cycle de saison, cycle de vie, et cycle de calendrier, etc. : de l'ordre des milieux sociaux : individu, famille, voisinage, groupe, ethnie, etc. : et finalement, de l'ordre des valeurs culturelles : rites et coutumes, croyances, idéologies et symboles, échange, système social, etc.

Cette méthode fait donc appel à l'interprétation de la mémoire de l'objet. Par son application, je procède à une déconstruction de l'objet pour mieux en comprendre les mémoires. Cette façon de faire me permet de trouver les multiples sens et les mémoires de l'objet. Ils deviennent ainsi non plus simples objets mais sujets. Quand j'analyse ainsi l'objet dans ses contextes, il ne peut plus avoir le même sens et à travers lui et ses contextes de signification je cherche à m'affirmer en tant que sujet culturel, à dénoncer des faits qui m'atteignent dans mon identité, dans mon intégrité.

Par mes nombreux aller-retour dans l'application de ces différentes approches, je m'approprie l'objet que je tente de recontextualiser dans ma création. Il arrive que seule la trace de l'objet ou de l'expérience l'ayant entourée subsiste. Cette expérience peut

s'exprimer par le biais d'un texte, de l'encerclement d'un mot, de la rature sur une page d'un vieux livre.

Ces différentes approches qui se renvoient l'une à l'autre dans ma création, m'ont permis de mieux saisir les multiples possibilités du langage symbolique des objets. Ainsi, pour moi, l'objet patrimonial ne pourra plus jamais avoir le simple statut d'objet, il est mémoire et transmission. Enfin, ces différentes approches, que ce soit celle par imitation, celle de l'intuition ou celle proposée par le CÉLAT, ont été très importantes pour me conduire à l'atteinte de mes objectifs de recherche. Elle ont engendré la résultante concrète de mon parcours, soit l'exposition LES MÉMOIRES SUSPENDUES présentée au chapitre suivant.

CHAPITRE 3

À travers l'objet, une mémoire se raconte

À la lumière des notions et des concepts que j'ai décrits dans les chapitres précédents, je vous invite à découvrir à travers le parcours et les figures sur LES MÉMOIRES SUSPENDUES, de quelle façon j'ai intégré ces divers éléments pour en arriver à l'œuvre de création finale.

Lorsque l'on entre dans le lieu de l'exposition, juste à gauche dans la petite salle, se trouve une installation dans laquelle le regardeur peut pénétrer. À l'intérieur de cet espace entièrement noir, devant ses yeux, s'offrent des ondulations de couleur turquoise. On entend une trame sonore de vagues au cœur de la tempête et un haïku est lu par une voix masculine de façon lente et lourde. Ce texte est mélangé à travers les rires distordus d'enfants sur ce fond de tempête. Lorsque que l'on regarde cette installation tout en écoutant la trame sonore, on a l'impression d'être au cœur de la tempête et l'ondulation donne l'impression que nous sommes aspirés par cette « mer noire, verte de peur! » Cette trame sonore cherche à traduire le déferlement des vagues que l'on entend les jours de grandes tempêtes sur les rives de l'immense Lac Pekuakami qui signifie « Lac Plat ». Les éclats de rires des enfants derrière évoquent, quant à eux, de lointains souvenirs de la plage où je passais tous mes étés en compagnie d'amis (es) qui, eux aussi, allaient et venaient comme la vague parce qu'ils (elles) étaient de passage pour les vacances.

Au centre de la seconde salle, placées en droite ligne, six boîtes d'une dimension à l'échelle humaine sont suspendues à un pied du sol. Près d'elles, des livres sont déposés sur de petites tablettes obligent au regardeur de se pencher pour en saisir le contenu.. Ces livres sont marqués par des encerclements et des ratures de mot. Ils tiennent lieu de cartels en donnant des indications complémentaires et poétiques, des indices, de lecture de chacune des boîtes. Ces boîtes sont comme des gardes-robes retirées de la maison, lieu d'architecture d'origine. Elles sont comme à l'image du cercueil, des temps de la mémoire suspendue. La première est recouverte de tissu et les cinq suivantes sont peintes en noires. Toutes ont des orifices pratiqués à la hauteur du regard. Par elles, émanent de faibles sources lumineuses qui attirent le regard. Le parcours est linéaire et se lit comme des fragments de page d'histoire. À travers mon histoire familiale, il présente les préoccupations de ma nation en regard à sa culture et au territoire. Il suggère également une rencontre avec mes ancêtres, ma famille et moi-même.

Dans ce même espace, une bande de texte, provenant d'une revendication des Pekuakamiulnuatsh datant du 16 juillet 1851, parcourt tous les murs à la hauteur du regard. Cette bande de texte est un protêt de Peter McLeod junior, John Lesueur et Frederick Braün contre John Kane, agent des terres de la Couronne.¹⁷

¹⁷ Voir le document en annexe. Ce texte est une production du Groupe de recherche sur l'histoire (GRH/UQAC), dirigé par monsieur Camil Girard.

La première boîte qui s'offre au regard est recouverte de tissu rouge, bordée d'une ligne noire dans le haut et dans le bas, rappelant mes origines écossaises. Chez-nous, on nommait ces couvertures « les couvertes de La Baie » parce qu'elles étaient distribuées par la compagnie de La Baie d'Hudson qui a été très présente dans le commerce des fourrures avec les Amérindiens. Elle évoque à la fois le commerce des fourrures, toujours présent dans ma famille, et mes racines métissées. De plus, elle symbolise la dissémination du peuple autochtone car elles étaient porteuses de maladies venues d'outre-mer.

Par une ouverture on peut voir à l'intérieur un tapis de sol fait de nattes de branches de bouleau nain (*batulanna avaalareark*), reliées par trois lanières de cuir. Il s'agit d'une pièce authentique, acquise en 1965 à Maricourt au Nouveau-Québec. Elle fût réalisée par Nayumi, femme de Pakarte. Ce tapis servait à recouvrir la plate-forme de neige qui sert de lit dans l'igloo ou encore sur le sol de la tente. Le tapis était posé sur la neige ou sur le sol et servait de coupe-froid. Par la suite, on le recouvrait de peaux et de couvertures. Ce tapis a été recueilli par Michel Brochu et provient de la collection du Musée de la civilisation.¹⁸ Lorsque que j'ai visité la collection du Musée de la civilisation pour choisir un objet, j'ai été frappée par ce fagot de bois enroulé. Je l'ai par la suite vu sur une photographie et j'ai constaté qu'il était fait, à peu de chose près, comme celui que je présente dans la dernière boîte du parcours. J'y reviendrai

¹⁸ Comme je suis récipiendaire d'une bourse d'excellence du fond Henri Jamet il m'a été permis d'intégrer des objets de la collection du Musée de la civilisation.

ultérieurement. Dans le second orifice, une visionneuse à diapositive montre l'extrait d'un texte que j'ai écrit et qui raconte brièvement ma surprise de découvrir ce tapis de sol.

Les boîtes suivantes sont toutes noires et évoquent pour moi les boîtes noires de la photographie ou la caméra obscura dans lesquelles les souvenirs sont figés dans le temps par la pellicule. Elles ramènent également à l'idée des boîtes noires des avions, où les moindres détails du vol sont enregistrés. Ce sont ici mes propres mémoires, qui se présentent comme des fragments d'une histoire oubliée parce que non écrite.

La première boîte noire, qui est la seconde du parcours, fait référence à ma recherche généalogique. Ce que je présente de cette généalogie, c'est celle de mes ancêtres lointains. Un registre de commerce, appartenant à mon trisaïeul Méridé datant de 1889, est déposé sur un tissu de feutre rouge. Il est à noter que tous les objets ethnologiques qui proviennent de mon patrimoine sont placés sur un tissu de feutre rouge. À l'arrière-plan, une ancienne carte du Canada de l'époque de Champlain qui représente les Montagnais tels que vu par le colonisateur. Ce registre et cette carte sont visibles à travers des orifices. De chaque côté de ces orifices, des visionneuses présentent d'abord à gauche des cartes actuelles, des revendications territoriales et une œuvre réalisée à la maîtrise, « Ils ont piétiné la terre » qui relate, de façon symbolique, le parcours possible de mes ancêtres. À droite, un texte de correspondance du Ministère

des affaires indiennes datant de 1892. Ce texte présente la généalogie de mes ancêtres paternels et quantifie par des nombres, des notions de pureté et de métissage, d'adoption, leur « Amérindiannité. » Dans l'autre viseur, un texte que j'ai écrit pour accompagner mon œuvre.

La boîte suivante, la troisième du parcours, démontre qui est Méridé (mon arrière-grand-père) et comment sa présence et celle de son père dans le commerce des fourrures, furent importantes. C'est aussi l'univers de mon père qui perpétue cette tradition commerciale. À l'arrière plan, un extrait de registre du magasin général, que mes ancêtres tenaient, démontre la variété des marchandises et leurs prix, ainsi que les différents clients qui faisaient affaire avec la famille. En avant-plan, sur tissu rouge, deux registres de commerce présentent quelques achats de fourrures. Dans deux des trois visionneuses de droite, des extraits d'une autre lettre du ministère des Affaires indiennes, rend compte des activités commerciales de mes ancêtres. Dans l'ensemble, il est dit que leur présence dans le commerce de la fourrure faisait considérablement monter le prix de ces dernières. De plus, les provisions qu'ils offraient au magasin général étaient beaucoup moins chères que celle de la compagnie de la Baie d'Hudson. Le troisième viseur pour sa part présente la couverture d'un petit document publicitaire en anglais qui était distribué chez les Américains et qui démontre les activités de chasse et pêche offertes par la famille. À gauche, trois visionneuses témoignent de l'univers dans lequel mon père a grandi et comment lui aussi il prit la relève. Dans le premier

viseur, mon père et sa famille devant la maison paternelle ; dans le second, mon père dans le ranch à vison et finalement, dans le troisième, on le voit achetant un lot de fourrures dans la maison paternelle.

La quatrième boîte du parcours n'a aucun orifice et s'insert comme une pause pour le regardeur. La cinquième introduit l'acculturation des Amérindiennes à travers l'expérience de ma mère. L'inspirant de cette installation est un cadre retrouvé lors de mes déambulations dans les marchés aux puces. Ce cadre, placé à l'arrière plan, nous présente une jeune amérindienne offrant des fleurs à une religieuse et une jeune fille blanche qui lit sur un rouleau d'écorce, le nom de Jésus. En avant-plan, toujours sur un tissu rouge, les objets du patrimoine que j'ai choisis de présenter ; un livre d'éducation familiale, des travaux crochetés, un tricot monté sur cure-dents, ainsi que le cahier des divers travaux réalisés par ma mère lors de son passage chez les Ursulines. Une visionneuse, placé sur la droite, présente ma mère chez les Ursulines, elle se situe à l'extrême gauche en haut. Cette diapositive est une gracieuseté de la collection du Musée amérindien de Mashteuiatsh. Des visionneuses présentent des extraits de texte tirés de la revue *Canadian Folklore*.¹⁹ Ce texte traite de la mission de sœur Marie-de-l'Incarnation et de son rêve de convertir les jeunes amérindiennes. Pour elle, comme pour tous les missionnaires de l'époque, convertir et civiliser c'est opérer une prise en charge globale qui concerne autant le corps et l'esprit que l'individu. Sœur Marie-de-

¹⁹ Gourdeau, Claire, *Marie de l'incarnation et ses pensionnaires amérindiennes (1639-1672) : rencontre des cultures*,. In *Canadian Folklore*, 1995, vol 17, no 1 p.125-138.

l'Incarnation ne vient pas s'adapter à une nouvelle culture, mais applique plutôt à sa clientèle une méthode qui a fait ses preuves en France. Dans leur nouvelle vie au couvent, les habitudes qui doivent être transformées chez les Amérindiennes seront les pratiques matérielles et corporelles ainsi que les pratiques idéologiques et rituelles.

Dès leur entrée au couvent on les nettoiera, on les vêtira, on les logera et on les nourrira à l'euro péenne. Le programme d'enseignement, en plus de l'instruction religieuse, prévoit la lecture, l'écriture, le calcul et la pratique de « mille petites adresses propres à leurs sexes », comment tenir maison, coudre, broder ou même jouer de la viole.²⁰

Le mode de vie des Amérindiennes se déroule donc à la manière des institutions françaises. Cependant, pendant les récréations, les religieuses leur permettent à l'occasion de « danser à la mode du pays ou d'aller cueillir des fleurs dans les bois. » Ces artéfacts et objets témoignent bien de ce que fût l'acculturation de 1639 jusqu'à tout récemment. Voici l'un des vœux prononcés pas les Ursulines.

Les Ursulines seront tenues à perpetuite instruire les petites filles sauvages de la nouvelle france en la connoissance de la religion catholicque apostholicque et Romaine. Leur apprendre a lire et sy bon leur semble a escrire, leur apprendre aussy le cathechisme et generallement tout ce qui est necessaire de savoir a une bonne chrestienne vraie et fidelle catholicque, les recepvoir audict couvent et Seminaire, leurs donner leurs gistes, logement, nourriture alliment et entretiennement.²¹

²⁰ Ibidem.

²¹ Ibidem.

Après plus de 30 ans, l'Ursuline aura compris toute la difficulté d'intégrer les filles du Nouveau-Monde dans un système institutionnel pour lequel les jeunes amérindiennes ne sont pas faites. Ce vœu des Ursulines cessera d'apparaître vers l'an 1720. Mais il perdurera à travers d'autres missions subséquentes et encore jusqu'à tout récemment.

La sixième boîte présente les traces d'une œuvre « Les boîtes de la mémoire. » Cette œuvre a été réalisée au début de ma maîtrise et s'inspire des registres de commerce de fourrures et d'un rapport sur l'impact et les répercussions des restrictions de l'Union européenne sur l'importation des animaux sauvages ; soit le règlement EU 3254/91. Cette nouvelle loi nuit grandement à la survie des peuples autochtones. Un fragment de l'œuvre est déposé sur une tablette couverte de feutre noir. Ce fragment d'œuvre nous montre la photographie d'un couple autochtone tendue sur un cerceau de la même manière qu'une peau de castor est tendue sur son fût de bois. Cette façon de présenter ce couple, signifie que c'est eux qui se retrouvent pris au piège par l'application de cette nouvelle loi. Les pièces de cinq sous au bas symbolisent à la fois le castor et la valeur monétaire d'échange des fourrures qui est toujours en baisse. À gauche, deux visionneuses offrent un extrait de ce document, soit les grandes lignes de cette loi et ses impacts sur la culture et la survie d'un peuple. De l'autre côté, deux visionneuses ; la première présente mon père effectuant l'achat d'un lot de fourrure au camp de la famille Moar. Le viseur suivant présente l'œuvre intégrale.

La septième boîte introduit une nouvelle pause pour le regardeur. Les huitièmes et neuvièmes boîtes présentent la rencontre entre mon père et ma mère. C'est de cette œuvre qu'origine tout le projet de ma maîtrise. Elle fut présentée une première fois au tout début du baccalauréat. Cette fois par contre, j'ai revisité l'installation et j'ai choisi de la formuler autrement et de la placer en deux boîtes séparées. Dans la première boîte à droite, le regardeur peut vivre l'expérience du « le stéréoscope. » Cet objet sert à regarder des diapositives qui sont une prise de vue double. Le dispositif est muni d'une lumière et de lentilles. En actionnant la lumière qui se trouve derrière la double image on peut voir la diapositive en trois dimensions. Cet objet était l'un des préférés de mon enfance. Il était bien rangé, très haut dans la garde-robe de ma mère et de mon père. Ma mère ne le sortait qu'en de rares occasions et j'éprouvais un immense plaisir à regarder ces images qui témoignaient d'une époque de la vie de mes parents, soit les premières années de leur vie de couple. Ces photographies furent prises à Détroit dans le Michigan où ils étaient partis pour parfaire leur anglais. Au centre de la première boîte, je présente une de ces images que j'ai tant regardées. Il s'agit de mon père et de ma mère lors d'une réception dans leur nouveau pays d'exil. Le dispositif central que je propose, cherche à faire vivre au regardeur cette expérience que je partageais avec les miens. Dans les trois visionneuses de droite, une première image présente les membres de la famille qui sont nés de cette union. La seconde, montre l'œuvre lorsqu'elle fût présentée pour la première fois et la troisième un détail de cette œuvre. Dans la boîte

suiivante se dévoile au regardeur le témoin matériel de la photographie stéréoscopique de la boîte précédente. C'est la robe que ma mère portait sur la photographie. Ma mère, étant décédée entre la période de la conception et de la présentation de l'œuvre, j'ai choisi de représenter son absence en éclairant la robe de l'intérieur. La représentation de l'absence était déjà pour moi une préoccupation en regard de ce que fait la muséographie traditionnelle en nous présentant souvent les vêtements sur des mannequins qui ne servent que de support.

Dans la dixième boîte du parcours, je présente l'univers dans lequel j'ai grandi, soit entourée de fourrures d'abord brutes et, par la suite, de fourrures transformées en accessoires. Il y a près de 60 ans que mon père a commencé à acheter de la fourrure brute auprès de son père et son grand-père. En 1970, maman et mon père allieront leurs talents et mettront sur pied un petit atelier de transformation de la fourrure dans le sous-sol de la maison. Rapidement, cette petite entreprise prendra de l'expansion et, en 1977, ils ouvriront La Maison Robertson Fourrure. Depuis à peine un an, mon père a pris sa retraite et c'est au tour de mon frère de poursuivre cette longue tradition qui dure depuis au moins cinq générations. Dans les orifices de cette installation, on apercevra, à gauche, deux peaux de fourrure brute, l'une présentée sur le côté brute de la peau et l'autre du côté poil. Évidemment, le regardeur aura le loisir de percevoir l'odeur qui régnait dans les chambres où les fourrures brutes étaient entreposées. À droite, un chapeau fait des mains de maman. Sur la droite, deux visionneuses, la première montre

le permis d'achat de fourrure de mon père datant de 1952. Dans la suivante, on peut voir un amoncellement de fourrures brutes. Sur la gauche, la première montre un extrait de journal montrant mon père classant de la fourrure. Sur la suivante, on peut voir maman s'affairant à coudre une peau en vue d'en faire des accessoires. La dernière montre des finisseuses qui se chargent de la couture à la main.

L'ascension est la onzième boîte du parcours. Cette boîte présente les traces d'une œuvre réalisée en 1999 où le vêtement et l'absence sont de nouveau utilisés pour parler de la mort de ma mère. À droite, un orifice nous laisse voir l'une de ses robes éclairées de l'intérieur. Juste à côté, dans l'orifice suivant, une lettre d'un ami déposé sur le feutre rouge. C'est cette lettre qui m'a inspiré cette œuvre. Elle est le témoignage d'un ami offert à la famille lors du décès de ma mère en 1997. Tout près, un bol rempli d'eau symbolise toutes les larmes de mon chagrin causé par sa perte. Sous le bol d'eau qui fait un effet de loupe, une photo de maman apparaît. Cette œuvre est en soi un moment de libération du deuil.

Dans la dernière installation du parcours, une visionneuse montre une femme avec un fagot de bois sur le dos. Cette photographie de Edwards S. Curtis tirée du livre *Pieds nus sur la terre sacrée* a été un inspirant pour la réalisation du tapis de Dé-s-tresse que nous laisse voir la dernière boîte. C'est dans la banque de données « Design et culture matérielle » que j'ai découvert les techniques de tissage. Cette oeuvre s'est

également nourrie de mes souvenirs d'enfance, lorsque par les soirs d'hiver, je m'allongeais dans la neige pour faire le papillon. Il s'agit d'un autoportrait, qui représente la synthèse de ce parcours et de ma longue quête identitaire et disciplinaire. Ce tapis est fait de branches de la nature, cette nature que ma mère m'a appris à aimer est confectionné à partir de savoir-faire qu'elle m'a laissé en héritage. Comme vous avez peut-être eu à le constater dans le parcours, elle était d'une grande habileté. La fourrure, pour sa part, est un héritage à la fois culturel et familial. Culturel car mon peuple a toujours survécu du don des animaux à fourrure, que ce soit pour se vêtir ou se nourrir. Familial, par la tradition de l'achat de fourrure, qui se perpétue depuis cinq générations. L'utilisation de la fourrure de couleur symbolise mes énergies que l'œil humain ne peut percevoir. Elle démontre également le passage du monde de la fourrure brute à celui de la fourrure transformée, ce monde dont j'ai été témoin. Elle est l'actualisation de tout cet héritage culturel et familial.

Figures : Les mémoires suspendues

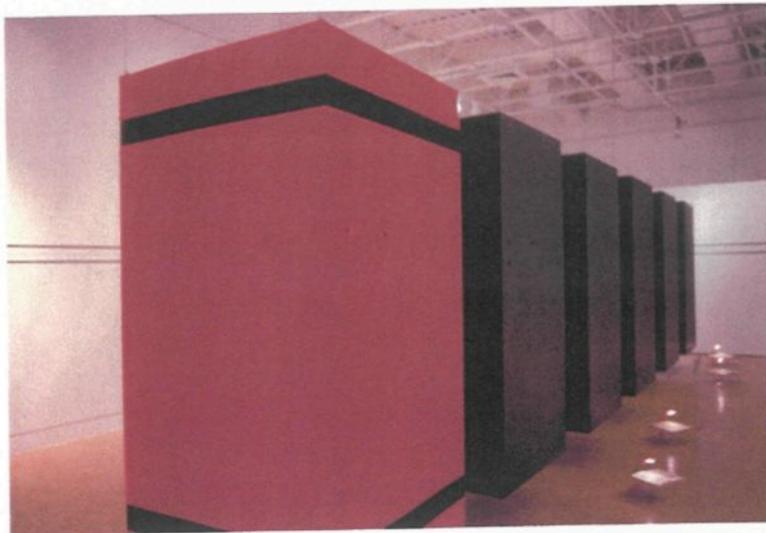


Figure 1 : Vue d'ensemble (est)

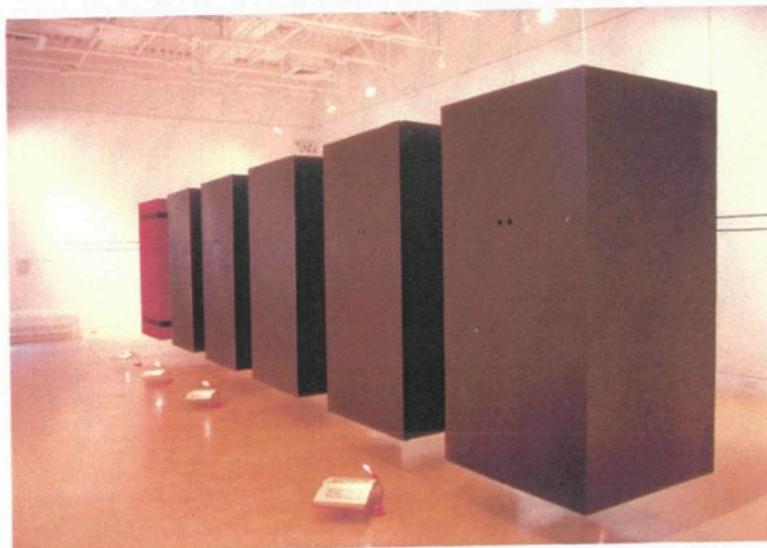


Figure 2 : Vue d'ensemble (ouest)

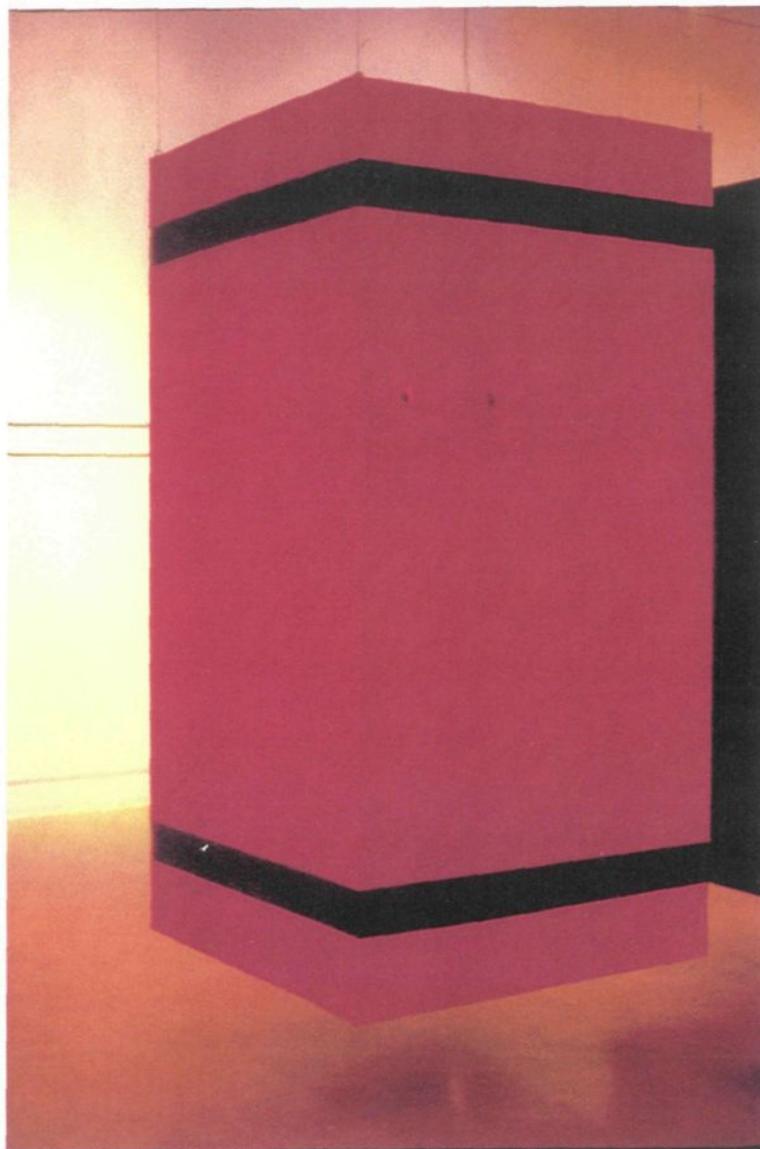


Figure 3 : Première boîte qui s'offrait au regard.

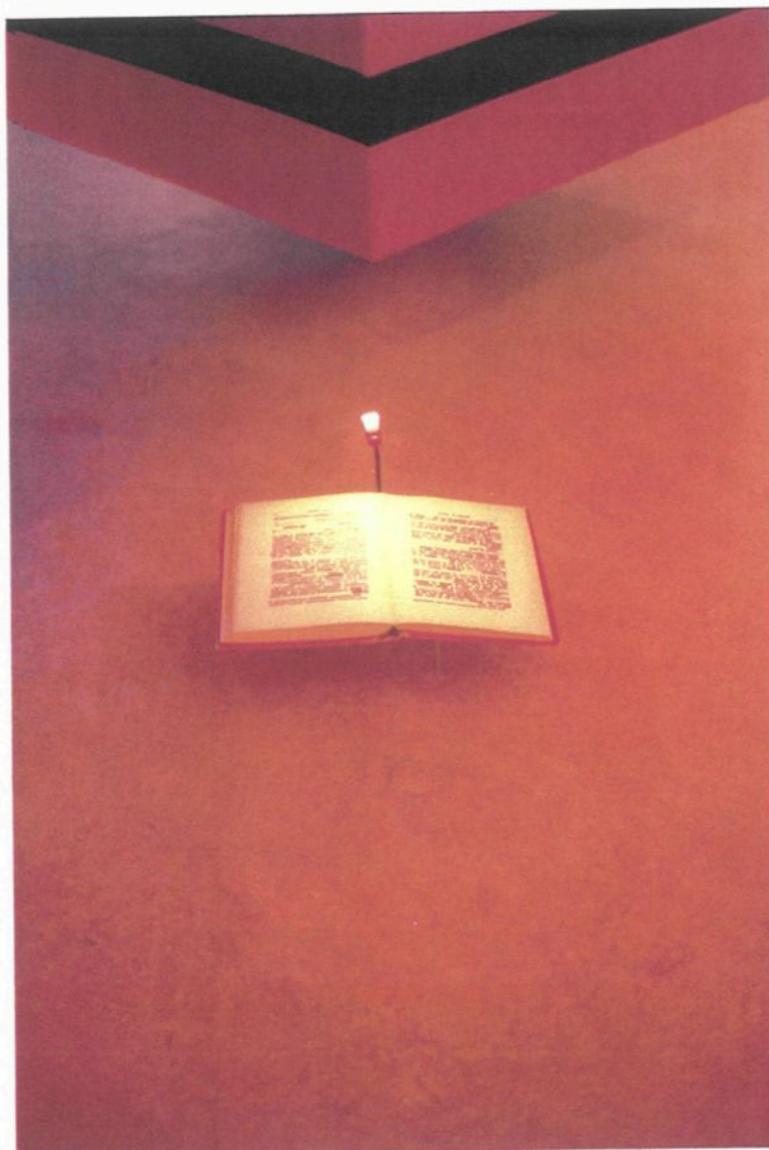


Figure 4 : Le livre remplaçait le cartel.



Figure 5 : Les livres/cartels étaient éclairés par de petites lampes que le visiteur devait actionner.

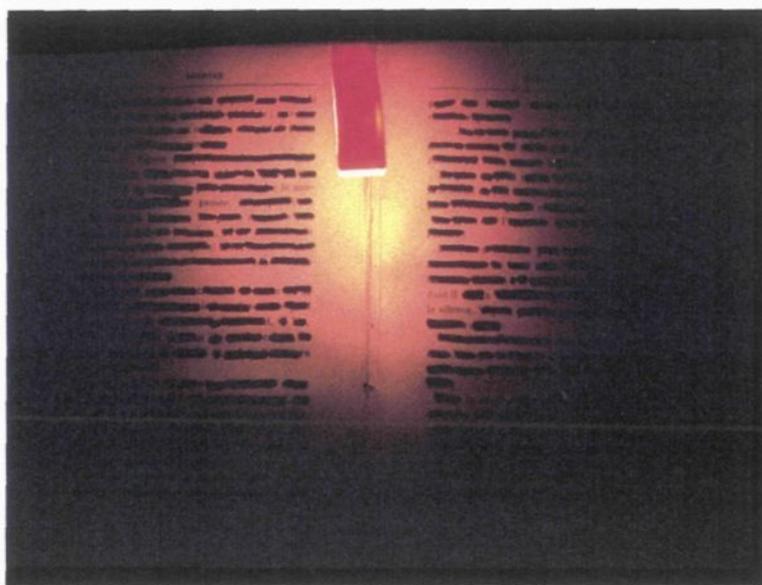


Figure 6 : Les quelques mots laissés libres de la rature, formaient une phrase donnant des indices poétiques qui servaient de compléments d'information aux contenus des boîtes.

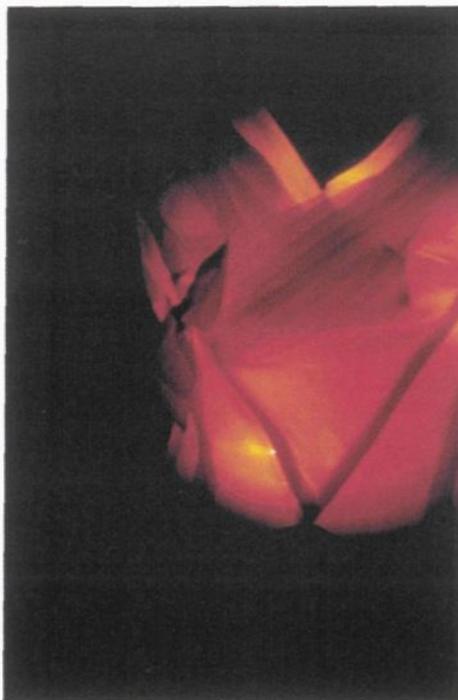


Figure 7 : Le corsage de la robe, agissait comme témoins matériel de la photo stéréoscopique.



Figure 8 : Image qui représentait l'acculturation de jeunes amérindiennes.

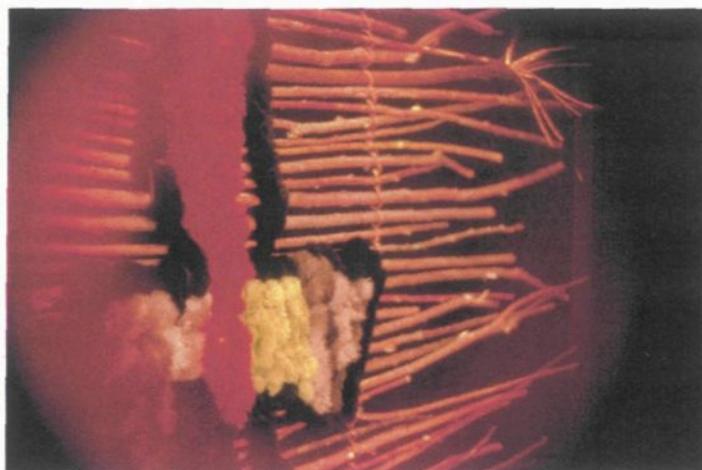


Figure 9 : Détail du Tapis de Dé-s-tresse vu par les viseurs de la boîte.

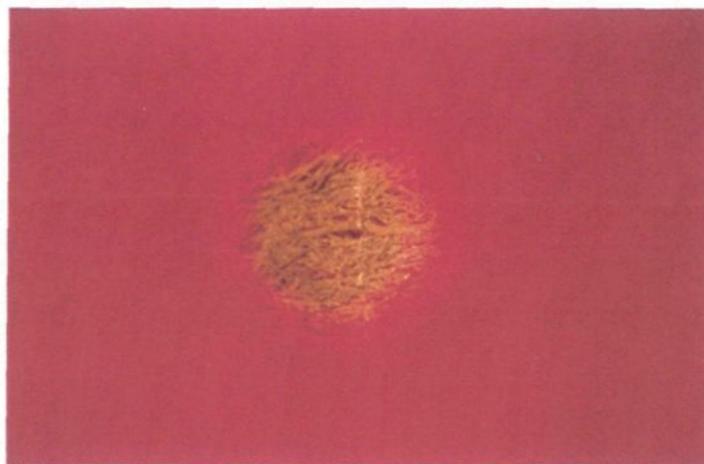


Figure 10 : Détail du tapis du musée de la civilisation à l'intérieur d'une boîte.



Figure 11 : Image stéréoscopique de ma mère et mon père.

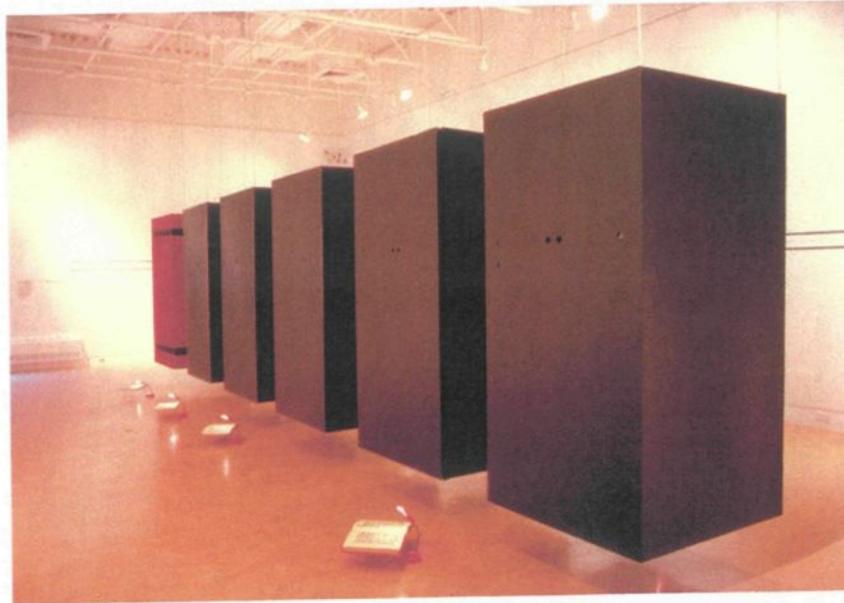


Figure 12 : Vue d'ensemble.

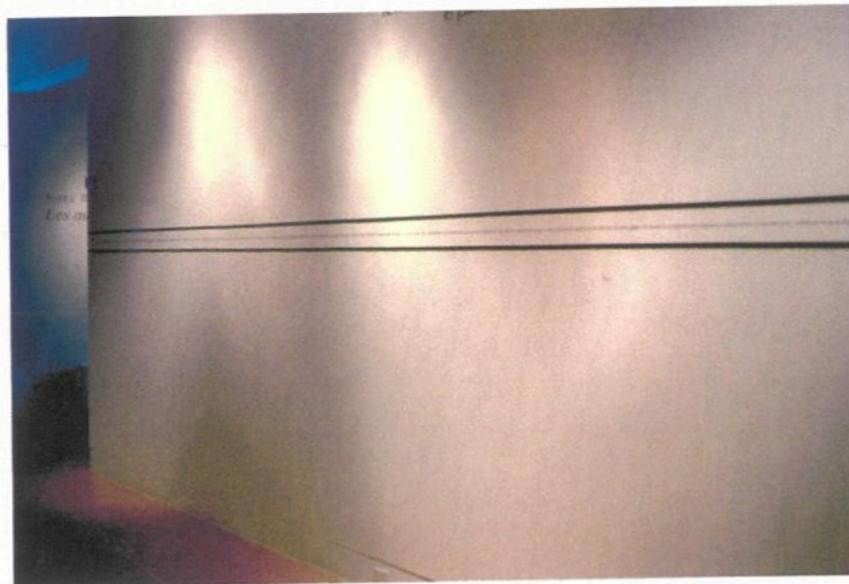


Figure 13 : Une partie du protêt, qui parcourt tous les murs de la galerie.

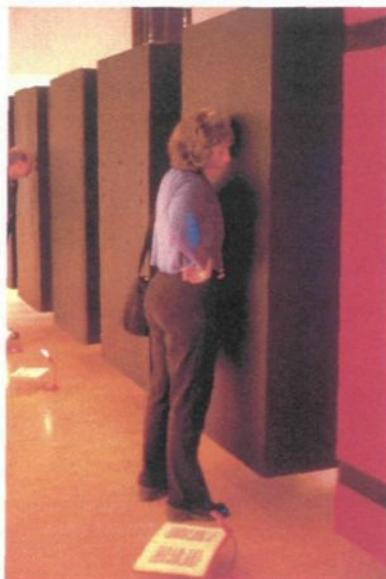


Figure 14 : Des visiteurs regardant à l'intérieur des boîtes.



Figure 15 : Visiteur lisant les livres/cartels

CHAPITRE 4

Retour sur les mémoires suspendues

L'objectif centrale de ma recherche était de mettre en espace mon patrimoine familial et culturel par le biais d'une scénographie sensible qui fait appel à l'installation artistique, l'interdisciplinarité et la transmission. Je voulais également transcender les codes qui régissent la muséographie tels, la vitrine et le cartel afin qu'ils deviennent par leur symbolique, porteur de sens.

L'installation

Dans son analyse sur l'installation, Loubier dit qu'elle a comme trait caractéristique :

une dynamique interne et un certain conflit : conflit entre le morcellement spatial, l'ouverture des significations, la diversité des langages ou des médiums employés, et un principe d'unification par le recouplement formel de la série, de l'unité de lieu scénographique. Le regardeur est amené à rétablir plus ou moins rapidement l'unité d'une œuvre qui se donne d'abord à voir sous une forme discontinue.²²

Si je me réfère à ce que dit Loubier sur l'installation, dans l'ensemble, je considère que ma proposition est réussie. Cette dynamique était présente dans ma proposition. Les boîtes présentées à ligne droite contribuaient à ce morcellement spatial. Chaque unité concourt à un principe d'unification par le recouplement formel de la série, de l'unité de lieu scénographique. Ma manière de traiter la vitrine conduit

²² LOUBIER, Patrice, *L'idée d'installation, essai sur une constellation précaire*, in L'installation pistes et territoires. Ouvrage collectif sous la direction de Anne Bérubé et Sylvie Cotton, publié par le Centre des arts actuels SKOL, Montréal, Québec, 1997.

nécessairement sur l'ouverture des significations et la diversité des langages. Le regardeur est amené à rétablir plus ou moins rapidement l'unité de l'œuvre qui se donne d'abord à voir sous une forme désordonnée.

Loubier mentionne également que l'installation n'appelle plus nécessairement le rapport étroit au lieu. Cependant, certains dispositifs comme dans celui de la première salle où je proposais une installation poétique et mémorielle du lac où j'ai grandi, j'ai constaté que le dispositif ne fonctionnait pas. Dans une présentation antérieure soit à l'usine American Can, dans le cadre de l'événement Espaces Émergents, le dispositif était d'une très grande efficacité. Par contre ramené dans l'espace de la galerie il n'a pas fonctionné. Compte tenu des sources de pollution lumineuse, j'étais contrainte à trouver une solution pour rendre cette espace plus sombre. J'ai donc choisi d'accrocher des rideaux pour délimiter la pièce et réduire ainsi ces sources de pollution lumineuse. Ce choix est cependant venu alourdir la présentation. Les rideaux qui ont servi à former la boîte, lui donnait un effet surdimensionné. De plus, l'espace était beaucoup trop restreint pour faire vivre pleinement aux visiteurs cette expérience d'un espace profond au cœur de la nuit. Je retiens donc de cette expérience que lorsque que l'on crée une oeuvre pour un lieu donné, il n'est pas toujours souhaitable de la présenter dans un autre. Cette expérience est la preuve que certaines installations ne fonctionnent par hors du lieu d'origine, contrairement à ce qu'en dit Loubier.

Par contre, lorsqu'il définit les nouvelles tendances de l'installation en termes de modalité, « modalités...qui présupposent l'espace de la galerie comme liant de leurs éléments »²³ mon travail correspond à sa définition. Après avoir fait une analyse détaillée des diverses modalités que décrit Loubier dans son essai, je situe mon travail comme étant à la fois dans les modalités de *l'ensemble sculptural* et *l'œuvre-collection*

Au sujet de *l'ensemble sculptural*, Loubier dit qu'elle élimine le socle. Mon œuvre de par la configuration spatiale des boîtes suspendues dans l'espace, s'inscrit donc dans cette modalité. Elle s'inscrit également dans la modalité de *l'œuvre-collection* que l'auteur définit comme étant la mise à vue d'une collection ou d'une présentation documentaire. Il ajoute que c'est une procédure empruntée à la muséographie dans le sens où ce type de présentation utilise la vitrine, l'étagère et autres dispositifs de la muséographie traditionnelle. Là encore, mon travail correspond à cette définition de Loubier. Par contre, ma proposition va au-delà de ce que l'auteur en décrit, au-delà puisque j'ai cherché à transcender les dispositifs de la muséographie traditionnelle, d'abord celui de la vitrine et ensuite celui des cartels.

La vitrine comme lieu de conservation

En gardant à l'esprit l'objectif muséographique de présenter et de protéger l'objet, les dispositifs d'installation que j'ai réalisés transcendent la définition de

²³ Ibidem.

l'œuvre-collection que décrit Loubier. De par le choix d'un matériau opaque, j'ai rendu la vitrine muséologique traditionnelle encore plus visible et imposante. Elles s'érigent maintenant comme des sculptures, des monuments. L'opacité des matériaux, la couleur, la mise en forme, sont autant de symboles qui servent ici le discours que je propose sur la mémoire. La vitrine n'est plus simple vitrine mais transmet du sens. La dimension des boîtes n'est pas aléatoire, elle crée un rapport particulier au corps dans l'espace. Elles sont comme des éléments de l'architecture qui ont été retirées de leurs espaces d'origine, pour prendre place dans la galerie. Des gardes-robes pleins de souvenirs, d'odeurs, un espace sécurisant où je me réfugiais pour voyager dans mon imaginaire d'enfant. De plus, ma proposition place le spectateur au statut de regardeur et à la limite même du statut de voyeur. Par les orifices qui sont pratiqués dans les boîtes, le spectateur pénètre du regard dans l'univers de mes mémoires, celles de mon intimité et de mon identité.

Le cartel

Dans ma proposition d'installation j'ai aussi revisité le cartel d'exposition. Le cartel tel qu'il se présente, tant en galerie qu'en milieu muséal, est souvent sobre et comporte des informations aussi sommaires que le titre ou le nom de l'objet et sa datation. En ayant toujours à l'esprit de présenter une muséographie plus artistique, le cartel devait également faire partie de mes préoccupations.

Lors d'une expérience de création antérieure « Pourquoi se souvenir », j'ai travaillé le livre que j'ai présenté comme objet interactif. J'invitais le spectateur à feuilleter le livre, puis à écrire une pensée sur les raisons de se souvenir. Il s'agissait d'un roman trouvé au hasard et dans lequel, par l'encerclement de mots et l'intégration de photographies familiales, je récrivais une histoire inventée. Cette façon de me réapproprier l'autre refera surface dans LES MÉMOIRES SUSPENDUES.

J'ai repris cette stratégie que je trouvais efficace. Symboliquement le livre est le lieu de la connaissance, mais étant de culture orale, à ma façon, je me réapproprie le livre de l'homme blanc dans le but d'y réécrire mon histoire personnelle. Les livres présentés d'une façon peu orthodoxe, soit à quelques centimètres du sol, agissaient comme attracteur pour le visiteur. Leur disposition impliquait un effort du visiteur qui était amené à se pencher pour en lire le contenu. Cette fois j'ai procédé par la rature des mots. Le livre a prit un aspect formel différent et graphiquement il ressemble aux exagrammes chinois. Les multiples traits noirs attirent le regard et lorsque que le visiteur s'approche, il découvre que certains mots sont à découvert. Leur découverte progressive suggère un sens poétique comme complément d'information au contenu des boîtes. Par ce choix, le cartel devient œuvre tout en apportant une information plus émotive.

Dans mon objectif de réviser les cartels et en regard de ce que dit Loubier sur la modalité de *l'œuvre collection* qui emprunte à la muséographie traditionnelle mon objectif est pleinement atteint.

La transmission dans le lieu

Pour mesurer si mes objectifs de transmission étaient atteints je me suis référée aux définitions de la professeure Kaine et à celles de Debray introduites au chapitre un. Selon les définitions proposées, mon objectif de transmettre est également atteint, ma proposition s'inscrivant dans un paradigme systémique. Le paradigme systémique de la muséographie, comme le décrit la professeure Kaine, inclut le visiteur et lui permet de vivre une expérience.

De par sa configuration dans l'espace de la galerie, ma proposition prenait en compte le spectateur, afin de lui faire vivre une expérience. Les boîtes suspendues l'invitait à vivre l'effet du flottement que je ressens lors de la remémoration du souvenir dans l'esprit. Les livres lui ont permis de ressentir les émotions que je ressentais et qui étaient reliées au contenu des boîtes. La robe éclairée de l'intérieur cherchait à lui faire sentir l'absence. Je puis également affirmer qu'à travers les objets que je présentais aux visiteurs, j'ai réussi à transmettre qui je suis culturellement en tant qu'individu membre

d'une collectivité. C'est en me plaçant à la frontière du muséographe, du médiologue et de l'artiste que j'ai pu atteindre cet objectif.

Le parcours

En ce qui concerne le parcours de l'exposition, cette étape a été pour moi difficile à réaliser. Dans le désir de transmettre à l'autre, le parcours se devait d'être bien réfléchi. Au départ, dans mon concept, je proposais que les œuvres s'inspirant de mon patrimoine, soient présentées le long des murs de la galerie. Ces œuvres se voulaient comme un manifeste. Au centre, se seraient trouvées cinq boîtes montrant les objets de mon patrimoine familial. Mais je sentais que cette proposition ne répondait pas à mes objectifs de recherche. Je laisse donc tomber cette première idée pour la remplacer par une présentation de témoignages photographiques ainsi que de traces de mes œuvres, qui s'inspirent toutes de mon patrimoine familial et culturel.

Pour lire l'œuvre, j'ai proposé au départ une circulation en boucle autour de cinq boîtes. De plus, je souhaitais diriger le regardeur pour éviter qu'il ne pénètre dans le premier espace de la petite salle dès son départ. Mais cette proposition ne fonctionnait pas compte tenu de l'espace de la galerie. J'ai donc ajouté une autre boîte et redessiner le parcours à nouveau. Ce parcours que je souhaitais très dirigé ne fonctionnait pas non plus.

Finalement, j'ai opté pour un parcours linéaire semi-dirigé de par l'espacement des boîtes. Cette proposition relatait une chronologie historique de l'ensemble. Peu à peu l'histoire de ma famille s'inscrivait à travers ce parcours. Cependant ce parcours n'est pas obligatoire, chacune des boîtes étant autonome. Jusqu'au dernier instant, j'ai douté de ma proposition, mais c'est avec plaisir que j'ai constaté son efficacité lors de la tenue de l'exposition.

Dans son ensemble ma proposition de concevoir une muséographie artistique a atteint les objectifs visés. Le fait de présenter des objets de mon patrimoine ainsi qu'un objet conservé en musée²⁴ dans l'espace de la galerie, transforme nécessairement le discours du lieu. La galerie, pour un instant, devient de ce fait un entre-deux, ni entièrement galerie ni entièrement musée. Elle devient territoire de métissage, territoire d'ambiguïté.

²⁴ Tapis conservé au Musée de la civilisation de Québec.

CONCLUSION

Le parcours s'achève et avec lui ma quête identitaire se termine. La conclusion de ces années de recherche entreprises avec le baccalauréat interdisciplinaire en art s'est concrétisée dans l'œuvre muséographique LES MÉMOIRES SUPENDUES. Par elle, j'ai présenté d'une façon personnelle l'interprétation singulière que je fais de mon héritage familial et culturel.

Dans son l'ensemble, ma recherche et ses hypothèses avait comme objectif de transmettre, dans un langage artistique, l'héritage de mon patrimoine familial et culturel. Je souhaitais utiliser l'installation tout en gardant à l'esprit la notion de conservation. De plus, je désirais faire partager mon expérience au regardeur, lui faire sentir l'essence même de la mémoire des objets de mon patrimoine. Finalement à travers une narration je souhaitais lui faire découvrir qui j'étais.

Afin de permettre de mieux saisir les notions à partir desquelles s'articulait ma recherche, il m'apparaissait important en premier lieu de définir ce qu'étaient les concepts de muséographie, de médiologie, d'installation artistique, d'interdisciplinarité et finalement de métissages. En définissant ces notions j'ai pu porter un autre regard sur la façon de présenter mon patrimoine.

En définissant la notion de muséographie, j'ai saisi comment s'articulait la présentation d'un objet en muséographie traditionnelle. Mon exploration de la

muséographie, qui impliquait la méthode dite par imitation, et dont l'une des étapes est l'observation, m'a fait voir les changements qui se sont opérés en muséographie au cours des dernières années. D'une muséographie mécaniste qui était axée à démontrer un savoir, la muséographie est passée dans le paradigme systémique qui vise, pour sa part, à inclure le visiteur et à lui permettre de vivre une expérience. Ces observations m'ont donc conduit à me réapproprier, dans mon propre langage, la muséographie.

L'exploration des travaux de Régis Debray et de la professeure Kaine sur la médiologie, qui se penche sur la dichotomie entre culture/technique pour transmettre, m'ont éclairée sur le processus de communication d'un objet et d'une culture. J'ai pu constater que mon travail se situe à la frontière de celui du muséographe, qui travaille à partir d'une collection, du médiologue, qui travaille à partir de l'ailleurs, et de celui de l'artiste qui travaille à partir de sa propre expérience.

Quant à la notion d'installation, l'étude des textes de Loubier m'a fait voir que l'installation ne tenait plus compte seulement du lieu mais qu'elle se définissait également en terme de modalités. À partir des ces définitions, j'ai pu situer mon travail dans deux modalités, soit celles de *l'ensemble sculpturale* et celle de *l'œuvre-collection*. De ce fait je puis positionner mon travail comme étant un travail artistique.

La compréhension des notions de l'interdisciplinarité et du métissage pour leur part, révèlent bien où en est le courant actuel de la mise en exposition et de l'art. Ces questionnements identitaires, ces appartenances plurielles, ces déplacements et ces ambiguïtés sont au cœur des préoccupations postmodernistes contemporaines. La notion de métissage m'a également permis de me situer dans ma quête identitaire tout autant que dans ma pratique, qui opère sans cesse des aller-retour entre les disciplines. Ce constat me permet d'affirmer que je suis de l'entre-deux et que cet entre-deux est ce qui me caractérise.

Pour arriver à un discours cohérent sur et à travers l'objet, au cours de ma recherche, j'ai exploré les différentes approches que me conduisaient à la création. Ces approches sont issues des sciences humaines et des sciences de l'éducation. Celles que j'ai utilisées étaient ; celle dite par imitation, qui se base sur l'observation, celle de l'intuition, qui s'inspire de la phénoménologie et qui est une méthode de *lecture par l'objet*, et finalement la grille de lecture de Mathieu, qui est une *lecture de l'objet*.

La méthode dite par imitation m'aura permis de m'approprier certaines techniques de fabrication d'un objet. C'est par l'observation du savoir faire de ma mère que j'arriverai moi-même à mettre en forme quelques pièces présentées dans les installations. La visite d'expositions, dans le but de développer mon propre langage, était également basée sur cette étape d'observation. En ce qui a trait aux deux autres

méthodes, je comprendrai que pour créer, de façon régulière j'appliquais la méthode phénoménologique, soit la *lecture par l'objet* qui est une approche intuitive. Par contre, j'ai constaté que pour faire parler l'objet de son contexte culturel, je devais faire appel à la grille d'analyse de Mathieu.

Pour faire partager l'expérience de l'exposition, au chapitre trois, j'ai voulu décrire le contenu de chacune des boîtes de l'installation en invitant le lecteur à refaire le parcours narratif. Il m'apparaissait important également de consigner par écrit les nombreuses évocations contenues dans ce parcours d'exposition sur LES MÉMOIRES SUSPENDUES.

Dans le dernier chapitre, j'ai effectué un retour critique sur ma pratique de création. J'ai refais le parcours de ma recherche et j'ai mis en parallèle les différentes notions et approches que j'ai privilégiées. J'ai établi ma relation à la muséographie, à la médiologie et à l'art afin de faire ressortir en quoi mon travail, par le croisement des diverses disciplines, constituait ma spécificité comme artiste et comme individu. J'ai tenté aussi de faire bien saisir comment j'ai abordé la création en effectuant un retour sur les approches de création que j'ai utilisé telles l'observation, l'intuition et l'analyse de l'objet. J'ai abordé comment j'ai transcendé les codes de la muséographie actuelle en les réactualisant avec des préoccupations, un regard et un langage artistiques. Enfin, j'ai mis mon travail en rapport avec la grille de Loubier qui portait sur les modalités

de l'installation afin d'y associer les différentes modalités qui se retrouvaient dans mon travail de création.

Enfin, à travers cette œuvre, j'ai tenté de rendre l'expérience de la transmission plus significative pour le visiteur qui la recevrait. C'est sur le territoire de l'installation que j'ai convié le spectateur à chercher, par le mouvement, le déplacement dans l'espace, à lui faire porter un regard nouveau qui impliquait son corps dans un univers de sens, de symboles, de perceptions et d'émotions. La personne tout entière était mobilisée dans l'expérience et c'est ainsi que la notion de transmission a pris tout son sens. La façon dont je me suis appropriée les objets de mon patrimoine familial et culturel m'a permis de créer ces installations qui se voulaient être un prolongement dans l'expérience des propriétaires des l'objets. En transcendant la vitrine et le cartel j'ai apporté une nouvelle façon de faire découvrir le patrimoine en l'introduisant dans l'espace de la galerie. On a souvent vu l'œuvre au musée, mais plus rarement l'objet patrimonial dans la galerie.

Certains doutes ont persisté jusqu'au moment de présenter cette exposition au public. Je me questionnais sur la manière dont serait reçue et perçue cette œuvre. C'est avec enthousiasme que j'ai reçu les nombreux commentaires positifs. Les expériences réalisées en muséographie dans le cadre du projet « Design et culture matérielle » ainsi que dans ma communauté, me permettent d'envisager l'avenir de façon positive. Ce

parcours de recherche m'a permis de faire de nombreuses découvertes dans divers champs disciplinaires tels que l'histoire, la généalogie, l'ethnologie, etc. Au terme de cette maîtrise, je puis affirmer que le métissage des disciplines est une heureuse rencontre riche d'expériences. À travers ces rencontres, ces échanges, ces découvertes, je puis maintenant affirmer que je suis un être unique qui se distingue par sa spécificité.

BIBLIOGRAPHIE

DEBRAY, Régis, La médiologie, Site internet, www.médiologie.com.

DEBRAY, Régis, Transmettre, Édition Odile Jacob, Paris, 1997.

GOURDEAU, Claire, *Marie de l'incarnation et ses pensionnaires (1639-1672) : rencontre des cultures*, in Canadian Folklore, 1995, vol. 17, no 1.

KAINE, Élisabeth, *Changement de paradigme ; relation sujet/artéfact/processus de création*, notes du cours Transmission : lieux et mécanismes, UQAC, Chicoutimi, 2002.

LAPASSET, L., *Autour du mot : L'expérience*, Théorie et expérimentation, Cours de philosophie, Philo-poche, 2000 Site internet Philagora www.philagora.net/index.htm.

MATHIEU, Jacques, *L'objet et ses contextes*. Bulletin d'histoire de la culture matérielle, no 26, automne1987.

LOUBIER, Patrice, *L'idée d'installation, essai sur une constellation précaire*, in L'installation pistes et territoires, Ouvrage collectif sous la direction de Anne Bérubé et Sylvie Cotton, Publié par le Centre des arts actuels SKOL, Montréal, Québec, 1997.

NOUSS, Alexis et **LAPLANTINE** François, Le métissage, Édition Flamarion, Paris, 1997.

NOUSS, Alexis, *Deux pas de danse pour penser le métissage*, in Regards croisés sur le métissage, Ouvrage collectif sous la direction de Laurier Turgeon, Édition Les presses de l'université Laval, Sainte-Foy, Québec, 2002.

OUELLET, Pierre, *Les identités migrantes. La passion de l'autre*, in Regards croisés sur le métissage, Ouvrage collectif sous la direction de Laurier Turgeon, Édition Les presses de l'université Laval, Sainte-Foy, Québec, 2002.

RICOEUR, PAUL, *Définitions*, in Pourquoi se souvenir ?, Ouvrage collectif sous la direction de Françoise Barret-Ducrocq, Éditions Brenard Grasset, Paris, 1999.

TRÉPANIÉ, Paul, Le patrimoine de ma famille : Comment le reconnaître et bien le conserver, Éditions Multimondes, Québec, Canada, 1998.

TURGEON, Laurier et KERBIRIOU, Anne-Marie; *Métissages de glissement en transferts de sens*, in Regards croisés sur le métissage, Ouvrage collectif sous la direction de Laurier Turgeon, Édition Les presses de l'université Laval, Sainte-Foy, Québec, 2002.

TURGEON, Laurier, *De l'acculturation aux transferts culturels*, in Transferts culturels et métissage Amérique/Europe XVIe - XXe siècle, Ouvrage collectif sous la direction de Laurier Turgeon, Denys Delâge et Réal Ouellet, Édition Les presses de l'université Laval, Sainte-Foy, Québec, 1996.

VERNER, Lorraine, *Lexique historique*, Cours Atelier interdisciplinaire, UQAC, Chicoutimi, 1998.

ANNEXE

Extrait du protêt

Aujourd'hui le seizième jour du mois de juillet de l'année mil huit cent cinquante et un, à cinq heures et demi de l'après-midi du dit jour. Nous, Notaires Publics dans le Bas-Canada, résidant en le territoire de Saguenay en le comté du même nom soussignés, A la réquisition de Peter McLeod Junior, John Lesueur & Frederick Braün Ecuïers, résident en le territoire Township de Chicoutimi en le dit comté de Saguenay (Ces derniers agissent comme Procureur pour & au nom des Sauvages de la tribus des Montagnais habitant les Townships Jonquière Kinogami, Caron, Signai, Labarre, Mesy, Métabetchouan sur le territoire du dit suivant acte de Procuration sous seing Privé fait & signé des dits Sauvages en date a Chicoutimi du douzième jour de Juillet de la dite année mil huit cent cinquante & un, lequel acte sous seing privé est demeuré annexé à ces présentes pour y avoir recours en cas de besoin.) Nous sommes exprès transportés en la Grande Baie dans le Township de Bagot & là en la maison et demeure de John Kane, Ecuïer agent des terres de la Couronne sur le dit territoire où étant nous avons dit déclaré & notifié au dit John Kane ecuïer, en sa dite qualité, parlant à lui-même qu'il ait a ne pas effectuer aucune vente des lots de terres annoncées en vente dans les dits Township Jonquière Kinogami, Caron, Signai, Labarre, Mesy & Métabetchouan, quoique requis de le faire par le Bureau des terres de la couronne de cette Province & que les dites terres sont la propriété des dit Sauvages Montagnais depuis un temps immémorial que de tout temps le territoire sur lequel se trouvent situées ces terres a été leur propriété & leur possession, leur servant de résidence & comme terrains de chasses seul moyen d'existence pour eux & leurs familles; que le gouvernement ne peut sans être en contravention à toutes lois existantes vendre leurs terres sans avoir transigé préalablement avec eux pour leurs droits de possessions & de propriété.

Que la Couronne d'Angleterre en conquérant le pays n'a pas conquis leur droit de propriété & de possession sur des terres que le premier Sauvage Montagnais, premier père d'iceux a eu pour partage de la divine providence pour nourrir & soutenir les descendants de sa tribu.

En conséquence, nous dit notaires avons sommé, requis & interpellé le dit John Kane Ecuier esqualité de ne faire aucune vente, cession ou dons des sus dites terres à qui que ce soit à moins qu'il arrive à sa connaissance par des documents authentique que le gouvernement de cette Province aurait transigé avec les dits Sauvages quant à leur droits de propriété & de possession sus mentionnées et qu'en par le dit John Kane, Ecuier, esqualité ou autre agent de la Couronne pour cet effet agissant contrairement aux interpellations sommation & défense des dites ils, les dits Peter McLeod Junior, John Lesueur, et Frederick Braün Ecuïers en dite qualité se pourvoiront en toute cour de justice pour faire déclarer nuls tous reçus ou patentes ou autres titres qui pourraient être accordés & pour tous dépens, dommages & intérêts, soufferts & à souffrir par eux les sus dits Sauvages & avons à la réquisition que dit est & protestons formellement contre le dit John Kane Ecuïer en dite qualité pour tout frais, dépend, dommages & intérêt, soufferts et à souffrir & pour tout ce qu'on peut et doit protester en pareil cas.

Fait et signifié au dit lieu de la Grande Baie sous le numéro cent douze, & afin que le dit John Kane Ecuïer esqualité n'en prétende cause d'ignorance nous lui avons laissé copie des présentes parlant comme dit est les jours & lieu sus dits après lecture faite, huit mots rayés sont nuls.

O. Bossée n.p. L.Z. Rousseau n.p.

*Source : Archives nationales du Québec à Québec, greffe Lois-Zéphirin Rousseau #112, 16 juillet 1851
Transcription; Camil Girard GRH, (Groupe de recherche sur l'histoire, UQAC, 2000)*