

Du grenier à la forêt : le musée de l'immatériel From the Attic to the Forest: the Museum of the Immaterial

Sylvie Paré

Volume 33, Number 3, 2003

Quand les autochtones expriment leur dépossession : arts, lettres, théâtre...

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1082425ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1082425ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Recherches amérindiennes au Québec

ISSN

0318-4137 (print)

1923-5151 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Paré, S. (2003). Du grenier à la forêt : le musée de l'immatériel. *Recherches amérindiennes au Québec*, 33(3), 71–77. <https://doi.org/10.7202/1082425ar>

Article abstract

In this paper, the author describes a sort of literary journey composed of four places propitious for emotions. An exploration of these places leads to the discovery of hidden mechanisms that sustain the expression of dispossession. Later or too late, in constant interval, dispossession is always a consequence of the great historical fights, and often it is at the personal level that its effects are the most dramatic. It is felt from generation to generation, and it always reappears whatever the amount of time may have passed. Dispossession is watching us and, just like an animal, we are always watching for it. This non-chronological journey from a small part of my life revealed to me the importance of being in relation with the territory and its material and immaterial dimensions. By exploring the places that are the attic, the summer cottage, and the museum of the immaterial, the reader will take part in this feeling of loss and understand how it can be downplayed by re-creating the immaterial patrimony.



Du grenier à la forêt : le musée de l'immatériel

Sylvie Paré

Artiste et agente
culturelle au Jardin
des Premières
Nations

JE DIRAIS QUE L'EXPRESSION de la dépossession se trouve pour moi en quatre lieux propices à l'émotion : le grenier, le chalet, le musée de l'immatériel et le jardin ou le plus grand que soi. Ces lieux physiques et intérieurs qui se superposent, sortes de territoires¹ vécus et rêvés où l'on creuse, se frotte, pisse, chante, colore et où l'on prend une série de postures semblables à l'animal, c'est en eux et hors d'eux qu'un monde peut se créer. C'est dans ce périmètre aux pourtours extensibles, que l'expression de la dépossession a tracé son parcours en moi.

LE GRENIER

DANS CE GRENIER POUSSENT

DES ARBRES...

La maison où j'ai grandi est située près de la chute Kabir-Kouba (rivière du Serpent), face à la réserve de Wendake (mieux connue sous le nom de Village des Hurons). Cette vue monumentale avec la chute en premier plan (fig. 1) laisse entrevoir la réserve comme une maquette architecturale. La route qui borde la maison et surplombe la falaise a été fréquentée jadis par plusieurs peintres qui ont fait histoire : Zacharie Vincent, Cornelius Krieghoff, William Henry Bartlett et d'autres moins connus. Aujourd'hui encore ce site accueille de nombreux artistes qui viennent pour la beauté du paysage ou simplement pour s'y inspirer. D'ailleurs, plusieurs autobus de touristes ne manquent pas de venir à Wendake pour contempler cette masse d'eau tantôt bruyante tantôt chuchotante selon les saisons. Le grenier en question surplombe ce lieu tout en offrant des

points de vue variés telle une tour d'observation, et sur la réserve et sur la chute. Enfant, comme à la recherche d'une vision kaléidoscopique, j'allais et venais à chacune des fenêtres de cet endroit où tout semblait dormir afin d'avoir un point de vue toujours renouvelé, jamais fixe, sur l'extérieur. Par le cadrage de ces fenêtres aux formes étranges créées par le passage du temps, j'ai exercé mon œil d'artiste et j'y ai vu, enfin il me semble, ce que les autres peintres avaient tenté d'exprimer dans leurs œuvres. Ce grenier était habité par l'absence et par des absents. Cinq pièces et demie regroupent une quantité de meubles rappelant la fonction première de ces lieux. Derrière ce brouhaha (qui renfermait une quantité incroyable de boîtes, de bocaux, de contenants en métal de toutes dimensions parmi lesquels on trouvait des objets aussi variés que des clous, des chapeaux, des souliers, des vêtements, des morceaux de bois, etc.), on devinait la chambre d'un couple, d'un enfant, une pièce de rangement et une salle de bain. J'ai passé des heures à tenter de ressasser, par une gestuelle silencieuse, l'histoire des miens mais aussi celle des Autres, disséquant à la loupe chacun des objets que je trouvais, portais, brisais, recréais ou laissais tel quel.

C'est ainsi qu'un long parcours a débuté pour ne jamais s'arrêter. Parmi cet amas d'objets, quelques-uns en particulier ont retenu mon attention : une veste et des mocassins en peau de phoque, des raquettes, une tunique en soie avec des accessoires brodés en poils d'original, en poils de porc-épic et en perles et un collier de type wampum.



Figure 1
Zacharie Vincent, vers 1860, *Les Chutes de Lorette*, huile sur panneau de fibre de bois, 48 x 60,6 cm
(Coll. Musée du Québec)

Ces objets étaient différents des autres. Ce grenier était la représentation d'une longue histoire de lutte et de trahison. L'aspect chaotique du lieu faisait étrangement référence à la guerre. Dans ces lieux, qu'on abandonne en toute vitesse, un parfum de destruction plane. Curieusement, c'est à partir de là qu'un long travail de reconstruction a commencé, et j'ai pu me remettre en contact avec un passé dont j'avais été dépossédée. Ces objets, tels des morceaux de mémoire, ont signifié davantage de l'immatériel pour l'être que je suis : des idées, des impressions, des sensations, des émotions et tout cela à la fois.

Plus tard, lors de mes études en muséologie, j'ai éprouvé plusieurs difficultés dans le cadre universitaire à cause de l'approche unique du mode intellectuel de connaissance de l'objet. J'ai toujours cru en la puissance de vie que l'on peut faire jaillir d'un objet et en ce côté impalpable, bien que présent, qui le traverse et l'entoure. Ma principale préoccupation en tant que muséologue a été de trouver des façons d'intégrer cette puissance de vie de l'objet lors d'une présentation – pour ne pas employer le terme « exposition² ». Comment aurais-je pu justifier une telle recherche dans un musée officiel ? Il m'apparaissait comme évident qu'il valait mieux tenter ces expérimentations avec mon propre patrimoine familial, à cause de la souplesse d'une telle démarche domestique en comparaison de toute tentative d'ordre institutionnel.

FAIRE VIVRE L'OBJET

Cette obsession de la vie de l'objet a commencé par le spectacle de l'objet « dépossédé » (non pas sans propriétaire, mais qui est dans l'attente d'une présentation possible) auquel j'étais témoin dans ce lieu oublié de tous : le grenier. Toutes ces choses inertes sont coupées de leurs fonctions premières de célébrer la vie. Le festif et le cérémonial les avaient délaissées, abandonnées, laissées à elles-mêmes. Ce lieu a été l'amorce ou le début d'une démarche muséographique et artistique. En scrutant ces objets, j'ai pu me ramener à moi-même et au « plus

grand que soi », c'est-à-dire que cette recherche m'entraînait beaucoup plus loin que ma propre histoire personnelle.

J'ai fouillé tous les lieux potentiels en liant démarche scientifique et ludisme, à la recherche d'archives, de livres, de collections d'objets et de paroles. J'ai procédé à quelques entrevues auprès de ma famille dans la réserve afin d'élucider ces récits de vie et pour en savoir plus long sur ces absents. On sait combien l'histoire orale pour les autochtones a servi de véhicule à la transmission des savoirs et savoir-faire. Redonner la parole, tels ces récits qui accompagnaient les ceintures de wampum d'autrefois, c'était chercher parmi ces objets épars quelques bribes historiques afin de ratifier une entente de réconciliation et de paix avec cette longue, très longue histoire de destruction qui était celle de la perte de vue de mes origines amérindiennes.

LE CHALET

Devant le regard que je porte vers l'extérieur se trouve le lac. Une incroyable faune indigène l'entoure. Depuis plus de cent ans, la famille Bastien (appelé autrefois Eha8ennon Sarennes) vient ici se retrouver selon les saisons. Lieu d'évasion, de refuge, de création, de réflexion, de méditation et de contemplation, ce territoire a accueilli bien des peines mais aussi des révélations. Souvent et encore, j'aime l'état d'isolement que j'y trouve. Ce lieu m'a appris à apprivoiser la solitude. Accompagnant durant l'été ma grand-mère ou mes tantes, c'est ici que j'apprenais à être avec les autres. Dans cet écart entre être avec eux ou sans eux, j'allais et venais entre des états de conscience où la vie de ce monde en ce lieu m'apparaissait plus soutenable. En y entrant et en y sortant, j'apprenais la vie. Une fois encore dans l'histoire des Amérindiens, ce lieu a été menacé de disparition par un « immense serpent d'asphalte à quatre voies ». On a déposé un mémoire et on a gagné quelques mètres. L'autoroute a été déplacée. Juste assez pour ne pas défigurer le paysage : pas de pollution visuelle mais combien de pollution sonore. Maintenant, lorsqu'arrive le mois de mai avec ses chants magnifiques de grenouilles et de ouaouarons, une fois la nuit venue, on entend au loin un grondement motorisé que notre imagination ne manque pas de transformer en grognement de bête mythique, sorte de panthère cornue du lac. Ainsi notre colère ancestrale s'apaise un peu, le temps d'un millier de rêves.

À l'intérieur du chalet, la braise et les flammes du foyer s'animent. Le foyer est le lieu central de cette construction de bois et de matériaux synthétiques. En pleine obscurité, son crépitement semble énoncer quelques paroles ; beaucoup de voix ici ont sillonné l'espace en des récits imprécis, mais aussi de nombreux silences. Au rythme où les éclats de lumière lancés par les flammes frappent chacun des objets, nous devenons une immense masse pensante : eux et nous. Les objets de ce lieu sont d'un éclectisme incroyable puisqu'il fut partagé par plusieurs membres de ma famille depuis nombre d'années. Tous sans exception y ont amené un objet de nature utilitaire ou autre : souvenirs, précieux, banals, touristiques, etc., sorte

de taxinomie muséologique où les genres se mélangent. Certains d'entre eux reflètent même une certaine vision d'une « amérindianité », car mes proches ont senti eux aussi le besoin de se voir représenter. Bien que ces objets soient parfois réducteurs, ils ne sont pas dépourvus de qualité et avec le temps ils seront peut-être consacrés comme œuvre d'art, qui sait ?

Ces objets dits « réducteurs » sont les signes apparents d'une des manifestations de la dépossession. La vraie dépossession, c'est se perdre de vue, ne plus savoir qui l'on est vraiment et attendre de surcroît que les autres nous définissent. Au-delà de la dépendance économique dans laquelle les premiers peuples ont été entraînés, il existe aussi une grande dépendance identitaire, souvent bien plus pernicieuse que les autres. Cette dépendance de l'identité engendre une relation attirance/répulsion entre ceux qui définissent (la culture dominante) et ceux qui sont définis (la culture dominée, incluant les minorités). Dans un tel contexte, il est impossible pour un autochtone d'être simplement ce qu'il est, humainement parlant, avec les bons et les mauvais aspects de sa personnalité. Puisque la culture dominante a tendance soit à l'idéaliser ou à le victimiser perpétuellement. Il est très difficile de changer les mécanismes d'une telle relation, car ce sont les idéologies d'une société au complet qu'il faut revoir.

MINNEHAHA

Une image sur le mur, sorte de procédé photographique retouché de couleur, attire mon attention. Une femme, *Minnehaha* (fig. 2), est assise au bord d'un lac un soir de pleine lune et trempe ses pieds dans une eau couleur d'ébène. Son reflet parfait est projeté par le miroitement de l'eau. Image pleine de romantisme. Étrangement, le cadrage de ce paysage est une sorte de rideau de théâtre qui nous fait supposer la présence d'un autre. L'emploi d'une mise à distance par l'utilisation d'un rideau ou d'un drapé est récurrent dans l'histoire de l'art occidental. Les artistes y ont eu recours plusieurs fois pour résoudre leur composition picturale ou encore leur positionnement idéologique, et ce même pour représenter leur propre histoire.

Cette femme amérindienne représente un idéal de beauté et de mode de vie. Libre et sans attache, elle fait partie du fantasme de cette nouvelle Amérique, il n'y a qu'à regarder les allégories dessinées par les premiers cartographes pour s'en rendre compte. Une manière encore de subtiliser les mécanismes d'abnégation d'un peuple. La colonisation est une arme à double tranchant, à la fois elle cherche à faire disparaître, mais en même temps elle pérennise par des représentations qui, parfois, sont consacrées œuvres d'art. Ces créations de fantômes, dont foisonne la production d'images coloniales et post-coloniales, sont une sorte de rituel de déculpabilisation face aux gestes terrifiants de la Conquête. Une hypocrisie historique où l'on cherche à faire disparaître les moyens justes de se rappeler. Les gagnants de ces guerres aiment mieux transformer la mémoire par des représentations admiratives. Les régimes coloniaux ont profité grandement de la culture orale, mais presque rien n'a pu être gravé du point de vue amérindien ; seule une vision transfigurée, retranscrite par les autres nous est parvenue.

LE TERRITOIRE

Ce petit territoire où se trouve le chalet (sorte de réduction historique), légué par mes ancêtres, est d'une richesse inestimable puisqu'on peut y sentir encore cette transmission d'un état « d'être en la nature », sorte de patrimoine immatériel³ et qui nous aide encore aujourd'hui lorsque la menace pèse. Pour



Figure 2
Anonyme, *Minnehaha*, reprographie couleur, papier glacé, 40 x 60 cm
(Collection personnelle de l'artiste)

les premiers peuples de l'Amérique, la Terre⁴ est considérée comme sacrée, elle est la base de leur économie, des croyances et des créations. Tout est en elle : on lui appartient. En évinçant les Amérindiens de leur propre territoire, les colons ont trouvé la meilleure des stratégies pour les tuer à « petit feu ». Si les autochtones aujourd'hui encore doivent lutter pour la reconnaissance de leurs propres droits, cette lutte continue d'être l'enjeu principal des gouvernements. Bien que ces derniers affrontent des organisations autochtones plus solides que jamais. Cette lutte est loin d'être terminée, puisque les autochtones et la Terre sont intrinsèquement liés, puisqu'ils sont là et que les autres sont là aussi.

Cette perte du territoire a amené justement plusieurs artistes autochtones contemporains à se créer un territoire imaginaire. Lieu intérieur inaccessible aux autres (jusqu'à un certain point), la création offre cette possibilité de se réapproprier son histoire et de se reconstruire, c'est pourquoi plusieurs artistes autochtones contemporains⁵ font de l'installation une des pratiques les plus utilisées dans le champ de l'art amérindien contemporain. L'utilisation d'un espace entendu comme territoire, offrant la possibilité d'une multitude d'interventions en allant de la performance, du happening jusqu'aux nouvelles technologies, rejoint l'approche multidisciplinaire de l'art depuis ses origines

dans les cultures autochtones. Les chamanes au sein des sociétés traditionnelles étaient à la fois guérisseurs, chanteurs, orateurs, danseurs, musiciens, peintres et chasseurs.

ÊTRE « NULLE PART »

Malgré tout ce patrimoine familial, souvent je me suis sentie « nulle part ». Il y avait une faille très profonde en moi depuis des générations. Le contexte biologique et physique de métissage dans lequel j'avais grandi me rendait une image floue de mon existence. En passant de la haine à l'amour de soi, je subissais plus qu'autre chose. Sans le savoir, on m'imposait un silence. Celui de mon monde intérieur. À la fois j'étais « hors » de la réserve, et presque toute la famille (du côté de ma mère) habitait « dans » la réserve. Je sentais pourtant une appartenance à mon patrimoine amérindien, mais rien de mon apparence extérieure ne témoignait de ce patrimoine. J'étais souvent témoin du racisme que mes amies subissaient en habitant dans la réserve. J'avais mal pour elles et pour les miens. Pour un bon moment, être « nulle part » était la seule condition d'existence qui me fût permise pour ne pas être en situation d'imposture. L'identité moderne a cette caractéristique d'être en perpétuelle mouvance, ce qui nous oblige à nous construire dans un mouvement de transformation perpétuel.

ÊTRE AILLEURS POUR ÊTRE D'ICI

Durant deux ans je m'exilais pour étudier la conservation et la restauration des peintures sur le continent européen. Par ce départ et ce plongeon dans une autre culture, comme certains de mes ancêtres avaient été forcés de le faire lors des premiers contacts, j'ai souffert d'un manque insoupçonné de cette nature d'ici. J'ai compris par mon corps mon appartenance à une nature spécifique. Même s'il y avait de la nature là aussi, elle ne demeurait que décorative, elle ne faisait pas corps avec moi. Pour seul bagage, j'avais dans un sac un petit album de photographies répertoriant les gens et les lieux aimés. Ce petit musée d'images est devenu toute ma raison d'être. Il m'aidait à signifier à moi-même et aux autres une parcelle de mon existence. Par cet éloignement nécessaire, des racines intérieures ont commencé à naître. Le « nulle part » s'est estompé graduellement pour devenir un lieu très précis, le là-bas. Cette terre lointaine que j'avais quittée et qui, par l'exil, maintenant, me ramenait à elle.

LE MUSÉE DE L'IMMATÉRIEL

DANS CE MUSÉE IL Y A DES FLOCONS DE NEIGE...

C'est dans une chambre située au 5424 avenue Brodeur à Montréal qu'ont débuté mes expérimentations artistico-muséographiques sur les objets de mon patrimoine wendat. Très tôt, je constatai la petitesse de cette pièce. Je décidai donc de louer un atelier (grâce à l'obtention d'une bourse) dans le quartier de la fourrure du centre-ville. Mes ancêtres ayant été de grands marchands de fourrures, je me sentis bien vite à mon aise dans ce lieu (j'avais d'ailleurs déjà utilisé des fourrures conservées dans les coffres du grenier maternel pour mes premières œuvres). Relocaliser tous ces objets de la maison familiale dans un centre urbain m'offrait la possibilité de découvrir des significations cachées. Une manière de reprendre contact avec l'objet « sémaphore ». L'objet peut prendre toutes sortes de significations en fonction du contexte. Déloger ainsi cette collection non répertoriée d'un espace personnel vers un espace industriel me permit de mettre à distance une histoire familiale (qui, avouons-le, aurait pu sombrer facilement dans une histoire trop narcissique ou nombriliste) dans un contexte



Figure 3
Cornelius Krieghoff, vers 1860, *La Vendeuse de paniers*, huile sur toile, 28,5 x 23 cm (Coll. Musée du Québec)

de significations plus vaste. Les objets avec lesquels je bricolais sont habituellement catalogués « d'ethnologiques ». Cependant, mes explorations dans le champ de la muséologie consistaient à les faire glisser d'un statut à un autre par une présentation artistique. Je voulais « faire dire » ces objets et leur rendre un contexte de « célébration », entendu comme une puissance de vie. À la suite de plusieurs insatisfactions ressenties lors de visites d'expositions dans des musées d'ethnologie et d'histoire, où précisément les conservateurs déplorent souvent dans leurs écrits de ne pouvoir restituer le contexte dans lequel vivaient ces objets, il m'apparaisait plus que pertinent d'employer une démarche jumelée de muséographe et d'artiste pour tenter de rendre cette vie « dans » et « autour » de l'objet. Désormais, l'objet « dit » d'ethnologie, consacré comme œuvre d'art, n'est plus discutable, bien que cela soit très récent. Ainsi, depuis la mi-avril 2000, on peut trouver de ces objets dans les salles du Louvre : *Arts et civilisations d'Afrique, d'Asie, d'Océanie et des Amériques* (collection appartenant au futur musée du Quai Branly présentée au Louvre en préfiguration) où l'on peut admirer des masques amérindiens et inuits (certains ayant appartenu à André Breton, l'un des membres fondateurs du surréalisme, et à Claude Lévi-Strauss, père du structuralisme).

Au-delà du glissement de statut de l'objet, ma recherche consiste à restituer, à réactualiser un contexte à la fois personnel et historique par des présentations ou des muséographies. J'ai voulu démontrer que l'interprétation artistique de ce patrimoine amérindien n'était pas moins valable que l'interprétation historique que pouvaient en faire des conservateurs n'ayant



Figure 4 et 5
La Vendeuse de paniers, 2002, performance présentée à l'atelier de Luc Bergeron, Montréal
 (Photo Luc Bergeron)

aucun lien personnel avec ces objets. Et si je travaillais à la fois sur deux niveaux d'analyse : historique, ethnologique ainsi que personnel, et que je tentais à travers ces expérimentations de les superposer dans un discours « sensible », qu'en émergerait-il ?

ALLIANCE TROUBLE : OBJET FAMILIAL ET CÉRÉMONIAL

Après sept mois de recherches et d'expérimentations, j'ai finalement ouvert mon atelier et réalisé une exposition ayant pour titre « Alliance trouble : objet familial et cérémonial », où je présentais le résultat de mes recherches sous forme de quatre modules/installations⁶ autonomes plus une trentaine de dessins. Comme dans un grenier/réserve, on pouvait déambuler en présence de l'artiste. La rencontre avec le public était pour moi un aboutissement à ce travail solitaire. « Parler » sur ces objets faisait tout aussi bien partie de leur présentation que de « faire parler » ces objets.

Si le patrimoine immatériel se modifie à travers le temps par un processus de re-création collective, mon travail a consisté de façon inconsciente à retrouver ce lien à la communauté fondé sur la tradition. À travers les témoins matériels de mes proches, je tentai une ré-interprétation, une re-création et une ré-actualisation de la tradition.

LA VENDEUSE DE PANIERS

Un jour je reçus un article d'un ami relatant l'histoire d'une lithographie ancienne : *Présentation d'un chef nouvellement élu au Conseil de la tribu huronne de Lorette*⁷ de Henry Daniel Thielcke. Sur une page adjacente, on trouvait aussi en légende la liste complète, faite avec soin par l'artiste, des noms en langue huronne des personnes présentes lors de cet événement. La plus ancienne de mes ancêtres y était représentée avec son chapeau haut de forme et ses ornements en argent. Par l'interaction que suscitent parfois nos œuvres, je reçus, lors d'une exposition que je présentais dans un centre d'art, un chapeau haut de forme en castor, cadeau offert par les forces invisibles de la création. Peu de temps après, en feuilletant un catalogue

d'exposition je tombai sur l'image de *La Vendeuse de paniers* de Cornelius Krieghoff (fig. 3). Ce chapeau et cette peinture de Krieghoff révélaient une concordance parfaite de la vie et de l'art. Je me suis mise à imaginer la vie de cette femme, pourvue d'un nom générique, « vendeuse ». Qui était donc cette femme sans nom parcourant ainsi des kilomètres et des kilomètres de forêt afin de vendre quelques petits paniers (le plus souvent considérés guère plus que des curiosités) à des acheteurs de passage ? Quels genres de risques pouvait-elle courir, une fois la nuit venue sur son chemin ? Qu'en était-il de sa vie ? Qui étaient ses proches ? Qui aimait-elle ? À force de questionnement obsessionnel, cette femme m'apparaissait de plus en plus comme une lumière, une sorte de guide pour les autres, une force tranquille faisant son chemin dans la plénitude de la forêt. À partir du chapeau et de la couverture, je me suis mise à ré-actualiser le parcours de cette femme de manière à mieux imaginer ce qu'elle pouvait bien ressentir lorsqu'elle était seule en forêt (fig. 4 et 5).

Portée par une musique que j'avais créée et que j'intégrais à cette démarche, j'allais au rythme de cette bande sonore, illuminée simplement par des lampes de poche dans une obscurité presque totale. Pour seul accompagnement : un son de piano, des objets de métal, la voix d'une femme et d'un homme (récitant, comme pour une prière, des mots en langue huronne). Cette sorte de cérémonie du geste et du corps me permettait de faire le passage d'un état à un autre, d'aller dans le temps comme bon me semblait, était-ce hier, il y a trois cents ans ou après demain ? Je m'abandonnais totalement tout en restant d'une pleine concentration. J'ai repris cette performance au Japon, cette fois je remplaçais la couverture par une housse de piano rouge et noir que j'avais trouvée un bon matin, et qui convenait parfaitement pour *la Vendeuse* (la création et les œuvres attirant perpétuellement d'autres objets à eux), tellement que les organisateurs japonais de cette rencontre me l'ont retournée, la croyant issue de mon patrimoine familial.

La Vendeuse de paniers a pris trois formes : une performance, une installation et une installation/performance. Il est clair que, dans ces trois manifestations, apparaissent aussi les trois composantes du patrimoine immatériel : la ré-interprétation, la re-création et la ré-actualisation d'une œuvre, qui de loin ou de près font l'éloge avant tout d'une puissance de vie à travers l'objet. Plus et bien au-delà de celui-ci, c'est toute la retransmission qui circule à travers ce patrimoine qui « prend vie », creuset d'une nouvelle approche dans le domaine de la muséologie. Il s'agit de révéler à l'objet patrimonial sa dimension constitutive par son invisibilité comme un élément aussi important que sa partie visible. L'objet qui transforme le sujet, voilà une manière de reprendre part à cette longue transmission qui fût interrompue jadis pour de multiples raisons. Une sorte de réconciliation de soi au plus grand que soi. Retrouver la fluidité de ce qui nous a précédés et de ce qui est à venir... ne plus laisser cette rupture agir en nous. Oui, il faut redonner aux communautés le patrimoine qui leur revient. Il y a déjà



Figure 6
Michel Tremblay, 2001, Jardin des Premières Nations du Jardin botanique de Montréal
 (© Jardin botanique de Montréal [Michel Tremblay])

quelques initiatives amorcées, mais il faut continuer à le faire. De toute urgence, il faut doter toutes les communautés de leur propre musée de l'immatériel. Les aider, elles aussi, à reprendre part à cette sorte de transmission interrompue, pour que reprenne le cours de la création et donc de la vie entre le sujet/objet en vue d'un mieux-être. Pour créer un musée de l'immatériel, il ne s'agira pas seulement de créer un bâtiment, une collection ou des expositions, mais surtout il faudra offrir un espace discursif aux communautés. Un espace de ré-actualisation des savoirs et savoir-faire en relation aux témoins matériels, pour que s'exercent des expérimentations de transmission par la création de nouveaux discours, qu'ils soient conceptuels, corporels ou verbaux. Le musée de l'immatériel est davantage une « voix », en continuité avec la tradition orale qui doit s'exprimer.

LE JARDIN OU LE PLUS GRAND QUE SOI

DANS CE JARDIN POUSSENT DES OBJETS...

Pour avoir visité plusieurs lieux dédiés à la mise en valeur des cultures autochtones, que ce soient des musées, centres d'arts, maisons des cultures, centres d'amitié, galeries et autres, je constate qu'il est très rare que la relation entre la nature, les témoins matériels et l'expression vivante de ces cultures soit présente en un même lieu. Le Jardin des Premières Nations du Jardin botanique de Montréal offre ce privilège de faire des liens entre nature/culture et nature/sujet (fig. 6). Il est pour beaucoup de créateurs autochtones un lieu d'inspiration, de réflexion, de contemplation et de « guérison ». Dès le début du projet, un comité d'experts autochtones a été créé afin de prendre parole à chacune des étapes en allant de la conception jusqu'à sa réalisation. Aujourd'hui encore ce comité est convié, au moins une fois par année, à émettre ses opinions sur les développements du jardin. Évidemment, la notion de jardin est ici revisitée : il ne faut pas l'entendre de la façon occidentale ou même orientale, la terminologie jardin faisant plutôt référence au monde agricole des Iroquoiens et à la Terre-Mère : terre sacrée qui nourrit ses enfants. Ce lieu, sorte de nouveau territoire en milieu urbain, offre la possibilité à de nouveaux genres

de communautés de venir s'exprimer et de permettre justement que la transmission existe et se perpétue. Dans le courant de la nouvelle muséologie, ce jardin ne se contente pas de mettre en valeur des objets, bien que sa mission première soit de montrer les différentes relations que les autochtones entretenaient et entretiennent toujours avec le monde végétal. Il a une dimension sociale tout aussi importante. Il n'est pas rare de voir de jeunes autochtones, lorsque ceux-ci, pour diverses raisons doivent quitter temporairement ou plus longuement leurs réserves, se promener dans les sentiers du jardin. Ne serait-ce que pour cela, le jardin justifie amplement son existence. Sentir une appartenance, un lieu pour se reconnaître et faire cesser le sentiment de n'être « nulle part » qui n'engendre que stérilité. Et que dire de ces jeunes qui désirent mettre en valeur ce qu'ils savent ou encore l'intérêt fortement ressenti par d'autres d'acquérir des connaissances nouvelles afin de se sentir en lien avec la transmission et, par le fait

même, en estime de soi. Ce ne sont là que certaines facettes de ce jardin.

RELATIONS À LA TERRE

Si les relations à la terre sont une des caractéristiques des peuples autochtones liés à un patrimoine immatériel, il est donc important d'offrir un espace de création qui soit la terre elle-même, or ce jardin en est un. On ne pourra jamais mesurer l'immensité d'énergie que cette nature procure aux artistes. Si le territoire est le début de l'art, alors l'émergence d'un nouveau territoire comme ce jardin pour les autochtones est une sorte de renouveau artistique. Si plusieurs expositions ont déjà traité de l'importance du territoire comme forme de revendication politique, sociale et culturelle pour les artistes autochtones contemporains, dans plusieurs cas il ne s'agissait que d'expositions temporaires à des fréquences sans grande continuité. Le jardin offre un lieu permanent à l'expression artistique vivante dans une certaine continuité. Bien sûr, il y a une part d'éphémère en ces manifestations, comme pour le monde de la nature, comme pour la tradition orale, mais il faut voir dans l'éphémère des valeurs profondes basées justement sur un rapport particulier au monde. Ce jardin est aussi un espace intime puisque sa priorité demeure la célébration de la nature. Comme musée de l'immatériel, il offre avant tout un territoire aux artisans, aux artistes, aux musiciens, aux danseurs, aux conteurs, aux botanistes, aux chercheurs et à ceux qui sont tout cela à la fois, afin de prendre part à ces re-créations collectives basées sur la tradition. C'est dans ce nouvel espace, souhailons-le, que la transmission des connaissances pourra reprendre son cours, pour que la puissance de vie recommence à se déverser normalement et qu'elle redonne parole aux arbres, aux animaux, aux nuages, aux pierres, aux objets qui nous entourent et à nous-mêmes.

CONCLUSION

Si je vous ai conviés à me suivre sur les sentiers de quatre lieux propices à l'émotion, c'est surtout pour tenter de dégager



Figure 7
La fête des Morts, 1998, installation de Sylvie Paré : robe traditionnelle huronne de Jeanne R. (ma grand-mère), velours noir, cuir, broderie en poil d'original et perle de verre, doublure en soie, agrafe de métal.

le mécanisme du sentiment de dépossession ainsi que les états d'âme et les formes que ces derniers peuvent prendre, car parfois il est difficile de se rendre compte de l'ampleur de cette perte après plusieurs générations de « dépossédés ». Comment puis-je ressentir le manque ou la perte de quelque chose que je n'ai jamais eu, que mes parents n'ont jamais eu ? Pourtant oui, c'est justement la transmission de cette perte qui continue de se faire sentir chez bien des autochtones. Cette perte peut prendre la forme de problèmes sociaux : chômage, dépendances de toutes sortes, dépression, suicide, etc. Pour contrer ces manques incommensurables, il existe peu de choses mais la remise en contact avec le patrimoine matériel et/ou immatériel est essentielle pour combler ce sentiment persistant de n'être « nulle part ». Seule manière pour le sujet de se reconstituer, de se recréer et de reprendre part activement au fil de transmission entendu comme des puissances de vie de ce patrimoine

autochtone. Le musée de l'immatériel, qu'il soit personnel ou collectif, va bien au-delà d'un simple geste de collectionnement, il est avant tout une sorte de territoire où les frontières entre la dimension visible et invisible des choses n'existent pas. Il est éphémère en apparence, mais il assure une continuité. Tel un jardin qui serait de nature semblable aux créations qu'il engendre : voilà une de ses plus belles célébrations. Créer, grâce à l'immersion dans la nature, pour un peuple qui n'a cessé de renouveler ses propres relations à la terre, ne peut être que des plus bénéfiques. Et si cette transmission des connaissances du sujet *versus* l'objet était la mission nouvelle de ce musée de l'immatériel ?

Notes

1. Le territoire c'est la naissance de l'art, selon Deleuze, on y retrouve les trois déterminations de l'art : le chant, la couleur et la posture. Voir à ce sujet *Labécédinaire de Gilles Deleuze* de Pierre-André Boutang, France, 1997, 90 min.
2. L'exposition se réfère davantage à des lieux culturels : galerie, musée, centre d'exposition, etc., alors qu'ici il s'agit de présenter, peu importe le lieu.
3. Le patrimoine immatériel, selon l'Unesco, pourrait être défini comme l'ensemble des manifestations culturelles, traditionnelles et populaires, à savoir les créations collectives émanant d'une communauté, fondées sur la tradition. Elles sont transmises oralement ou à travers les gestes et sont modifiées à travers le temps par un processus de re-création collective. En font partie les traditions orales, les coutumes, les langues, la musique, la danse, les rituels, les festivités, la médecine et la pharmacopée traditionnelles, les arts de la table, les savoir-faire dans tous les domaines matériels des cultures tels que l'outil et l'habitat.
4. Parmi les composantes du patrimoine culturel, selon Isabelle Vinson dans le rapport mondial sur la culture de l'Unesco présent sur les réseaux, celles des cultures des populations autochtones dans leur dimension matérielle et immatérielle est fort importante. Leurs traits sont liés à leur terre, son exploitation et l'ensemble des relations développées avec l'environnement naturel : c'est le cas, par exemple, pour toutes les sociétés autochtones d'Amérique, d'Afrique, les Aborigènes d'Australie, ou encore les éleveurs de rennes de Sibérie. La lutte pour la conservation et la récupération des terres est alors, à part entière, une lutte pour la survie culturelle.
5. Pour n'en énumérer que quelques-uns : Edward Poitras, Robert Houle, Shelley Niro, Diane Robertson, Sonia Robertson, Josée Robertson, Elizabeth Kaine, Virginia Pésémapéo Bordeleau, Joane Cardinal Schubert, Faye Heavy Shield, Barry Ace, etc.
6. Je ne présenterai pas ici l'ensemble exhaustif de ce travail, mais je parlerai d'une installation/performance, *La Vendeuse de paniers*, qui fut l'aboutissement de cette recherche/création.
7. 1841. Musée de la civilisation, dépôt du Séminaire de Québec, 1993.15657.

Documents cités

- BOUTANG, Pierre-André, 1997 : *Labécédinaire de Gilles Deleuze*. Vidéo, France, 90 min.
- VINSON, Isabelle, 2001 : « Le patrimoine des minorités... ». *Rapport mondial sur la culture*, III : 2 p. (sur Internet).