

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI

RECHERCHE PRÉSENTÉE À  
MADAME ÉLISABETH KAINÉ  
UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN ART ; ENSEIGNEMENT ET TRANSMISSION, VOLET CRÉATION

*« Objets d'un territoire partagé »:*

*Quelques expérimentations dans le développement d'une méthode participative de  
dessin pour amener l'Autre à prendre parole à travers le médium exposition*

Par

Lyse Emond

14 janvier 2008



### **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.

## RÉSUMÉ

Mes préoccupations d'artiste et d'étudiante en recherche sont reliées à la valorisation de l'identité, la mienne et celle de l'Autre<sup>1</sup>. Je veux pouvoir être une facilitatrice ou une médiatrice afin d'aider l'Autre à articuler sa pensée (par la mise en exposition) dans le but de l'amener vers une compréhension plus juste et de sa vision du monde et de sa culture. Mon engagement comme étudiante et assistante de recherche au projet *Design et culture matérielle: développement communautaire et cultures autochtones* se situe d'ailleurs dans la valorisation de cette identité culturelle autochtone, par le développement d'une approche participative en design d'exposition.

Au cœur des diverses expérimentations réalisées avec trois communautés (Mashteuiatsh, Uashat mak Mani-Utenam, Odanak) en vue du développement d'une méthode basée sur la participation pour la réalisation d'une exposition, une double question de recherche me préoccupait particulièrement : est-ce que le niveau de participation à l'expérience des principaux acteurs autochtones influence ensuite leur degré de reconnaissance de l'œuvre muséologique? La participation permet-elle une meilleure compréhension et une interprétation plus cohérente, plus juste de la culture de l'Autre?

Je me suis intéressée à l'Autre avec l'idée qu'il y avait là, pour moi, quelque chose à apprendre, à comprendre, à conceptualiser; je me suis intéressée à sa cohérence, à sa façon de penser et de raisonner pour l'encourager à analyser, à conceptualiser et à exprimer son appartenance.

---

<sup>1</sup>Dans le cadre de cette recherche, l'Autre, pour moi, représente l'ensemble des collaborateurs autochtones impliqués dans le projet *Design et culture matérielle : développement communautaire et cultures autochtones* avec qui j'ai collaboré.

Cette approche est basée principalement sur la rencontre, l'entretien, l'écoute, l'échange et la quête de perceptions sensibles, ainsi que sur la validation constante des contenus et des choix muséographiques à travers le concept participatif. Plusieurs des expériences menées entre 2003 et 2007 ont fait avancer mon questionnement et ont nourri ma réflexion.

À la suite de ces expériences terrains, j'ai pris conscience des niveaux de participation et des niveaux de reconnaissance des acteurs. Il s'agit d'un véritable travail de collaboration entre designers, muséologues et les acteurs impliqués, ceux que Hugues de Varine<sup>2</sup> (1976) nomme les *experts d'usage*<sup>3</sup>. J'ai travaillé également dans plusieurs situations : observatrice, médiatrice, facilitatrice, designer et artiste. Je me suis engagée concrètement dans l'action, ce qui m'a permis de comprendre, de l'intérieur, la réalité des participants.

---

<sup>2</sup>DE VARINE, H. (1976). *La culture des autres*. Paris : Éditions du Seuil, 253 pages.

<sup>3</sup>Un volet expérimental de la recherche mise sur l'action communautaire : le groupe « *Mémoires du territoire / INNU UTINNIUN* » explore des moyens permettant aux membres d'une communauté de définir et d'exprimer leur propre conception de ce qu'est la culture. Cette démarche s'oppose à la pratique habituelle où des gens reconnus comme experts de la culture, le plus souvent extérieurs à la communauté, imposent leur définition à la population. Dans l'approche proposée, les membres de la communauté sont des « experts d'usage », les constructeurs, les décideurs et les bénéficiaires de leur propre travail. Feuillet de l'Alliance (2007), *Design et Culture matérielle : développement communautaire et culture autochtone*.

## REMERCIEMENTS

Je veux remercier très sincèrement Madame Élisabeth Kaine, directrice du projet et professeur tuteur, d'abord pour sa disponibilité, sa patience et sa confiance en moi; de m'encouragée dans la poursuite de mon rêve. Sans elle ce projet aurait été difficilement réalisable. Merci Élisabeth de ta patience.

J'aimerais remercier chaleureusement Madame Élise Dubuc, co-directrice du projet et professeur qui, par son calme, sa patience et ses encouragements, a fait grandir mon intérêt pour la muséologie tout en développant mon sens éthique.

Je veux remercier chacun des membres du groupe *Mémoires du territoire* : Rose-Anne Grégoire, André Michel, Lauréat Moreau, Donald Pilot, Bernard St-Onge, Jean St-Onge, Doris Voillant et Réginald Vollant, pour leur accueil chaleureux et leur grande ouverture à l'autre. Je veux remercier particulièrement Jean St-Onge et Lauréat Moreau qui ont réalisé avec moi l'œuvre *Tshinanu* : pour votre ouverture d'esprit et votre amitié, merci. J'en garde un souvenir impérissable.

J'aimerais remercier personnellement chacun des membres de la famille Henri Connolly : Maude, Bernard, Henriette, Jacinthe, et Jean-Marie, ainsi que Mariette Manigouche pour leur temps précieux, leur grande gentillesse, leur ouverture au monde et leur envie de partager avec nous. Sans eux mon projet était irréalisable.

Je tiens à remercier tous les artisans autochtones participant au projet « *Design et culture matérielle développement communautaire et cultures autochtones* » : à Mashteuiatsh : Maude Connolly, Mariette Manigouche, Diane Blacksmith, Johanne Blacksmith, Bernard Connolly, Denis Blacksmith et Allen Grégoire.

À Uashat mak Mani-Utenam : Pascal André, Jeanne-Mance Ambroise, Lucienne Ambroise, Paul Blacksmith, Laurette Grégoire, Caroline Michel, Camilienne Pinette, Louisa Rock, Anouk St-Onge et Estelle. À Odanak : Lise Bibeau, Kim Gabriel, Wanda Julien, Johanne Lachapelle et Annette Nolet.

J'aimerais remercier aussi les membres de la direction et du personnel des musées partenaires au projet, particulièrement Madame Bibiane Courtois et Maryse Boily, Monsieur Lauréat Moreau, Madame Sylvie Paré et Madame Jacqueline O'Bomsawin, ainsi que Sonia Robertson, Jean St-Onge et Rodrigo Brinkhaus qui ont toujours été généreux de leur temps. J'ai grandement apprécié travailler avec chacun d'eux.

Je tiens à remercier Monsieur Pierre-André Vézina pour sa confiance en moi, pour ses conseils précieux et généreux et pour son amitié sincère. J'aimerais remercier également Monsieur Claude Lebeau, technicien des ateliers, pour son aide technique, son amitié et ses milles solutions à mes problèmes techniques durant toutes mes études à l'Université du Québec à Chicoutimi.

J'aimerais dire un merci tout particulier à mes amis et collègues assistants de recherche, tout particulièrement à la première équipe avec qui j'ai partagé le travail, l'engagement et les expériences humaines dans les trois communautés autochtones : Sarah-Emmanuelle Brassard, Cynthia Bergeron, Cindy Cantin, Carl Morasse, Claudia Néron, Josée Robertson, France Tardif et Jean-François Vachon. Je veux les remercier pour leur présence, pour leur amitié et pour leur écoute. Ces liens que nous avons tissés ensemble sont pour moi impérissables, je vous aime.

Je souhaite dire merci à mes enfants : mon fils Keven qui, malgré l'éloignement, m'a toujours encouragée à réaliser mes rêves et ma fille Daphnée pour sa présence, pour son soutien durant toutes ces années d'études et pour les sacrifices qu'elle a dû faire. Merci à tous les deux, je vous aime très fort. Et finalement, merci à mon amour, Gilles, pour ta présence.

## AVANT-PROPOS

## AVANT-PROPOS

Un jour, j'ai senti l'urgence de laisser une trace. Je voulais faire quelque chose de concret. Ce n'est pas que je n'avais rien fait auparavant, au contraire: j'ai exercé plusieurs métiers, toujours en pratiquant une forme d'art personnel en parallèle. Je laisse des oeuvres derrière moi depuis l'âge de 13 ans.

Je suis passée - à partir de mon premier travail d'étudiante à la compagnie de la Baie d'Hudson, à Schefferville - par plusieurs emplois: journalier, échantillonneur puis échantillonneur-vérificateur dans les mines de fer de IOC<sup>4</sup> pendant cinq années. Par la suite, la restauration et l'hôtellerie m'ont occupée un temps et m'ont permis d'élever mon fils. J'ai été bibliothécaire bénévole et scénographe pour un festival en région pendant neuf ans. J'ai fait plusieurs petits contrats d'aménagements. J'ai aussi tenu un commerce de vente au détail pendant cinq ans. Tous ces métiers, ces heures de bénévolat ainsi que mon engagement dans ma communauté<sup>5</sup> au cours de ces quinze ans m'ont permis de faire beaucoup d'expériences.

Suite à de grands bouleversements dans ma vie, j'ai fait un bilan. J'ai revu mes valeurs: j'ai réfléchi à ce qui était important pour moi, à ce qu'il m'importait de réaliser. Ce bilan m'a permis de prendre conscience d'un fil conducteur, d'une constante dans mon parcours. Ce fil conducteur, c'est la création. Elle m'a toujours permis de garder mon équilibre en transformant la matière.

J'ai eu la chance d'habiter plusieurs régions du Québec et de visiter plusieurs provinces du Canada. Mes parents aimaient beaucoup Schefferville mais aussitôt les vacances arrivées, ils sentaient le besoin de prendre le large. Comme des nomades, durant les vacances annuelles, nous partions à l'aventure avec notre roulotte de voyage et visitons le monde, la famille et nos amis éloignés. À la fermeture de la ville en 1983, nous avons dû partir et nous refaire une vie ailleurs.

---

<sup>4</sup>Iron Ore Compagny; compagnie minière établie à Schefferville, en opération de 1953 à 1983 est la source de 90% du budget municipal.

<sup>5</sup>Gentilly, ville de Bécancour.



Forte ~~de~~ mes expériences de vie, presque 20 ans plus tard, j'ai décidé de partir en région, seule avec ~~ma~~ fille de 6 ans, pour retrouver mon identité comme personne et comme artiste.

Ces ~~années~~ d'études à l'Université du Québec à Chicoutimi m'ont permis de visiter plusieurs ~~régions~~, et m'ont amenée notamment au Pérou en 2005. Mon travail d'assistante de recherche ~~m'a~~ rapprochée de chez-moi, et il m'y a ramenée finalement à l'été 2007. L'aventure alors ~~entreprise~~ a transformé ma quête d'identité. C'est avec ma fille Daphnée, Élisabeth Kaine, directrice du ~~projet~~ de recherche, Jean St-Onge et sa sœur Anne-Marie accompagnée de sa fille Dolorès ~~André~~, une famille innue originaire de Matimekosh<sup>6</sup>, que j'ai entrepris ce voyage vers Schefferville, après 24 ans d'absence.

Finalement, c'est considérablement transformée par ces années d'engagement au sein du projet *Design et culture matérielle* que je termine ma maîtrise. Par ce travail de recherche terrain, à ~~travers~~ ce lieu d'échanges, de rencontres et de réalisations, je sais que j'ai laissé ma trace moi ~~aussi~~.

Voici le ~~résultat~~ concret de ces années d'études, d'efforts et de production d'objets. C'est dans l'espoir de pouvoir les partager à travers mes réalisations personnelles, humaines, artistiques et influencée par ces expériences au sein du projet *Design et culture matérielle, développement communautaire et cultures autochtones* que je présente l'exposition « *Objets d'un territoire partagé* », par laquelle j'espère communiquer aussi ce retour sur mon territoire.

---

<sup>6</sup> Matimékosh : réserve indienne à Schefferville.

## TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	II
REMERCIEMENTS.....	IV
AVANT-PROPOS .....	VII
TABLE DES MATIÈRES.....	IX
LISTE DES ANNEXES.....	XV
TABLE DES FIGURES .....	XVI
INTRODUCTION .....	2

## CHAPITRE I

## UN PROJET D'ÉTUDE À L'INTÉRIEUR D'UN PROJET DE RECHERCHE

1.1. Le projet <i>Design et culture matérielle</i> .....	7
1.2. L'équipe de recherche .....	9
1.3. Le point d'origine du sujet de la recherche.....	10

## CHAPITRE 2

## EXPLORATIONS TERRAIN

2.1. L'approche, la méthode et la problématique.....	15
2.2. « <i>Mémoires du territoire</i> ».....	19
2.2.1. L'expérience « <i>INNU UTINNIUN</i> ».....	19
2.2.2. La méthode développée vers la réalisation de l'exposition.....	20
2.2.3. Les constats et les résultats.....	21
2.3. L'expérience Innu Nikamu.....	22
2.3.1. La méthode.....	22
2.3.2. La carte.....	24
2.3.2. La méthode vers une représentation du territoire.....	24
2.3.3. Constats .....	25
2.4. L'expérience : « <i>La flamme de la culture innue est toujours vivante, ESHKUPASHTEU INNU-AITUN</i> ».....	26
2.4.1. Mise en contexte de la troisième version de « <i>INNU UTINNIUN</i> ».....	26
2.4.2. L'œuvre <i>Tshinanu</i> .....	26
2.4.3. Mes constats suite à l'expérience « <i>La flamme de la culture innue est toujours vivante, ESHKU PASHTEU INNU-AITUN</i> ».....	27

## CHAPITRE 3

### L'EMPREINTE CRÉATIVE DE LA FAMILLE HENRI CONNOLLY

3.1. Le projet Connolly.....	30
3.2. Une exploration terrain.....	31
3.2.1. Contenu de l'exposition.....	32
3.2.2. L'approche.....	33
3.2.3. Le contexte.....	33
3.2.4. La méthode développée .....	34
3.2.5. Les constats .....	37
3.2.6. Les résultats.....	38
3.2.7. Parcours de l'exposition.....	39
3.2.8. Les recommandations.....	42

## CHAPITRE 4

### UN RETOUR SUR LES OBJECTIFS DE RECHERCHE

4.1. La valorisation de la culture et de l'identité.....	44
4.1.1. Le développement de la méthode.....	47
4.1.2. La transmission et les outils.....	48
4.1.3. Le développement de méthodes participatives, et l'utilisation de mon expérience antérieure.....	49
4.1.4. La poursuite de mes apprentissages du monde des objets .....	50
4.2. Un retour sur les questionnements de la recherche.....	51

## CHAPITRE 5

### « OBJETS D'UN TERRITOIRE PARTAGÉ »

5.1. La création.....	54
5.2. Parcours de l'exposition.....	57
5.2.1. « Mémoires du territoire /INNU UTINNIUN ».....	59
5.2.2. « L'empreinte créative de la famille Henri Connolly ».....	60
5.2.3. Les objets issus de ce territoire partagé.....	62
CONCLUSION.....	69
BIBLIOGRAPHIE.....	71

## LISTE DES ANNEXES

**Annexe A :** Organigramme *Design et culture matérielle : développement communautaire et cultures autochtones*.

**Annexe B :** Les acteurs impliqués dans le projet *Design et culture matérielle : développement communautaire et cultures autochtones*.

**Annexe C :** Groupe *Mémoires du territoire*, texte de l'exposition « INNU UTINNIUN », production du projet *Design et culture matérielle; développement communautaire et cultures autochtones*. Jardin des Premières-Nations du 28 mai au 5 septembre 2005.

**Annexe D :** Vignette de l'oeuvre « *Tshinanu* ».

**Annexe E :** Croquis processus « *Tshinanu* ».

**Annexe F :** Invitation au vernissage de « *L'empreinte créative de la famille Henri Connolly* ».

**Annexe G :** Plan, parcours et contenus de « *L'empreinte créative de la famille Henri Connolly* ».

**Annexe H :** Évaluation de l'expérience Connolly.

**Annexe I :** Crédits de l'exposition « *L'empreinte créative de la famille Henri Connolly* ».

**Annexe J :** Crédits d'exposition « *ESHKu PASHTEU INNU-AITUN, La flamme de la culture innue est toujours vivante / INNU UTINNIUN* ».

**Annexe K :** Narration de Daphnée dans le film.

**Annexe L :** *Schefferville 2007* un film de Lyse Emond.

## TABLES DES FIGURES

1. Groupe de l'Alliance de recherche *Design et culture matérielle* au Musée Shaputuan de Uashat Mak Mani-Utenam, octobre 2005.
2. Carte du Québec.
3. Vue aérienne de la ville de Schefferville.
4. Dolorès André et Anne-Marie St-Onge à Schefferville 2007.
5. Rencontre du groupe *Mémoires du territoire*; Lauréat Moreau, Doris Vollant, Élise Dubuc et Lyse Emond.
6. Rencontre du groupe *Mémoires du territoire*; Doris Vollant, Élise Dubuc et Lyse Emond.
7. La main de Doris Vollant, rencontre *Mémoires du territoire*, hiver 2005.
8. « *INNU UTINNIUN* » au Jardin des Premières-Nations du Jardin Botanique de Montréal, mai 2005.
9. « *INNU UTINNIUN* » au Jardin des Premières-Nations du Jardin Botanique de Montréal, mai 2005.
10. Rencontre sous la tente entre les deux groupes : Laurette Grégoire, Lucienne Ambroise et Carl Morasse, juin 2005 Mani-Utenam.
11. Rencontre sous la tente entre les deux groupes : Paul BlackSmith, Jean St-Onge, Claude Francis Huguet, Lauréat Moreau et Bernard St-Onge et Carl Morasse en avant-plan.
12. La boîte souvenir de Laurette Grégoire, participante aux ateliers de design, musée Shaputuan 2005, un exercice de création des ateliers *Design et culture matérielle*.
13. Jeanne-Mance Ambroise, Anouk St-Onge et Camilienne Pinette devant la carte.
14. Exposition Innu Nikamu Mani Utenam 2005.
15. Exposition Innu Nikamu Mani Utenam 2005.
16. Innu Nikamu 2005, Groupe de personne avec Réginald Vollant un membre du groupe *Mémoires du territoire*.
17. Un enfant innu et sa mère sont intéressés par l'association des onze éléments significatifs pour le groupe.
18. Trois jeunes innues devant l'œuvre *Tshinanu* au musée Shaputuan, octobre 2005.
19. Détail de l'œuvre *Tshinanu*. 2005.
20. « *La flamme de la culture innue est toujours vivante, ESHKu PASHTEU INNU-AITUN* » octobre 2005 Musée Shaputuan.
21. « *La flamme de la culture innue est toujours vivante, ESHKu PASHTEU INNU-AITUN* » octobre 2005 Musée Shaputuan.
22. « *La flamme de la culture innue est toujours vivante, ESHKu PASHTEU INNU-AITUN* » octobre 2005 Musée Shaputuan.
23. Maude Connolly.

24. Bernard Connolly.
25. Henriette Connolly.
26. Jacinthe Connolly.
27. Jean-Marie Connolly
28. Les outils de la méthode Connolly au musée amérindien de Mashteuiatsh, hiver 2006.
29. Louise Guillemette, Jacinthe Connolly, Lyse Emond et Claudia Néron.
30. Josée Robertson et Cynthia Bergeron, Papinachois 2004.
31. Plan Plancher de l'exposition Connolly.
32. Maquette de l'exposition Connolly.
33. L'établi du sculpteur Henri Connolly.
34. Exposition « *L'empreinte créative de la famille Henri Connolly* ».
35. Exposition « *L'empreinte créative de la famille Henri Connolly* ».
36. Exposition « *L'empreinte créative de la famille Henri Connolly* ».
37. Exposition « *L'empreinte créative de la famille Henri Connolly* ».
38. Exposition « *L'empreinte créative de la famille Henri Connolly* ».
39. . «La flamme de la culture innue est toujours vivante, *ESHKU PASHTEU INNU-AITUN* »
40. «La flamme de la culture innue est toujours vivante, *ESHKU PASHTEU INNU-AITUN* »
41. *Froidure* (2002), Lampe inspirée du territoire
42. Matières de mon territoire, acier oxydé et minéral de fer juin 2007.
43. Matières de mon territoire, acier oxydé et minéral de fer juin 2007.
44. Voyage en train à Schefferville en juin 2007.
45. Carton d'invitation « *Objets d'un territoire partagé* ».
46. Les trois versions de l'exposition « *INNU UTINNIUN* » exposé avec les croquis de la méthode utilisée pour réaliser *Tshinanu*.
47. « *L'empreinte créative de la famille Henri Connolly* ».
48. Schéma du territoire montre l'importance des déplacements de l'équipe de recherche.
49. Vue sur la projection du film « *Schefferville 2007* » sur la cimaise lors du vernissage de l'exposition.
50. Vue de l'exposition « *Objets d'un territoire partagé* »
51. Vue de l'exposition « *Objets d'un territoire partagé* »
52. Vue de l'exposition « *Objets d'un territoire partagé* »
53. *Berceuse*, chaise en frêne, insertion de fourrure et métal oxydé. Photo : Papa à la chasse 1959. Derrière on peut apercevoir la lampe, *Solstice*, lampe torche en épinette, insérée d'une pièce d'acier oxydé et fourrures de lapin.
54. *Secret*, petite armoire murale; frêne, bois récupéré, acier oxydé, os de caribou et roches. Photo : Chalet de papa à « *Key Lake* » en 2007.

55. *Pointe*, table d'appoint en merisier, fibre de verre et sable noir ferreux de Moïsi.

Photo : « *Tire shop* » 1959, photos de Papa et ses deux amis.

56 : Maman à 18 ans, 1952.

57 : Ma mère, mon père, mon frère et moi en 1962.

58 : Maman, le jour de son mariage en août 1959 à Schefferville.

59 : *Lustrée*, lampe en acier oxydé et andouillers de caribous récupérés.

60 : *Cachée*, le paravent en acier oxydé sert de support aux mocassins de mon fils (réalisé par Madame Délima André 1982) et la canne, un héritage de mon grand-père maternel.

61 : *Armure de femme* en acier expose les visons de ma mère, parure offerte par mon père lors de leur mariage.

62 : *Trésor*, petit cabinet en frêne, merisier sur pied en acier tourné, il est le gardien du collier de perle de maman.

63 : *Trésor*, petit cabinet en frêne, merisier sur pied en acier tourné, il est le gardien du collier de perle de maman.

64 : *Chemin fer I*, table d'appoint en frêne, acier récupéré et forgé. Photo de moi à Schefferville, j'ai 1 an.

65 : *Chemin fer II*, table d'appoint en frêne, merisier, acier récupéré et forgé. Photo de moi à 6 mois.

66 : *Sampler Tester*, table d'appoint en frêne et acier récupéré. Photo de moi avec mon grand-père maternel.

67 : *Équilibre*, table de service en merisier, acier oxydé, main en résine.

68 : Moi à Schefferville j'ai 1 an.

69 : Moi à 6 mois.

70 : Moi et mon grand-père maternel.

71 : Vue d'ensemble de l'exposition « *Objets d'un territoire partagé* »

72 : Vue de l'exposition « *Objets d'un territoire partagé* »

## INTRODUCTION



« ...il nous faut cesser de croire que nous avons la possibilité d'interpréter la culture des Autres ».<sup>1</sup>  
Hugues de Varine (2006)

## INTRODUCTION

Comment, avec l'Autre, interpréter l'immatériel et saisir sa vision en utilisant l'observation, l'entretien, et la participation pour une meilleure compréhension de l'autre culture?

Depuis toujours, le design est soucieux de construire tout projet dans une réflexion des enjeux de société. Plus récemment, on voit apparaître un intérêt grandissant pour l'individu dans une approche appelée participative<sup>2</sup>. Ainsi, le design s'insère davantage dans la réalité sociale que Coulon (1997) définit comme étant « la somme des objets et des événements culturels et sociaux vécus par la pensée de sens commun d'hommes vivant ensemble de nombreuses relations d'interactions »<sup>3</sup>.

Ma formation en design de création m'a amenée à me questionner sur notre façon de représenter les œuvres, les artistes et la culture des autres en situation d'exposition. Je veux y réfléchir plus profondément afin d'accroître mon interprétation de la pensée de l'Autre et, du coup, transmettre une image plus juste à travers l'exposition.

Ma préoccupation comme étudiante et assistante de recherche au projet *Design et culture matérielle: développement communautaire et cultures autochtones* est la valorisation de l'identité culturelle autochtone par le développement d'une approche participative en design d'exposition. Mon travail de recherche est interdisciplinaire et porte sur la pratique d'intervention en nouvelle muséologie communautaire et les nouvelles méthodes de recherche en design. Pour moi, l'important est de trouver des méthodes transmissibles qui répondent aux besoins

---

<sup>1</sup>DE VARINE, H. (2006) ; *La culture des autres*. Colloque du Projet Alliance *Design et culture matérielle* ; *Rencontre sous la tente* février 2006, Université du Québec à Chicoutimi.

<sup>2</sup>BISSON, D; GAGNON, C. *L'instrumentation spécifique à la recherche en design : explorer l'expérience de l'environnement matériel*. Source : [www.érudit.org](http://www.érudit.org)

<sup>3</sup>COULON, A. (1987). *L'ethnométhodologie*, Paris : Éditions, Presses universitaires de France, « Que sais-je? » 128 pages.

des membres des cultures autochtones impliquées dans le projet *Design et culture matérielle : développement communautaire et cultures autochtones*.

(Voir Annexe A)

C'est grâce aux expériences de terrain, reliées aux ateliers de création en design du projet de recherche et à l'exercice de « s'exposer<sup>4</sup> », que j'ai pu prendre contact avec l'Autre et faire ce pari de comprendre sa vision du monde pour faire sens avec lui, de l'aider à tenter une interprétation de sa pensée.

Des expériences menées entre 2003 et 2006 ont fait avancer mon questionnement.

D'abord j'ai pu me familiariser avec le travail de design participatif dans la conceptualisation de diverses expériences avec le groupe *Mémoires du territoire*, partenaire du projet *Design et culture matérielle : développement communautaire et cultures autochtones*. Ces expériences ont constitué mon apprentissage, suscité mon intérêt, développé mon approche et mon écoute.

Une première expérimentation s'est déroulée en mars, avril et mai 2005 à Uashat mak Mani-Utenam et le produit fut une exposition, « *INNU UTINNIUN* », présentée au Jardin des Premières Nations à Montréal en 2005. La seconde expérimentation s'est déroulée au Musée amérindien de Mashteuiatsh de mars à mai 2006 avec une famille d'artistes inus, la famille Henri Connolly.

À l'issue de ces diverses expérimentations réalisées avec les trois communautés partenaires du projet de recherche (Mashteuiatsh, Uashat mak Mani Utenam, Odanak), les questions se sont développées et modifiées.

---

<sup>4</sup>Exposer : mettre à vue, exposer au regard, faire connaître, expliquer. Source : Petit Larousse 2002.

Mes questions de départ étaient les suivantes : Le niveau de participation des principaux acteurs autochtones à l'expérience influence-t-il ensuite leur degré de reconnaissance ? La participation permet-elle une meilleure compréhension et une interprétation plus cohérente de la culture de l'Autre?

En regard de cette problématique, mes objectifs de recherche sont : 1) développer ma pratique en design en développant la création d'objets tout en laissant émerger les souvenirs; 2) l'expérimentation d'une méthode de travail expérimentée tout au long du projet *Design et Culture matérielle, développement communautaire et cultures autochtones*, entre autres par la production de deux expositions dans un processus de co-design avec le groupe *Mémoires du territoire et les artisans autochtones*; 3) la valorisation de ma propre identité d'artiste designer dans la valorisation de la culture et des individus autochtones à travers le co-design d'exposition; 4) le développement de méthodes basées sur l'utilisation de mon expérience antérieure auprès des communautés autochtones et finalement 5) la poursuite de mes apprentissages du monde des objets et de la médiologie.<sup>5</sup>

En d'autres termes, ma recherche à la maîtrise est concentrée dans le développement d'une méthode transmissible de design participatif adaptée aux réalités des participants autochtones engagés dans le projet *Design et culture matérielle*.

Dans un premier temps, je vais expliquer l'approche, le projet dans lequel s'inscrit cette recherche et présenter l'équipe de recherche.

Par la suite, je vais décrire et expliquer les expérimentations.

---

<sup>5</sup>La médiologie a pour objet les interactions, passées et présentes, entre technique et culture. Il s'agit de confronter, mieux : réconcilier, ces deux champs traditionnellement, dangereusement opposés.  
Source : <http://regisdebray.com>

En troisième lieu, je vais expliquer la « manière » de mener la recherche pour arriver à un résultat, soit l'exposition, avec l'expérience de la famille Connolly.

Dans un quatrième temps, je ferai un retour critique sur mes actions, les expériences et sur les objectifs de recherche.

Enfin, dans la dernière partie de l'essai, j'expliquerai ma démarche de création pour réaliser de nouveaux objets inspirés de mon territoire.

## **CHAPITRE I**

### **UN PROJET D'ÉTUDE À L'INTÉRIEUR D'UN PROJET DE RECHERCHE**

« Personne n'éduque autrui, personne ne s'éduque seul, les hommes s'éduquent ensemble par l'intermédiaire du monde.<sup>6</sup> »  
Freire (1974)

## CHAPITRE 1

### UN PROJET D'ÉTUDE À L'INTÉRIEUR D'UN PROJET DE RECHERCHE

#### 1.1

#### **Le projet *Design et Culture matérielle : développement communautaire et cultures autochtones***

Mon projet d'étude s'insère à l'intérieur du projet d'alliance de recherche universités communautés *Design et culture matérielle : développement communautaire et cultures autochtones*, qui se déroule sur une période de cinq ans (2003-2008) et qui concerne les peuples autochtones, le développement durable, la culture et l'identité, ainsi que les relations interculturelles. Ce projet a pour objectif la valorisation des cultures autochtones par la création, en favorisant la compréhension de ces cultures par un important dispositif de diffusion incluant de nombreuses expositions<sup>7</sup>. Cet important projet de recherche subventionné par le Conseil de recherche en science humaine du Canada est dirigé par Élisabeth Kaine (UQAC) et Élise Dubuc (U.D.M) avec la participation de Pierre de Coninck comme co-chercheur (U.D.M).

Le projet se concrétise par la participation de vingt-trois artisans de trois communautés à des ateliers de design, ainsi que par plusieurs stratégies novatrices de développement des individus et des communautés, dont le volet *Mémoires du territoire* qui impliquait, lors de ma participation, une dizaine de personnes (voir Annexe B).

Le concept de la recherche collaborative est basé sur la volonté de faire de la recherche « avec » plutôt que « sur » (Liebermann, 1986) pour reconnaître la compétence des acteurs en contexte comme étant les seuls experts. La recherche à caractère participatif porte plusieurs appellations ; recherche collaborative, recherche participative, recherche-action et recherche en

<sup>6</sup>MINOT, A. (2003), *Pédagogie des opprimés de Paulo Freire, des principes d'action transposables pour le réseau des écoles citoyens*. Source : [www.recit.net](http://www.recit.net)

<sup>7</sup>DUBUC, É.; KAINE, E (2003) : *Projet d'alliance de recherche universités-communautés, (ARUC) Design et culture matérielle : Développement communautaire et cultures autochtones (2003-2008)*. Document descriptif non publié.

partenariat<sup>8</sup>. En design, on le nomme souvent « co-design ». La méthode participative renforce et valorise l'individu par l'implication et par la prise de conscience de l'importance de son rôle dans cette approche. L'objectif premier est de valoriser et de viser l'autonomie des acteurs impliqués.

Le projet *Design et culture matérielle* propose également une série d'actions culturelles comme lieu d'échanges symboliques. Elles affectent directement la communauté dans la valorisation de sa culture, afin de lui permettre d'actualiser l'image des autochtones et ainsi favoriser la compréhension des non-autochtones envers elle. Nos champs d'interventions sont multiples : la pédagogie, la création et la diffusion, entre autres par le médium exposition et par les publications.

Je veux développer des approches participatives, des outils et des méthodes de travail par le biais d'expérimentations sur le terrain afin de comprendre la pensée de l'Autre, de l'amener à une prise de parole par le médium<sup>9</sup> « exposition », à s'exposer et à transmettre une image cohérente avec sa pensée.

Il s'agira de travailler ensemble à trouver l'équilibre entre les traditions des participants autochtones et la modernité pour l'amener à ne pas être « simple spectateur, mais comme décrit Coulon, un constructeur et acteur qui agit et réagit ». <sup>10</sup>

Le concept d'exposition finale doit s'élaborer à partir des conceptions du monde et systèmes de valeurs des participants, afin de créer des univers de pertinence pour eux et pour le visiteur.

---

<sup>8</sup>DESGAGNÉ, S : BEDNARZ, N : LEBUIS, P : POIRIER, L : COUTURE, C. (2001). *L'approche collaborative de recherche en éducation: un rapport nouveau à établir entre recherche et formation*, Revue des sciences de l'éducation Vol. 27, no 1.

<sup>9</sup>Selon Guelton l'exposition doit, désormais, être considérée comme un média à part entière. Source : GUELTON, B.(1998). *L'exposition interprétation et réinterprétation*. Montréal : Harmattan l'ouverture philosophique, 203 pages, page 9.

<sup>10</sup>COULON, A. (1987). *L'ethnométhodologie*. Paris : Éditions Presses Universitaires de France, « Que sais-je? », 127 pages.

La diffusion du projet *Design et Culture matérielle : développement communautaire et cultures autochtones* implique plusieurs types de productions : expositions, catalogues, tables rondes, colloques, ateliers de réflexion, publications, articles. Pour ma part, mon travail de recherche touche essentiellement la mise en exposition, mais je participe à l'expérience sur plusieurs autres terrains comme l'itinérance des expositions et les expositions estivales de diffusion du projet *Design et Culture matérielle*.

Selon les expériences, j'ai occupé plusieurs positions soit : observatrice, designer, conceptrice, facilitatrice, médiatrice, participante et artiste. C'est par ces divers positionnements que les questionnements me sont venus, principalement en ce qui a trait à la participation, la mienne et celle de l'Autre, dans un projet commun.

Ma position de participante dans ces expériences m'ont fait comprendre que chacun doit trouver sa place. La mienne étant d'aider à transmettre une image juste de l'Autre, je me dois de rester attentive et d'aider à trouver les solutions possibles pour une meilleure compréhension. Ce point de vue a permis le développement d'une approche personnelle de médiation pour un travail plus sensible à l'Autre.

## 1.2

### L'équipe de recherche

L'Université du Québec à Chicoutimi est l'unité d'attache du projet et plusieurs acteurs sont impliqués : les artistes, les artisans, les designers, les muséologues et trois communautés autochtones du Québec.





**Figure 1 :** Groupe de l'Alliance de recherche universités-communautés qui travaille au développement d'une nouvelle muséologie créative adaptée aux besoins des communautés. Photographie prise au Musée Shaputuan de Uashat Mak Mani-Utenam, octobre 2005.

L'équipe, performante et unie par ces actions et ces expériences fortes de sens, est formée de plusieurs assistants chercheurs<sup>11</sup>. Leur rôle est crucial: ils se partagent une charge de travail impressionnante et agissent comme formateurs lors de l'animation des ateliers de création en design qui sont à la base du projet. Plusieurs des étudiants impliqués dans ce projet créent un lien entre celui-ci et leur propre recherche: certains tentent de développer une méthode, d'autres s'inspirent des rencontres pour leur création artistique personnelle, d'autres encore appliquent une approche participative.

### 1.3

#### Le point d'origine du sujet de la recherche

Je suis née dans une petite ville minière au Nord du 55ième parallèle, un coin perdu: Schefferville. Un territoire vaste et glacial avec sa terre rouge à forte concentration de fer, qu'on appelait autrefois le Nouveau-Québec-Labrador. Une ville isolée du reste de la province par 576 kilomètres de toundra. Sans route. Sans issue: douze heures de train nous séparaient de la plus proche ville, Sept-Îles.

<sup>11</sup>Les assistants chercheurs sont, pour la plupart, des étudiants à la Maîtrise en art à l'Université du Québec à Chicoutimi, formés en design de création. Trois assistants proviennent du cheminement en cinéma et d'autres sont formés en muséologie à l'Université de Montréal.



Figure 2 : Carte de Schefferville<sup>12</sup>

Une ville glaciale et sans sortie de secours, mais habitée par des gens rendus très chaleureux par cet éloignement qui nous rapprochait tous les uns des autres.

J'ai vécu dans cet endroit la moitié de ma vie, soit vingt-trois années.

Schefferville était alors une ville prospère<sup>13</sup> : l'extraction du minerai de fer dans les mines à ciel ouvert en était la principale source de revenus.

La population était principalement constituée de deux communautés autochtones - Montagnais (Innus) et Naskapis - ainsi que de Terre-neuviens et de Québécois venus de partout pour vivre cette aventure reliée à l'extraction du minerai de fer dans le Grand Nord.



Figure 3 : Vue aérienne de la ville de Schefferville.

<sup>12</sup> Source : [http://doneladupont.com/quebec\\_map.JPG](http://doneladupont.com/quebec_map.JPG)

<sup>13</sup> Voir annexe K : Historique de la ville (à venir).

J'ai passé là-bas toute mon enfance et une grande partie de mon adolescence, avant d'entreprendre des études en arts plastiques au Cégep de Sept-Îles, études que j'ai par la suite abandonnées pour travailler dans la mine à l'instar des miens, et avoir un premier enfant. En 1982, la fermeture des mines de fer a chassé la population. Je dis « chassé », parce que la compagnie minière employait toute la population et était propriétaire des maisons, du barrage hydroélectrique et du chemin de fer.

*À l'époque de l'activité minière, Schefferville était le symbole de la mainmise étrangère américaine dans le Moyen Nord québécois. Schefferville était aussi le symbole de l'économie nordique type: l'économie locale s'appuyait uniquement sur l'exploitation des ressources minérales ce qui lui conférait, par les liens qui unissent ce type d'activité avec l'extérieur, un caractère exogène et extraverti.*

*La ville avait été créée de toutes pièces par l'Iron Ore. Cependant la population de Schefferville constitue un groupe captif de gens vivants, "une existence marginale proche de la captivité: captifs d'une région éloignée qu'il coûte cher de quitter, qui décourage les investisseurs et limite les possibilités de relance, captive d'une compagnie minière dont le départ met en cause la survie de la communauté" (Bouffard, 1983). En 1982, la Compagnie I.O.C. cesse ses activités à Schefferville. À la suite de cette décision, presque tous les citoyens de la ville sont partis. Si le recensement de 1980 a montré qu'il y avait à l'époque 3 270 résidents, vers 1987, il ne restait que 130 blancs ainsi qu'une communauté.<sup>14</sup>*

Nous sommes donc parties, ma famille et moi, le 4 juin 1983, dans un des premiers transports de déménagement. L'« Iron Ore Compagny of Canada », mettant fin à l'exploitation du fer, nous abandonnait là, si nous ne partions pas. La fermeture des mines de fer a déraciné et dépossédé la population ouvrière de ce territoire, terre ferreuse, inaccessible. Cette fermeture m'a laissée sans lieu d'origine et sans repère, comme une sans abri, une nomade.

Ce sentiment des origines disparues, perdues, me plonge dans l'angoisse du dépaysement depuis des années. Un sentiment de perte, d'errance. Un sentiment de solitude et d'isolement. Maintenant, j'ai la « bougeotte » sans jamais réussir à me sentir chez-moi.

---

<sup>14</sup> BARBEAU, M.T. (1987). *Schefferville: Relation inter-ethnique et dynamique du développement en milieu nordique*. Université du Québec à Chicoutimi, 201 pages.

« *Depuis la démolition des maisons des non-autochtones, des coquelicots ont poussé pour remplacer ceux-ci.*

*Je n'avais jamais vu ces fleurs dans notre région avant. C'est beau et triste en même temps... »*

Anne-Marie St-Onge, voyage à Schefferville, en juin 2007.



**Figure 4 :** Anne-Marie St-Onge et sa fille, Dolorès André à Matimekosh (Schefferville) en juin 2007.

## CHAPITRE 2

### EXPLORATIONS TERRAIN

« *Avancer dans l'exploration du vécu de l'Autre repose sur l'empathie, sorte de sensibilité éveillée par l'Autre en soi (...)* ». <sup>15</sup>  
Reveyrand-Coulon (2001)

## CHAPITRE 2 EXPLORATIONS TERRAIN

### 2.1

#### L'approche, la méthode et la problématique

Lorsque l'on tente de distinguer le plus clairement possible l'ethnologie de la sociologie, le plus aisé est d'insister sur la différence des approches. Globalement on pourrait alors attribuer à la sociologie les méthodes quantitatives faites de sondages, de questionnaires, d'entretiens individualisés et un souci pour la représentativité de telles études.

Mais, chose certaine, l'engouement pour l'expérience individuelle est partagé dans toutes les sphères intellectuelles, notamment en ethnologie où le concept d'expérience se soumet à diverses interprétations et méthodes de saisies de données qualitatives et participatives.

Plusieurs de mes lectures ont été axées sur les différentes approches de recherche qualitatives. L'entretien « compréhensif » est une méthode de recherche que j'ai retenue. C'est une méthode de collecte d'informations qui se situe dans une relation de face à face entre individus et elle prend plusieurs formes. Sans en avoir préalablement conscience, l'entretien « compréhensif » s'est tout naturellement appliqué dans mes explorations. La communication en est l'élément de base et elle comprend deux formes: le verbal et le non-verbal.

L'entretien «compréhensif» reprend les mots clés dans le discours des individus. Il répète une idée émise dans des termes équivalents et vérifie le sens que lui donne vraiment le participant. Mais l'entretien « compréhensif » tient tout autant compte du non-verbal ; le mouvement du corps, les gestes et les expressions du visage, le comportement des yeux, la voix et le tonus physique général. L'entretien « compréhensif » accorde également une grande

---

<sup>15</sup>REVEYRAND-COULON. Odile. (2001). *L'empathie débusquée. L'empathie et la rencontre interculturelle*, Paris : Editions l'Harmattan, 206 pages.

importance au lieu de l'entretien et à son déroulement. Sa préparation s'avère donc essentielle afin qu'il se déroule dans un climat et un contexte rassurants.

Commençons par un bref aperçu des types d'approches dans le contexte *Mémoires du territoire*. Madame Élise Dubuc, co-directrice et anthropologue, s'inspire de l'approche participative proposée par Hugues de Varine (1976) qui, lui, se réfère à Paulo Freire.

La méthode de Paulo Freire (1974), éducateur, réformateur et philosophe, se réalise à travers une prise de conscience individuelle, une analyse de la réalité et de sa propre situation dans cette réalité. Freire<sup>16</sup> parle d'un travail « d'insertion critique » dans la réalité, d'une pédagogie du dialogue entre les acteurs et les formateurs qui permet une compréhension à la fois subjective et objective de cette réalité: subjective parce que l'individu formateur comprend et agit, mais parallèlement objective parce qu'il comprend et agit sur une réalité qui n'est pas la sienne.

D'après Freire (1974), la méthode doit faire naître l'initiative et non l'imposer, afin de pouvoir permettre au sujet de prendre conscience de lui-même, de ses possibilités d'action sur son environnement. On sent ici la présence de Freire dans l'approche développée par Hugues de Varine<sup>17</sup> (1976), une approche participative développée pour amener le sujet à une meilleure définition de sa propre culture, sujet que de Varine appelle « expert d'usage ».

Freire (1974)<sup>18</sup>, pour sa part, considère l'homme comme un sujet capable de transcender et de recréer le monde. Ce que j'ai retenu de ces auteurs, c'est l'importance de considérer l'Autre comme un sujet au même titre que soi, ce qui suppose de tenir compte de l'être, de ses connaissances, de son expérience personnelle et de sa propre vision du monde.

---

<sup>16</sup>Résumé et commentaires, Milot, A. (2003) *Des principes d'action transposables pour le Réseau des écoles des citoyens*. Pédagogie des opprimés de Paulo Freire. Source : [www.érudit.org](http://www.érudit.org)

<sup>17</sup>DE VARINE, H. (1976) *La culture des autres*. Paris : Éditions du Seuil, 252 pages.

<sup>18</sup>ROUSSEAU, P. *Paulo Freire : La pédagogie de la libération* Résumé de la contribution de Paulo Freire à la philosophie de l'éducation est un extrait du cours : Histoire de la Pensée en Éducation. Source : [www.érudit.org](http://www.érudit.org)



L'application de cette méthode par Élise Dubuc avec la mise sur pied du groupe de réflexion *Mémoires du territoire*, demande la participation active, libre et engagée des participants. La méthode utilisée prend appui sur un processus de revalorisation des communautés. Elle a été expérimentée dans diverses communautés d'Europe et d'Amérique latine par Hugues de Varine, collaborateur du projet. Ce processus implique la participation des membres dans un projet qui les conduira ensuite à prendre certaines initiatives comme action sociale.

Par ailleurs, les chercheurs Kaine et Dubuc (2003) utilisent, dans le cadre du projet *Design et culture matérielle*, des méthodes de création, de pédagogie par projet, d'enseignement, de formation, de valorisation, de design participatif et de plusieurs autres approches issues des sciences sociales dans la reconstruction et la valorisation de l'identité. Après mes diverses expériences au sein du groupe *Mémoires du territoire*, après un engagement s'échelonnant sur plusieurs années, je peux comprendre l'intérêt d'appliquer cette approche au contexte des communautés autochtones du Québec. Je comprends mieux les différents moments du processus comme la cueillette des informations et l'utilisation des ressources communautaires.

Cette approche s'effectue à partir des expériences de terrain, à l'aide d'outils de la recherche et d'enquêtes, avec un souci constant de l'être. Il s'agit d'une approche ethnométhodologique<sup>19</sup>, une perspective de recherche qui garde à l'idée qu'une société a sa propre logique et ses méthodes qui sont celles du sens commun.

L'utilisation du langage comme ressource, l'observation attentive et l'analyse des processus mis en œuvre dans les actions permettent de mettre au jour les moyens par lesquels les acteurs interprètent constamment la réalité sociale<sup>20</sup>.

---

<sup>19</sup>« Ethnométhodologie se présente comme « une pratique sociale réflexive qui cherche à expliquer les méthodes de toutes les pratiques sociales, y compris les siennes propres » PSATHAS, G. (1980). Source : COULON, A. (2002). *L'ethnométhodologie*. Éditions : Que sais-je? Page : 24.

<sup>20</sup>QUÉRÉ, L. (1984). *L'argument sociologique de Garfield*, in « Arguments ethnométhodologiques », p.100-137. Source : DE FORNEL, M : OGIEN, A : QUÉRÉ, L. (2001). *L'ethnométhodologie, Une sociologie radicale*. Paris : Édition La découverte, 444 pages.



Le texte suivant exprime la problématique dans toute sa réalité, celle de Réginald Vollant et de sa communauté, que nous considérons comme étant un expert dans la définition de sa culture au musée Shaputuan:

*Élise Dubuc :*

*Monsieur Vollant, pouvez-vous nous raconter comment la création du musée Shaputuan a fait son chemin dans la communauté ?*

*Réginald Vollant : La naissance du musée doit se comprendre dans un contexte assez particulier, au début des années 1990, celui des négociations de la communauté avec les gouvernements et la compagnie d'électricité Hydro-Québec concernant l'implantation d'un futur barrage sur la rivière Sainte-Marguerite. Divisés sur l'entente, certains membres de la communauté étaient plus ou moins favorables, d'autres complètement contre. Afin de rallier le plus grand nombre, les promoteurs ont inclus dans l'entente divers projets, dont la construction d'une « maison de la culture ».*

*C'est important de le mentionner, car les opposants étaient des gens plutôt proches de la culture, c'est-à-dire des traditionalistes, des gens qui allaient en forêt. Les promoteurs ont inventé cette solution, disaient-ils, pour pallier les effets néfastes du barrage sur l'environnement et sur les activités traditionnelles. On parlait alors de travaux « remédiateurs ». Ainsi, la communauté ne s'attendait pas à se retrouver avec un musée.*

*C'est arrivé comme un cheveu sur la soupe. Vers 1995 et 1996, par l'entremise de la SOTRAC[2], le concept du musée a été discuté entre les dirigeants de la communauté, les gouvernements et Hydro-Québec. Un muséologue non autochtone et supposé spécialiste de la culture avait également été engagé. Ce petit groupe a choisi le lieu d'implantation du musée, l'architecte, le type de bâtiment et même l'exposition permanente. Il n'y a pas réellement eu de consultation auprès de la communauté, malgré ce qui a été dit par la suite. Moi qui vivais dans la communauté, je n'en avais jamais entendu parler. Donc personne n'a pu exprimer comment on aimerait être représenté. Et c'est ce que j'ai remis en cause lorsque je suis arrivé<sup>21</sup>.*

---

<sup>21</sup>VOLLANT, R : DUBUC, É. (2004). *L'implantation d'un musée dans une communauté autochtone : Les cinq premières années du musée Shaputuan à Uashat mak Mani Utenam*. *Anthropologie et Sociétés, Musées et Premières Nations*. Volume 28, no 2.

*Mémoires du territoire* c'est l'exploration d'une démarche et des moyens qui permettent aux membres d'une même communauté de réfléchir, de définir et d'exprimer la conception de ce qu'est pour eux la culture.

Ma première expérience avec les gens de la communauté de Uashat mak Mani Utenam à travers l'expérience *Mémoires du territoire* m'a fait redécouvrir l'importance des valeurs de la culture innue et leur volonté de transmettre leur culture, leurs savoirs et leurs croyances. L'objectif était de réfléchir tous ensemble sur la culture vivante afin d'avoir une vision contemporaine de celle-ci. Il s'agit d'un moyen d'action communautaire pour trouver des façons de valoriser la culture innue. Onze thèmes importants ont été identifiés par le groupe : la culture innue, le territoire, les aînés, les valeurs, la famille, la spiritualité, les gestes, la langue innue, les animaux, les outils pédagogiques et l'art, l'artisanat.

### 2.2.1

#### L'expérience « INNU UTINNIUN »

Mon premier travail a été de mettre en espace une exposition au Jardin Botanique, dans le pavillon des Premières-Nations: « INNU UTINNIUN ».

C'est un projet communautaire, toutefois l'implication du groupe à mon travail de design d'exposition s'est située seulement au niveau de la réflexion: ils ont participé au contenu, mais la mise en exposition est ma propre interprétation de leurs réflexions. Cette exposition présente la démarche du groupe de réflexion à la communauté urbaine de Montréal en pleine saison touristique.



Figure 5 : Lauréat Moreau, Doris Vollant, Élise Dubuc.



Figure 6 : Doris Vollant, Élise Dubuc et Lyse Emond, rencontre de groupe 2005.

## 2.2.2

### La méthode développée vers la réalisation de l'exposition

Je devais réaliser un travail d'observation et d'interprétation qui avait pour objectifs de décrire, de situer et de montrer le groupe de réflexion de Uashat mak Mani-Utenam, d'expliquer leur implication communautaire et participative dans une démarche de réflexion.

Pour ce projet, une méthode de design standard fut utilisée : quelques rencontres sans intervention de ma part, l'observation, prise de notes, des visions personnelles et artistiques, une commande claire et un contenu théorique très dense, et un délai très court pour la production du concept final.

Le retour sur mon propre territoire, la Côte-Nord, par le biais des activités réalisées par le projet de recherche à Uashat mak Mani-Utenam, a sans aucun doute influencé mon concept. Le vaste territoire de la région de Sept-Îles où j'ai étudié plus jeune et l'accueil des Innus me plongent dans mes souvenirs d'adolescence. Je m'y sens chez-moi. Je retrouve même de très bons amis d'enfance et je reprends contact avec eux. J'apprécie le paysage retrouvé et je me laisse inspirer par ses couleurs pour « *INNU UTINNIUN* ».

L'exposition se veut très visuelle. Bien que la pensée innue fut ma principale source d'inspiration, la relation au territoire m'a aussi aidée à mettre en place un concept à deux directions : le territoire horizontal et la pensée verticale.



Figure 7 : Main de Doris Vollant.



C'est lors d'une rencontre du groupe *Mémoires du territoire*, qu'ont émergé le concept et la stratégie de communication. France Tardif (2006) exprime bien la vision des innus, et la naissance de ce concept :

*Soulignons la rencontre au cours de laquelle le groupe devait inscrire les ensembles significatifs sur une grande feuille de façon à établir des interrelations entre eux. Ce moment a été très important pour la conception de l'espace de l'exposition, pour les innus, inscrire les ensembles à plat sur une feuille, n'avait pas de sens; dans leur vision, ces ensembles sont plutôt placés les uns au-dessus des autres<sup>22</sup>.*

Ce travail fut difficile pour une première expérience, mais très motivant pour moi. La difficulté était de saisir et trouver comment interpréter et transmettre cette vision. Carl Morasse (2005) décrit très bien cette vision que nous avons de la culture innue: «...à mon sens, certains fondements de innu aitun (la culture innue) dont la sérénité, l'équilibre et ce je ne sais quoi encore qui fait que chaque partie est indissociable d'un tout.»<sup>23</sup>

### 2.2.3

#### Les constats et les résultats

Il en résulte une exposition très visuelle qui montre les superbes paysages de la région, qui parle de la communauté, qui présente le groupe de réflexion et exprime les onze thèmes en innu.



**Figures 8-9** : L'exposition « INNU UTINNIUN » présentée au Jardin Botanique à Montréal, au Jardin des Premières-Nations, mai 2005.

<sup>22</sup>TARDIF, F. (2006). *La méthode de l'inventaire participatif expérimenté en milieu autochtone et son utilité pour un musée autochtone; L'exemple de la communauté de Uashat mak Mai-Utenam*, 69 pages.

<sup>23</sup>MORASSE, C. (2005). *Mettre en image la pensée de l'autre*. Le petit journal de l'Alliance Design et Culture matérielle ;développement communautaire et culture autochtone, no 3, 14 pages.

L'exposition « *INNU UTINNIUN* » fut, d'après les guides du Jardin des Premières-Nations, très appréciée des visiteurs. Elle les stimulait visuellement par les images du paysage et le film de Carl Morasse tout en suscitant leurs réflexions et questionnements.

Cette méthode - soit celle de l'observation pour finalement interpréter une vision du groupe avec des objectifs de diffusion comme faire passer un contenu théorique dense, montrer et citer un groupe de réflexion engagé dans une démarche et enfin situer une communauté - m'a permis de réfléchir et de mieux comprendre la participation. Pour ma part, la mienne était de saisir l'essence de cette culture et d'en restituer un concept proche d'elle.

## 2.3

### L'expérience Innu Nikamu

Pour cette seconde expérience, le processus de création commence par une rencontre sous la tente à Mani Utenam, afin de susciter un échange et un partage de réflexions entre deux groupes : les participants à *Mémoires du territoire* et les artisans des ateliers de création en design. Il s'agissait en fait, pour les premiers, de passer une commande d'exposition aux artisans. Je devais, par la suite, trouver un concept adapté aux besoins de ces deux groupes qui utiliserait la tente du projet comme lieu d'exposition (exposition présentée lors du Festival de musique autochtone *Innu Nikamu*).

### 2.3.1

#### La méthode

C'est sous cette dite tente, lors d'une rencontre *brainstorming* impliquant les deux groupes, que Laurette Grégoire, artisane, a proposé de relier les onze thèmes (de *Mémoires du territoire*) aux onze boîtiers<sup>24</sup> réalisés préalablement par les artisans dans le cadre des ateliers en design.

---

<sup>24</sup> Un exercice des ateliers de création en design qui doit s'inspirer de l'expérience vécue en territoire ancestral.



**Figure 10 :** À gauche Laurette Grégoire, Lucienne Ambroise et Carl Morasse, en juin 2005 à Mani-Utenam.

**Figure 11:** À droite Paul BlackSmith, Jean St-Onge, Claude Francis Huguet, Lauréat Moreau, Bernard St-Onge et Carl Morasse devant.



**Figure 12 :** La boîte de Laurette Grégoire, musée Shaputuan 2005.

### 2.3.2

#### La carte

Le groupe *Mémoires du territoire* s'entend sur l'idée de représenter leur territoire et la présence de leur communauté contemporaine par une carte. Ce fut l'occasion d'une rencontre avec trois femmes innues : Anouk St-Onge, Camilienne Pinette et Jeanne-Mance Ambroise, qui participaient aux ateliers de création du projet *Design et culture matérielle*.

Je devais les assister dans la conception et la réalisation de cette carte pour l'exposition «*Innu Nikamu*». Le défi consistait à trouver la meilleure façon de montrer le territoire innu sans division, le sujet du territoire et des clans en regard des territoires de chasse étant fort délicat à traiter. La carte devait aussi être l'expression vivante de la vie contemporaine innue plutôt qu'une simple représentation d'un territoire.

### 2.3.2

#### La méthode vers une représentation du territoire

Il fallait trouver une façon de faire pour sortir de la représentation. S'est imposée alors une petite méthode de création en groupe pour amener les participantes vers une représentation de l'immatériel. Chacune a su trouver sa place, sa façon et exprimer sa partie de carte par de nouveaux moyens : une partie brodée, une partie peinte et une partie faite de photos cousues sur la toile.



Figure 13 : Jeanne-Mance Ambroise, Anouk St-Onge et Camilienne Pinette devant la carte.



J'ai agi comme un médiateur, comme un aidant dans cette mise en forme. La confiance s'est établie au même rythme que se tissaient des liens d'amitiés basés sur des affinités et une appartenance commune au territoire. Ensemble, nous avons réalisé un objet, une œuvre : la carte.

### 2.3.3 Constats

Je pense que lors du *Festival Innu Nikamu*, à Mani Utenam, la reconnaissance des Innus présents était visible. Beaucoup de visiteurs ont posé des questions; tous ont apprécié l'esthétique des perches. Quant aux artisans participants aux ateliers de création en design, ils semblaient très fiers de montrer leurs réalisations.



**Figures 14-15 :** Deuxième version de l'exposition « *INNU UTINNIUN* » au Festival de musique autochtone Innu Nikamu à Mani Utenam en août 2005.

**Figure 16 :** Innu Nikamu 2005. Groupe de personnes avec Réginald Vollant un membre du groupe *Mémoires du territoire*.

**Figure 17 :** Un enfant innu et sa mère sont intéressés par l'association des onze éléments significatifs pour le groupe.



## 2.4

### L'expérience : « La flamme de la culture innue est toujours vivante, ESHKU PASHTEU INNU-AITUN »

La troisième expérience est une version revue, corrigée et améliorée de « INNU UTINNIUN ». Quelques changements devaient être apportés étant donné qu'elle est présentée dans un nouveau lieu et à la communauté (Uashat mak Mani-Utenam liée au musée Shaputuan). Le but était de partager le résultat d'une démarche de réflexion avec tous les membres de cette communauté, leur communauté.

#### 2.4.1

##### Mise en contexte de la troisième version de « INNU UTINNIUN »

« INNU UTINNIUN » s'expose alors aux-côtés de « La flamme de la culture innue est toujours vivante, ESHKU PASHTEU INNU-AITUN », exposition de clôture des ateliers de création *Design et culture matérielle : développement communautaire et cultures autochtones* qui exprime bien la vie des Innus de Uashat mak Mani-Utenam.

#### 2.4.2

##### L'œuvre *Tshinanu*

C'est à ce moment que j'ai pu expérimenter un processus de création avec deux sculpteurs et membres du groupe *Mémoires du territoire*, Jean St-Onge et Lauréat Moreau. Un processus de création simple fut utilisé pour tenter d'interpréter une vision des réflexions du groupe par trois artistes, dans une œuvre commune: « *Tshinanu* » (voir Annexe D).



Figure 18 : Trois jeunes innues devant l'œuvre *Tshinanu* au musée Shaputuan, octobre 2005.



Figure 19 : Détails de l'œuvre, *Tshinanu*. 2005.

Par une petite méthode simple expliquée en cinq croquis (méthode semblable à celle utilisée pendant le projet *Mémoires du territoire*), chacun a rapidement visualisé et identifié ce qu'il était important de transmettre selon lui. Pour Jean, c'est la spiritualité des Innus qu'il exprime à travers le cercle de tambour, les plumes et le couteau croche. Pour Lauréat, c'est la transmission de la culture par les aînés qu'il représente par le chapeau traditionnel innu. Pour moi, c'est la création que j'ai voulu représenter par une souche de bois (pouvant signifier des mains) trouvée sur la plage de Moïsi. Dès la fin de ce processus, l'œuvre a rapidement pris forme (Voir Annexe E).

#### 2.4.3

#### **Mes constats suite à l'expérience « *La flamme de la culture innue est toujours vivante, ESHKU PASHTEU INNU-AITUN* »**

L'implication de plusieurs membres du groupe *Mémoires du territoire* pour réviser le premier concept initialement présenté au Jardin des Premières-Nations à Montréal, avait comme objectif que les membres du groupe se reconnaissent davantage dans le concept. Cette révision par le groupe *Mémoires du territoire* m'a ainsi amenée à augmenter le visuel en y insérant de nouvelles images de Réginald Vollant et l'œuvre « *Tshinanu* ».

Je crois que, cette fois encore, la signature visuelle des images du territoire et des gens ainsi que l'esthétique des perches furent très appréciées des visiteurs dans tous les lieux d'exposition.



**Figures 20-21-22 :** « *La flamme de la culture innue est toujours vivante, ESHKU PASHTEU INNU-AITUN* » octobre 2005 Musée Shaputuan.

Bien que l'idée originelle soit restée la même, le message était différent selon que l'exposition était présentée à Montréal, à Innu Nikamu ou à Uashat au musée Shaputuan, intégrée à l'exposition des artisans à la toute fin des ateliers créatifs. Le groupe de réflexion voulait revoir les objectifs et réfléchir à la réception de l'exposition par la communauté.

J'ai pu constater que plus nous avons défini et fait évoluer le concept de la première version « *INNU UTINNIUN* » (présentée au Jardin des Premières-Nations en 2005), plus nous avons validé et échangé avec les membres du groupe sur leur propre vision (voir Annexe B).

### **CHAPITRE 3**

#### **L'EMPREINTE CRÉATIVE DE LA FAMILLE HENRI CONNOLLY**

*Personne n'est sans culture, puisqu'elle est créée par l'homme, par la "praxis": la combinaison de la réflexion et de l'action, de la théorie et de la pratique, l'action est alors le résultat de la praxis<sup>25</sup>.*  
Freire (1974)

### CHAPITRE 3 L'EMPREINTE CRÉATIVE DE LA FAMILLE HENRI CONNOLLY

#### 3.1 Le projet Connolly

Cette exposition découle des actions antérieures du projet *Design et culture matérielle*. L'idée a pris naissance suite à plusieurs expériences terrain avec la famille Connolly à partir des ateliers créatifs réalisés à Mashteuiatsh en 2000. Ensuite, en 2004, Maude et Bernard participèrent aux ateliers du projet *Design et culture matérielle*, puis Josée Robertson<sup>26</sup> réalisa un stage au musée amérindien de Mashteuiatsh pour mener une recherche sur la famille Henri Connolly. L'inventaire participatif mené par Cynthia Bergeron<sup>27</sup> avec la famille Connolly marqua le point de départ du projet d'exposition. Il faut donc considérer ces étapes préalables comme faisant partie de la méthode.

Je traiterai donc ici plus spécifiquement de « *L'empreinte créative de la famille Henri Connolly* », expérience vécue avec la famille d'Henri Connolly, sculpteur Innu reconnu dans la communauté de Mashteuiatsh au Lac St-Jean.

L'objectif de l'expérience était de réaliser une exposition en collaboration avec les membres de cette famille pour exprimer leur héritage familial, culturel et leur patrimoine artistique. Mon défi était d'aider les membres de la famille à articuler, interpréter et transmettre leur(s) pensée(s) à travers cette exposition.

---

<sup>25</sup>FREIRE, P. (1974). *Pédagogie des opprimés*, suivi de *Conscientisation et révolution*. Paris: Maspero  
Praxis : (nf, d'origine grecque) signifiant action, désigne l'ensemble des activités humaines susceptibles de transformer le milieu naturel ou de modifier les rapports sociaux. Dans les sciences humaines, le mot praxis peut désigner spécifiquement les activités codifiées, la manière générique de penser la transformation du milieu naturel et des rapports sociaux tandis que le mot pratiques désigne les cas singuliers de cette transformation. Le mot praxis prend ainsi le sens de praxéonomie. La production de discours correspondant est la praxéographie.

Source : <http://fr.wikipedia.org/wiki/Praxis>

<sup>26</sup>Josée Robertson, assistante de recherche au projet *Design et culture matérielle* de 1998 à 2003.

<sup>27</sup>Cynthia Bergeron, assistante de recherche au projet *Design et culture matérielle* de 2003 à 2005.

Les membres de la famille ayant participé au projet sont Maude (peintre illustrateur), Jacinthe (auteure), Henriette (gestion de l'inventaire participatif et la validation des contenus), Jean-Marie (artisan) et Bernard (artisan, recherche). L'équipe de travail était composée de Louise Guillemette (étudiante en muséologie à l'Université de Montréal) qui a travaillé les textes et contenus avec Jacinthe Connolly, Claudia Néron qui a réalisé le graphisme de l'exposition et moi-même, responsable de la gestion de projet et de la réalisation finale.



Figure 23 : Maude Connolly. Figure 24 : Bernard Connolly.



Figure 25 : Henri Connolly. Figure 26 : Jacinthe Connolly Figure 27 : Jean-Marie Connolly

Les membres de la famille Henri Connolly et les assistants de recherche se sont engagés dans le projet *ensemble*. Ils se sont impliqués dans un processus qui, par l'échange, mène à une expérience commune et, dans ce cas précis, à une exposition. Il s'agit d'un véritable travail de collaboration entre designers, muséologues et *experts d'usage*.

### 3.2. Une exploration terrain

À la suite des expériences terrain, mon approche s'est développée et j'ai pris conscience des niveaux de participation et du niveau de reconnaissance des acteurs impliqués. J'ai travaillé en situation d'observateur médiateur. Je me suis engagée dans l'action et dans le projet, ce qui me permet de comprendre le contexte de l'intérieur.



Cette dernière expérience m'a permis de développer une méthode personnelle en priorisant l'engagement, la compréhension et la proximité dans une approche sensible à l'Autre : avec l'idée qu'il y a quelque chose à apprendre et à comprendre à son contact, je me suis intéressée à sa logique, à sa façon de penser, de raisonner. Je l'ai encouragé à analyser ses tensions, à les conceptualiser, à esquisser des solutions, organiser, réorganiser, évaluer et réévaluer régulièrement le travail, à le valider à plusieurs reprises.

J'ai tenté ici de développer une approche appliquée, afin de trouver des solutions pour mener les acteurs impliqués vers un niveau de participation plus élevé.

Cette approche est basée sur un concept participatif: l'entretien, l'écoute, la quête de perceptions sensibles, la validation constante par les membres de la famille des contenus et des choix muséographiques. Cette validation constante des actions posées a fait évoluer le processus et a aidé grandement à actualiser les pratiques des artisans.

### 3.2.1

#### Contenu de l'exposition

Quel message avaient-ils à passer? Ensemble, nous avons tenté de définir ce qui était essentiel pour eux, ce qu'ils voulaient transmettre par cette exposition, soit : 1) l'idée de la transmission du savoir-faire; 2) transmettre la création artistique d'une génération à une autre; 3) transmettre au visiteur quelque chose des traditions de cette famille.

Je pense que l'image transmise par la famille reflète leur pensée, et le message qu'ils ont transmis est l'essence de la création présente au sein de la famille Henri Connolly. Les œuvres d'Henri Connolly ont été utilisées comme des transmetteurs culturels dans la construction de l'identité et la valorisation artistique des membres de cette famille unique.

### 3.2.2

#### L'approche

Comme la famille Connolly connaissait déjà le projet *Design et culture matérielle*, les relations sont vite devenues familières et propices à l'intimité: leurs confidences, leurs joies, leurs peines et leurs souvenirs ont été partagés avec les trois étudiantes que nous étions. Je suis restée à l'écoute et j'ai gardé en tête les indices précieux que laissèrent échapper, sans le savoir, les membres de la famille.

En cours de projet, j'ai, à plusieurs reprises, fait des bilans dans mon esprit, me demandant constamment si la méthode était la bonne, si elle était trop rapide ou trop lente. Il me fallait rester attentive aux réponses et poser ensuite mes questions en les reformulant avec leurs propres mots. Il s'agit d'une méthode de réflexion souple et évolutive qui se passe dans l'action.

Suite à l'évaluation avec la famille Connolly du travail accompli (incluant l'exposition), ces derniers considérèrent que l'image d'eux transmise dans l'exposition était juste et affirmèrent que ce projet représentait pour eux plus qu'une simple exposition, leurs identités d'artistes, de designers et d'artisans ilus ainsi que leur patrimoine familial étaient grandement valorisés par la diffusion de cette exposition.

### 3.2.3

#### Le contexte

Les rencontres se sont déroulées dans le musée, en groupe, avec accès à la salle d'exposition et aux archives.

La méthode s'est construite en cours de projet. Elle invitait tous les acteurs à prendre part au processus, à l'organisation et à l'exécution du travail. Ce projet tend vers une approche dite « qualitative » empruntée aux sciences sociales.



Toutes les formes d'entretien se retrouvent dans l'instrumentation de la cueillette de données qualitatives de la recherche. Le premier effort est d'amener la participation active de la famille. L'exposition prendra forme à travers les rencontres régulières entre la famille Connolly et les trois étudiantes-chercheuses. Plusieurs idées sont émises, analysées et validées en cours de processus. Les anecdotes et les souvenirs sont venus enrichir les contenus et la mise en valeur des oeuvres.

### 3.2.4

#### La méthode développée

On décrit l'empathie comme étant une habileté de base à comprendre l'expérience d'un autre individu, à comprendre tous les sentiments humains et émotions qu'une personne peut avoir pour une autre, à pouvoir ressentir ce qu'une autre personne est en train de ressentir tout en répondant avec compassion à sa réalité. User de cette capacité équivaut à s'engager dans une relation d'empathie en tant que processus qui est intentionnel<sup>28</sup>.

Il est important de mentionner certains événements qui ont participé de près ou de loin au processus de réalisation du projet ;

A) Josée Robertson avait déjà inventorié (et photographié) les oeuvres du père Henri et celles de Maude, de qui elle avait aussi relevé les commentaires à propos de ses toiles.

B) Un inventaire participatif (et un archivage des objets de leur patrimoine familial) a été effectué par Cynthia Bergeron<sup>29</sup> en collaboration avec les membres de la famille Connolly.

---

<sup>28</sup>Dans les sciences humaines, l'empathie désigne une attitude envers autrui caractérisée par un effort objectif et rationnel de compréhension intellectuelle des ressentis de l'*Autre* (en particulier de sa souffrance). Excluant particulièrement tout entraînement affectif personnel (sympathie, antipathie) et tout jugement moral. L'empathie se différencie de la contagion émotionnelle dans laquelle une personne éprouve le même état affectif qu'une *Autre* sans conserver la distance qu'on observe dans l'empathie. Les théories modernes distinguent aussi l'empathie de la sympathie qui consiste aussi à comprendre les affections d'une *Autre* personne mais qui comporte en plus une dimension affective : alors que l'empathie repose sur une capacité d'imagination, la sympathie est un comportement réflexe, de type réactif. Source : [www.wikipedia.ca](http://www.wikipedia.ca)

<sup>29</sup>BERGERON, C. (2006). *Comprendre le patrimoine matériel autochtone dans une perspective communautaire : l'exemple de la famille Connolly de Mashteuiatsh*. Université du Québec à Chicoutimi, 118 pages.

C) Nous avons tenté, Claudia Néron, Louise Guillemette et moi, d'établir avec la famille Henri Connolly ce qui était essentiel pour eux et de définir ce qu'ils avaient envie de transmettre par cette exposition.

D) Au fil des rencontres, nous avons établi ensemble une méthode: faire l'expérience du concept participatif dans la mise en scène de leur patrimoine familial, des objets de chacun des artistes Connolly et des œuvres du père. Il fut rapidement décidé que les œuvres de Maude - parlant d'elles-mêmes de sa famille, de la maison jaune, de ses souvenirs et de son âme d'artiste-peintre ilnue - allaient être des témoins présents de l'histoire familiale.

E) Avec l'expérience Connolly, nous avons développé une méthode simple de mise en exposition en utilisant un simple papier brun pour le plan plancher, des photos pour inventorier les œuvres et la participation de chacun dans un *brainstorming* de mise en espace appuyé du médium dessin et de photos.



Figure 28: Les outils de la méthode au musée amérindien de Mashteuiatsh, hiver 2006.

Figure 29: Louise Guillemette, Jacinthe Connolly, Lyse Emond et Claudia Néron.

C'est ainsi que nous avons pensé l'espace avec la participation de la famille, les outils de références de Josée Robertson et ceux de Cynthia Bergeron.



Figure 30 : Josée Robertson et Cynthia Bergeron, assistantes de recherche 2004.

Il fallait d'abord prendre le temps de se rencontrer, de se raconter à chaque rencontre<sup>30</sup>. Les discussions étaient animées et tous participaient. Nous avons, par la suite, débuté le processus de classification pour en arriver à la création du discours. C'est par le classement, l'inventaire et la visualisation que s'est établi un *pré-discours*. C'est aussi pendant ce processus de classification qu'il nous fallait trouver un moyen pour construire l'espace et ainsi stimuler l'imagination des participants.

Le matériel suivant a servi de base au concept:

- inventaire du patrimoine familial de Cynthia Bergeron;
- documentation de Josée Robertson;
- photographies des œuvres d'Henri;
- œuvres de Marie et Henri, conservées au musée;
- œuvres de Maude (sur papier Kraft), propriété du musée;
- textes de Jacinthe;
- photographies d'archives du musée validées par la famille;
- coupures de journaux (Henri Connolly) appartenant à Mariette.

Suite à une première visite de l'espace d'exposition, les idées se sont précisées. Il s'agissait ensuite de faire émerger le concept et la stratégie de communication. On revient sans cesse sur ce qui est important pour eux de communiquer avec cette l'exposition, l'idée de la transmission du savoir-faire, transmettre la création artistique d'une génération à une autre, transmettre au visiteur quelque chose des traditions de cette famille.

Plusieurs représentations conceptuelles et symboliques se sont révélées à travers la description de ses propres œuvres par Maude. Les souvenirs familiaux ont émergé. Pour permettre ce résultat il est donc primordial d'établir une relation de confiance et de respect. Je crois que la proximité est également très importante. Le fait de rester en contact avec l'Autre et de valider constamment nos actions permet une meilleure compréhension.

---

<sup>30</sup> Durant le premier mois, trois longues rencontres ont eu lieu à Mashteuiatsh, ensuite des rencontres plus individuelles pour un total d'une quarantaine d'heures ensemble pour arriver à ce concept.

de valider constamment nos actions permet une meilleure compréhension. Ces échanges réguliers et continuels permettent de développer des liens avec les participants tout en saisissant mieux leurs réalités. L'outil essentiel est donc la communication constante et l'ouverture aux Autres.

Par la suite, le groupe a décidé de faire ensemble la mise en espace de cette exposition par le biais du dessin. Après avoir sélectionné les œuvres de Maude à exposer, après avoir attribué un espace différent à chacun, après avoir fait l'association des objets sélectionnés aux divers espaces, il est proposé ensemble d'exposer le contenu relatif aux parents au centre de la salle comme un point de référence. (voir Annexe F)



Figures 31-32 : Plan plancher et maquette de l'exposition.

### 3.2.5 Les constats

Plusieurs contraintes sont venues de la réalité même du Musée: au même moment, l'exposition permanente est en production, un projet communautaire avec la participation active des artisans de Mashteuiatsh, dont Bernard, Maude et Jacinthe, membres de la famille Connolly. Du coup, l'aide familiale ainsi que l'aide technique pour la production et le montage devenait très imprévisible. J'ai dû composer avec les réalités internes, quelques-unes impossibles à contrôler et d'autres moins bien planifiées. Dans ce type de travail, il est nécessaire et essentiel de communiquer et de dialoguer avec le personnel et la direction du musée, avec les assistants-chercheurs et avec les artisans qui sont impliqués dans le concept; de négocier plus clairement les objectifs d'exposition et les objectifs personnels de chacun tout comme les objectifs budgétaires et les ententes administratives.

### 3.2.6 Les résultats

Les membres de la famille ont fait des recherches. Ils ont fait des concessions entre artistes, mais également entre frères et sœurs. Le rapatriement des objets du patrimoine familial de la maison paternelle a permis aux membres de la famille de se souvenir et d'apprécier ce moment de partage. De plus, deux sculptures d'Henri Connolly sont revenues à la famille suite à l'exposition, augmentant ainsi le patrimoine de la famille. En effet, un membre de la communauté de Mashteuiatsh ayant visité l'exposition a décidé de remettre à la famille ces artefacts qu'il avait en sa possession depuis plus de vingt ans, il est intéressant de constater qu'une telle exposition portant sur un patrimoine familial permet à la communauté d'augmenter son patrimoine matériel.

En réalité, je crois que l'essence de cette exposition se situe dans la création. La création est utilisée comme un vecteur de valorisation de l'identité, une approche pour atteindre une meilleure compréhension de soi et de l'Autre.

*En plus de donner forme, l'acte de créer permet aussi et surtout de prendre forme comme être distinct. La mise à vue, la présentation de son œuvre, participe au processus de valorisation et d'affirmation de l'identité entrepris par la création<sup>31</sup>.*

Malgré la première intention d'exposition mentionnée dans le travail de Cynthia (soit de faire une exposition des œuvres de Maude nommées « *La fierté de mon père* »), il semblait évident que la famille entière devait s'impliquer dans ce nouveau projet. Maude a depuis longtemps des attentes face à cette exposition. Elle les exprimera à plusieurs reprises. Les attentes de la famille semblent plutôt se situer au niveau du résultat: « s'exposer » dans la communauté de Mashteuiatsh, « faire reconnaître » l'artiste père et la famille Connolly comme des créateurs dans leur communauté.

---

<sup>31</sup>KAINE, E (2004). *Des expériences communautaires de mise en exposition en territoire inuit*. Anthropologie et Sociétés. Volume 28, no 2, pages 141-154.

Sans influencer les artistes de cette famille, je pense que dans un avenir rapproché, Maude et Bernard pourraient faire une exposition en solo, une exposition sensible qui fait réfléchir le visiteur sur ce qu'ils vivent. Les peintures de Maude sont parfois étranges, et les descriptions sont très troublantes et leurs forces résident souvent dans ce qu'elles représentent. Bernard aimerait s'exposer, mais à travers une production plus contemporaine et comme un transmetteur de savoir traditionnel dans la pratique de tressage.

### 3.2.7

#### Parcours de l'exposition

*L'empreinte créative de la famille Henri Connolly* a été présentée au Musée amérindien de Mashteuiatsh de juin à novembre 2006, pour se déplacer ensuite vers le Musée Shaputuan à Uashat, de mai à décembre 2007. (Voir AnnexeF)

L'exposition se concrétise dans la reconstruction de l'espace familiale de la «maison jaune» (la maison du père), une zone personnelle pour chacun des membres de cette famille d'artiste. Au cœur de celle-ci, une zone parentale exprime l'essence de la création chez les deux parents.

Les zones d'exposition sont pensées de façon à réserver un espace à chacun dans cette «maison jaune». Dans la première, quelques réalisations d'Henri : casquettes et chapeau d'écorce, bâton de marche, tables et quelques sculptures d'animaux exotiques particuliers au sculpteur. S'expose également, l'établi du sculpteur avec ses outils et ses patrons aux motifs originaux et uniques. Il était très important pour la famille d'exposer ce meuble, et de reconstituer l'ambiance de l'atelier de leur père. Dans la zone des garçons, Jean-Marie s'expose par quelques sculptures et Bernard, par une installation graphique et contemporaine. La zone des filles nous montre un savoir-faire de brodeuses exceptionnelles: celui de Marie Basile, mère de Jacinthe, Maude et Henriette, mais également celui des filles. Les filles s'exposent par leurs plus belles réalisations: quelques toiles de Maude, l'artisanat d'Henriette et un roman pour adolescent et d'autres textes de Jacinthe. L'espace central est réservé aux parents et l'exposition se termine par une nouvelle toile de Maude et un album de famille géant illustré. (Voir annexe G)





Figure 33 : Établi du père sculpteur, Henri Connolly.



Figure 34-35 : Vue d'ensemble de « L'empreinte créative de la famille Henri Connolly »



Figure 36 : Vue d'ensemble de « L'empreinte créative de la famille Henri Connolly ».



Figure 37-38 : Vue d'ensemble de « L'empreinte créative de la famille Henri Connolly ».



### 3.2.8

#### Les recommandations

À titre d'aidants, il nous faut assumer la part de travail qui nous revient tout en restant le plus fidèle possible à ce que la famille Connolly veut bien partager avec nous et avec le visiteur de cette exposition; valider chaque étape du travail avec la famille Connolly pour nous permettre de rester centrés sur leur message. Plusieurs entretiens en groupe ont eu lieu, mais également des entretiens individuels pour comprendre les attentes de chacun des membres de la famille.

Le projet pourrait impliquer davantage les participants. Les liens et la proximité sont très importants. Compte-tenu des résultats obtenus avec la famille Connolly, je crois que la méthode donne de très bons résultats et pourrait s'appliquer à différents groupes. Quelques recommandations : garder le lien, motiver, rester près de l'Autre, partager, échanger, développer l'écoute et utiliser des outils visuels simples. (Voir annexe I)

## **CHAPITRE 4**

### **UN RETOUR SUR LES OBJECTIFS DE RECHERCHE**

*L'intelligence symbolique est l'intelligence de l'humain et ses enjeux au cœur même des choses, des affaires humaines, des réalités humaines.*<sup>32</sup>  
Roger Nifle

## CHAPITRE 4 UN RETOUR SUR LES OBJECTIFS DE RECHERCHE

### 4.1.

#### La valorisation de la culture et de l'identité

Mon premier objectif de recherche était de valoriser la culture autochtone par le co-design d'exposition. Les expériences réalisées avec le groupe *Mémoires du territoire*, avec « INNU UTINNIUN » et avec la famille Connolly pour l'exposition « *L'empreinte créative de la famille Henri Connolly* » m'ont permis d'atteindre et même de dépasser cet objectif. Les possibilités d'expérimentations avec *Mémoires du territoire* sont multiples. La possibilité de consulter et de travailler à la conception avec les « experts d'usage » pour arriver à une image plus juste de la pensée de l'Autre permet de constamment revoir les objectifs et de peaufiner le concept pour ainsi arriver à transmettre une image plus juste des gens et de leur culture. Elle permet aussi de produire un résultat qui correspond à la vision qu'ont les *experts d'usage* de leur culture et ne peut que valoriser cette dernière, à leurs propres yeux et aux yeux du public externe.

Dans la première version de l'exposition « INNU UTINNIUN », le visuel de l'exposition a été pensé à partir des photographies et du film de Réginald Vollant<sup>33</sup>. Les images tournées par Réginald ont servi pour réaliser un film qui fut ensuite intégré dans le concept. Carl Morasse (2005)<sup>34</sup> explique comment il est arrivé à ce résultat:

*...je me devais d'éviter de matérialiser à l'écran ma propre vision de la langue, de la culture ou du territoire. Il s'avérait même nécessaire que les images du film soient en partie les leurs, et que la bande sonore soit en quelque sorte leur mémoire....*

<sup>32</sup>NIFLE, R. *L'intelligence symbolique, Au-delà de l'intelligence rationnelle*.  
<http://journal.coherences.com/article41.html>

<sup>33</sup>Photos réalisées par Réginald Vollant lors du premier rassemblement consultatif au site traditionnel innu à Ashuanipi en août 2005 qui ont été utilisées lors de la réalisation de « INNU UTINNIUN » au Jardin des Premières-Nations en 2005.

<sup>34</sup>MORASSE, C. (2005). *Mettre en image la pensée de l'autre*. Petit journal de l'Alliance Design et culture matérielle : développement communautaire et cultures autochtones. No 3, 14 pages.

À la troisième version de l'exposition « *INNU UTINNIUN* », présentée cette fois à Uashat mak Mani Utenam, ces images ont été utilisées pour la réalisation graphique de quatre longues affiches. Je crois que cela a favorisé grandement la reconnaissance de la communauté. (Voir Annexe J).

Une entrevue a été réalisée le jeudi 10 août 2006 par Lyse Emond, avec Lauréat Moreau et Jean St-Onge, pour faire ensemble un retour sur l'exposition « *INNU UTINNIUN* » et la création de l'œuvre « *Tshinanu* ». Cette entrevue faisait suite à la diffusion des réflexions du groupe *Mémoires du territoire* et à la présentation des trois versions de « *INNU UTINNIUN* ».

*Nous avons ensemble fait un exercice de réflexion avec le groupe « Mémoires du territoire ». Nous avons ensuite identifié tous ensemble le message à transmettre en développant une méthode, en échangeant, en partageant et en créant ensuite « Tshinanu » qui est l'interprétation de ce que nous inspirent les réflexions du groupe Mémoires du territoire.*

***Vous reconnaissez-vous comme individus dans la version de l'exposition « INNU UTINNIUN » présentée au Musée Shaputuan avec « La flamme de la culture innue est toujours vivante, ESHKu PASHTEU INNU-AITUN » ?***

*Jean : On a comme pas le choix de se reconnaître vu notre participation. Elle montre bien l'évolution que l'on compose et cela nous représente bien. Elle montre l'évolution par les médiums utilisés.*

*Lauréat : Je suis très à l'aise avec cette exposition. Ça vient me chercher. On se reconnaît. Cela montre bien la diversité de la collectivité: l'exposition parle de culture, tout en se référant aux pratiques traditionnelles. L'exposition « INNU UTINNIUN », c'est l'opportunité de montrer que la culture innue évolue. Même que pour les gens qui travaillent au musée, ça leur a donné l'opportunité de développer en s'inspirant d'un renouveau sur comment traiter les thèmes en muséologie.*

***D'après vous la communauté de Uashat mak Mani Utenam se reconnaît-elle dans cette exposition?***

*Jean : On se reconnaît, mais ce n'est quand même pas tout le monde qui se reconnaît.*

***Que représente pour vous l'œuvre Tshinanu ?***

*Lauréat : Cette œuvre me va très bien, je me reconnais dans chaque élément qui en fait partie: le rond de teiwekan, le couteau croche et le chapeau traditionnel. Un visiteur me disait être très surpris et étonné par le genre d'assemblage des matières. Quelque chose qui vient me chercher dans le mouvement et la verticalité reliée à la terre.*

*Jean : Comme Lauréat, cela vient me chercher. L'assemblage des matériaux en fait une œuvre contemporaine.*

**Avez-vous apprécié la méthode et l'approche Tshinanu?**

*Jean et Lauréat : Nous avons fusionné ensemble nos pensées en dix minutes. Nous avons tous les trois un esprit ouvert, nous sommes trois artistes et tous les trois nous avons participé aux rencontres du groupe «Mémoires du territoire».*

*Lauréat : Tu as agi comme facilitateur dans ce projet à développer une méthode et je pense des outils qui sont transmissibles. C'est une belle approche et une belle méthode, dans le respect de chacun.*

**Croyez-vous que Tshinanu exprime les réflexions du groupe Mémoires du territoire ?**

*Lauréat : Oui parce que, Tshinanu ça représente la culture et les éléments, le lien avec la terre et le spirituel, le lien avec la nature, les objets masculins et féminins, toutes des choses qui reviennent constamment dans les sujets et les réflexions du groupe.*

*Jean : Oui Tshinanu relie des éléments contemporains et anciens; ce qu'on espère faire... soit de s'adapter au nouveau monde, évoluer et sauvegarder dans le respect, et exprimer autrement notre vision.*

**Vous aimeriez être diffusé en tant que communauté réflexive à travers l'itinérance de l'exposition « Mémoires du territoire /INNU UTINNIUN »? Et en tant qu'artiste à travers l'œuvre Tshinanu?**

*Lauréat : Absolument! Cet aspect de la culture, la méthode, les échanges et l'ouverture, les discussions entre deux Innus et une non Innue, tout. La culture est importante, elle englobe tout. Cette exposition également. Le musée monte des expositions de façon objective. L'art dit tout, il faut faire voyager ce projet. Il montre les aspects de notre culture. Il faut utiliser l'œuvre Tshinanu.*



**Figure 40-41 :** « La flamme de la culture innue est toujours vivante, ESHKU PASHTEU INNU-AITUN »

L'objectif de transmettre est atteint puisque les résultats sont concluants: le groupe *Mémoires du territoire* a poursuivi ses activités et réflexions et s'est élargi après la tenue de l'exposition. Par ailleurs, un projet en nouvelle muséologie communautaire est fut lancé dans le but de réaliser une nouvelle exposition permanente au musée Shaputuan, cette fois dans une approche participative.

Cet objectif de valorisation de la culture par un processus de co design est à mon sens, dépassé avec l'expérience de la famille Connolly par la valorisation de leur identité familiale et leur identité d'artistes uniques. Le résultat est dû, en grande partie, à la relation de longue date établie entre la famille et le projet, puisque la de collaboration était déjà entamée dans les travaux antérieurs de Josée Robertson et de Cynthia Bergeron ; mais aussi à la méthode développée et à l'implication entière de tous les membres de la famille.

À la lumière des témoignages des membres de la famille Connolly, je peux affirmer que nous avons réussi à transmettre une image juste et cohérente de leur pensée :

*« Ça a réveillé le passé, ça a réveillé en nous une espèce d'appartenance, une qualité de famille unique, la fierté de notre travail qui est unique aussi. »*

Bernard Connolly

*« C'était le fun de se rassembler pour chercher les objets et de régler des choses ensemble. Les souvenirs sont revenus en cherchant les objets et nous a fait vivre des choses. »*

Maude Connolly

*« La maison jaune, j'ai pleuré quand elle a déroulé l'affiche, ça représente toute notre enfance et le travail de papa dans la maison. »*

Henriette Connolly

*« J'ai l'impression que l'exposition c'est notre maison, c'est la même magie. »*

Maude Connolly

*« Pour moi entrer dans l'exposition, c'est comme entrer dans un sanctuaire. »*

Bernard Connolly<sup>35</sup>

#### 4.1.1.

##### Le développement de la méthode

Le deuxième objectif - le développement de méthodes basées sur une approche humaniste, collaborative et systémique - à également été atteint. En m'appuyant sur la méthode des ateliers de création en design, j'ai développé des bases solides de collaboration et d'échanges. Ces échanges sont de merveilleux lieux d'apprentissage réunissant les formateurs et les artisans, chacun pouvant bénéficier des savoirs de l'un et de l'autre.

---

<sup>35</sup> Témoignages recueillis le 14 juin 2006 au Musée amérindien Mashteuiatsh, par Sarah-Emmanuelle Brassard lors de l'évaluation du projet par les membres de la famille.

La collaboration vise à lutter contre l'ignorance et à diffuser plus clairement le patrimoine culturel. La proximité lors des expérimentations permet une meilleure compréhension.

Dès le départ, ma position d'observatrice m'a permis d'approfondir l'écoute et l'observation des signes, verbaux ou non. Mon expérience avec les autochtones me rappellent qu'ils sont ouverts, visuels et qu'ils parlent peu en groupe, parfois c'est d'un simple mouvement de tête qu'on peut voir le consentement.

L'écoute s'est développée dès la première expérimentation avec le groupe *Mémoires du territoire*, dans la méthode établie de l'inventaire participatif. L'observation attentive avec le groupe *Mémoires du territoire* a grandement contribué à développer cette écoute. Je me suis concentrée sur leurs réflexions et leur vision commune. L'écoute s'est ensuite appliquée à reconnaître les signes et elle s'est penchée plus précisément sur le langage, verbal et non-verbal, pour valider les concepts et mieux comprendre la vision de l'Autre.

#### **4.1.2. La transmission et les outils**

Le troisième objectif visait le développement d'outils et de méthodes transmissibles aux participants autochtones. Les liens qu'entretiennent les assistants avec les participants autochtones établissent une forme de respect et de confiance. La participation active et engagée des assistants favorise le développement d'un climat propice à l'échange et à établir ce lien de confiance.

J'ai constaté que les formations données aux participants autochtones touchent leur personnalité, ces mêmes formations touchent également les assistants. Le travail interculturel de terrain pratiqué par ceux-ci dans les communautés autochtones les forme à plusieurs niveaux, mais surtout au niveau humain. Ce lien de confiance est la meilleure garantie pour que la transmission opère.

Pour la majorité, ils participent à une expérience nouvelle avec la culture autochtone, une expérience qui les transforme par une approche d'ouverture, d'échanges de savoir et de compréhension mutuelle. Ce projet influencera même leur création artistique par la suite.

Les apprentissages sont multiples des deux côtés: les constants échanges entre les animateurs-formateurs et les participants autochtones sont à la base du développement d'outils transmissibles, chacun apportant son expérience, et la méthode se construit alors dans l'action et la participation.

Les outils développés sont simples et faciles à appliquer. Par exemple, dans l'expérience Connolly, une mise en exposition à partir d'un simple papier brun pour le plan plancher, des photos pour inventorier les œuvres et la participation de chacun pour un *brainstorming* autour d'un plan accompagné de photographies sont des méthodes visuelles adaptées à la réalité des Innus.

La mise en forme de l'œuvre *Tshinanu* est également issue d'un processus de création simple, croquis faciles à saisir et *brainstorming* pour faire surgir l'idée. L'essentiel étant la participation de chacun des participants pour la réalisation du projet.

#### 4.1.3

#### **Le développement de méthodes participatives, et l'utilisation de mon expérience antérieure**

Comment évaluer le quatrième objectif, soit l'utilisation de mon expérience antérieure auprès des communautés autochtones pour développer une approche sensible, une recherche personnelle basée sur l'écoute? Il est très probable que mon expérience de vie antérieure en territoire nordique ait grandement contribué à développer une approche sensible à cette culture. De plus, mon aspect physique facilite le rapprochement par l'affiliation : on me pense souvent d'origine autochtone. Mon teint mat et mes cheveux noirs sont des atouts évidents lors des premières rencontres. Il doit sûrement y avoir quelque part, dans mes gènes, à travers mes



ancêtres, une autochtone... sinon, peut-être est-ce dû au fait que le même territoire nous habite.

La réalité des communautés autochtones ne m'est pas inconnue. Avoir partagé 24 ans le même petit territoire isolé par 576 Km de forêt a contribué à ma compréhension de leur culture. Le retour sur mon territoire après tant d'années a inspiré ma recherche-crédation et la production de ces œuvres est profondément investie par les matières de ce territoire que nous avons partagé.

La culture autochtone fait résolument partie de mes origines géographiques. Quoi qu'il en soit, je pense pourtant que c'est surtout la qualité d'empathie qui a fait de ces expériences, de ces œuvres et de ces rencontres des réalisations humaines fortes de sens.

#### 4.1.4

##### **La poursuite de mes apprentissages du monde des objets**

La poursuite de mes apprentissages du monde des objets était mon cinquième et dernier objectif. Il est certain que ces apprentissages se sont accrus par les rencontres d'artisans autochtones, détenteurs de savoir-faire traditionnels, les échanges, les diverses formations et la possibilité d'expérimenter.

Du même coup, j'ai beaucoup appris sur moi-même. Bien qu'il me soit impossible de quantifier tous mes apprentissages, je sais qu'ils sont multiples et très valorisants pour moi. La valorisation de ma propre identité d'artiste-designer est atteinte dans la production de nouvelles œuvres inspirées de mon territoire identitaire retrouvé après 24 ans.

L'ajout de mon patrimoine familial à mon patrimoine artistique me permet de constater que malgré ces années d'université, je suis restée fondamentalement la même personne, investie par ses valeurs culturelles et son territoire.

## 4.2

### Un retour sur les questionnements de la recherche

Es-ce que le niveau de participation des principaux acteurs autochtones à l'expérience influence ensuite leur degré de reconnaissance de l'œuvre muséologique?

La participation permet-elle une meilleure compréhension et une interprétation plus cohérente, plus juste de la culture de l'Autre?

C'est pendant les expérimentations que je me suis le plus questionnée sur la participation, la mienne et celle de l'Autre. Dans chacune des expériences, le niveau de participation était différent. Avec celles de l'exposition « *INNU UTINNIUN* », du projet de la carte et de *Tshinanu*, ma participation était différente et celle de l'Autre était essentielle. C'est avec « *INNU UTINNIUN* » (dans ses trois versions) et avec le groupe de réflexion *Mémoires du territoire* que j'ai développé une véritable position d'observatrice, la base de mes efforts pour saisir la pensée de l'Autre.

Dans la première version, je pense que mon interprétation était plus de l'ordre du visuel. Le concept (le territoire et la spiritualité innue) s'exprimait à travers des priorités de diffusion : monter, décrire, situer et expliquer une démarche, s'exposer. Pour les Innus de Uashat mak Mani Utenam, la reconnaissance face à cette première expérience était faible puisque seulement quelques personnes ont pu visiter cette exposition. Toutefois, l'objectif de diffusion fut atteint : selon les guides du Jardin de Premières-Nations, le visuel interpellait le visiteur qui en appréciait l'esthétique et l'informait ensuite sur le projet, la démarche.

La version « *Innu Nikamu* » était la première présentation dans la communauté ; les membres des deux groupes ont participé au concept et trois artisanes ont réalisé une carte qui permettait l'identification. Plusieurs membres du groupe agissaient aussi comme concepteurs experts et expliquaient leur démarche aux visiteurs, ce qui augmentait fortement la reconnaissance des Innus de Uashat mak Mani Utenam.

Ma participation consistait à gérer le projet et à fournir du support technique pour la carte. Dans l'adaptation du concept, je participais également à l'animation des visites avec les membres du groupe *Mémoires du territoire* ainsi qu'avec quelques assistants. Cela me permettait d'observer les visiteurs, d'observer également les membres du groupe *Mémoires du territoire* et tous les artisans qui s'exposaient dans ce concept. Leur fierté était réelle. Les membres du groupe et plusieurs artisans venaient visiter régulièrement l'exposition avec les membres de leurs familles et amis. Les visiteurs, surtout autochtones, étaient de partout sur le territoire de la Côte-Nord pour ce festival à Mani-Utenam. Plusieurs personnes appréciaient l'esthétique et reconnaissaient des scènes innues, des amis ou des images, des paysages sur la carte et dans le concept de l'exposition. La reconnaissance pour les participants à *Mémoires du territoire*, les artisans aux ateliers de design et la communauté de Uashat mak Mani-Utenam était bien visible. J'attribue ce succès à ma façon de faire participer les deux groupes au concept, de leur confier l'esthétique des perches qui représentent une image symbolique forte<sup>36</sup> pour cette communauté. La participation amène nécessairement, selon moi, à la reconnaissance. L'importance, dans ce cas, était de motiver cette participation tout en favorisant la proximité, pour ensuite être cohérent entre la vision de l'Autre et l'interprétation réalisée ensemble. Toutes ces expérimentations m'ont conduite vers un rôle qui englobe les positions d'observatrice, conceptrice, artiste, participante, et médiatrice qui se résumerait, je crois, à un rôle d'artiste-médiateur qui doit se « ...situé à l'intersection entre le musée, l'équipe et le groupe, il s'agit d'articuler six notions : la scénographie, le site, la reproduction, l'interprétation, la médiation et les acteurs de l'exposition »<sup>37</sup>.

Un rôle qui demande une personnalité versatile qui s'adapte facilement à diverses situations imprévisibles. (Voir Annexe H)

---

<sup>36</sup>Les Innus de cette communauté utilisent des perches pour la pêche au saumon sur la rivière Moïsi. Les perches laissées au fond de la rivière garde les traces du passage répété des innus regagnant leurs territoires de chasse hivernal. Source : Réginald Vollant 2004.

<sup>37</sup>GUELTON, B. (1998). *L'exposition interprétation et réinterprétation*. Montréal : Harmattan, 203 pages.

## CHAPITRE 5

### *« OBJETS D'UN TERRITOIRE PARTAGÉ »*

« L'art ne rend pas le visible, mais rend visible »  
Paul Klee

## CHAPITRE 5 « OBJETS D'UN TERRITOIRE PARTAGÉ »

### 5.1 La création

Depuis toujours, j'ai ce besoin de m'exprimer autrement que par les mots, les maux difficiles étant pour moi plus facile à exprimer par la création, j'ai toujours cherché à comprendre qui je suis par la production d'œuvres et d'objets. C'est en transformant la matière que mon discours s'installe dans la conception de l'objet en repoussant les limites des matériaux.

J'ai toujours voulu apprendre et comprendre les comportements de l'être humain et la création a été pour moi un moyen de compréhension et d'assimilation du monde des objets qui m'entourent. Depuis l'adolescence, je produis des oeuvres comme un exercice vital, un entraînement quotidien, un besoin d'extérioriser à travers la matière.

C'est désormais influencée par ce bagage d'expériences de vie, par mes nombreuses rencontres, par mes voyages, par mes expérimentations et mes engagements, que j'exprime ma propre identité sur ce territoire que j'ai autrefois partagé avec les Innus.

*Un lien étroit relie l'identité et la culture d'un territoire à son développement, c'est le Sens. Le sens des valeurs et potentiels, celui de l'image projetée et intériorisée...*<sup>38</sup>

Quel sens puis-je donner à mon existence après la dépossession de ce territoire et la perte de mes racines? Comment transmettre maintenant, mon identité?

---

<sup>38</sup>NIFLE, R. (1998) *Identité, culture et développement des communautés territoriales*. Le Journal Permanent de l'Humanisme Méthodologique ; Une méthode de pensée pour l'action basée sur la Théorie et l'Ingénierie du Sens et des Cohérences Humaines.  
Source : <http://journal.coherences.com/article138.html>

*...l'idée de la transmission revient de façon insistante chez plusieurs ; ceux et celles qui se donnent à élaborer des discours parallèlement à leur production artistique sont préoccupés par l'idée de transmettre une pensée, un savoir...<sup>39</sup>*

Cette exposition est, pour moi, très évocatrice par ses héritages, ses matières, mais également par le jumelage de mon patrimoine familial à mon patrimoine artistique, ce qui m'a permis de me souvenir, de retrouver ce territoire et mes racines et de réfléchir sur mon identité d'artisan-designer.

Les objets de mon patrimoine sont chargés d'histoires : les mocassins de mon fils né sur ce territoire, la canne de mon grand-père maternel, le collier de perles et les visons de ma mère, ainsi que quelques photos de l'album de famille. Par leurs présences, ils évoquent les traditions familiales et sont témoins des valeurs de mes parents.

Pour moi, créer est une quête permanente. J'ai besoin de transformer cette matière et je ne sais pourquoi, je sens toujours comme une obligation de réinterpréter les choses et le monde qui m'entourent. Mon travail d'artisan-designer se concrétise vraiment par le travail manuel dans l'atelier, j'aime m'exprimer à travers les matières lourdes, dures et contraignantes : la terre, le béton et le métal. J'aime la contrainte des matériaux robustes et j'aime construire l'objet en interagissant avec ces mêmes contraintes et mon besoin. J'affectionne tout particulièrement le métal oxydé, le fer qui prend la couleur de la terre rouge de mon territoire minier. Je m'inspire de pièces de métal, d'os d'animaux, de fourrure et de panaches de caribous.

La production permet de me recentrer sur mes valeurs esthétiques et mes besoins pour entreprendre un dialogue avec la matière et créer de nouveaux objets. Voici une série d'objets où l'inspiration est venue principalement à travers la forme des matériaux récupérés.

---

<sup>39</sup>GOSSELIN, P : LE COGUEC, E. (2004) *La recherche création*. Presse de l'Université du Québec. 141 pages, page : 23.

Les pièces de métal oxydé sont détournées de leurs fonctions et de leurs modes d'assemblages industriels, je me suis laissé guider par les possibilités qu'ils m'offrent tout en ayant le souci de conserver mon esthétique personnelle à travers la lourdeur et les formes élégantes. Ces pièces de mobilier, à la masse parfois excessive, repoussent les limites et semblent vouloir s'ancrer et se réapproprier un territoire.

Mes objets, pour la plupart, des pièces de mobilier, ont comme principale fonction « mon propre réconfort » et répondent à un besoin, le mien. Ces objets me rappellent mes origines sur un territoire nordique, le dur labeur et les valeurs familiales de mes parents, ils sont pour moi très sécurisants et me procurent un bien-être réconfortant.

Selon Tisseron (1999), « *nos objets quotidiens sont déjà autour de nous, le support d'attentes, d'attachements et de déceptions exactement semblables à ceux que nous éprouvons avec les êtres humains* »<sup>40</sup>.



Figure 41 : Froidure (2002), Lampe inspirée du territoire.

Je veux, par cette série d'objets aux formes parfois élégantes et parfois robustes, provoquer une *récupoésie* des matières en évoquant lourdeur et froideur, inspirée d'un voyage chez-moi en juin 2007.

<sup>40</sup>TISSERON, S. (1999.) *Comment l'esprit vient aux objets*. Paris : Édition Aubier, 187 pages.

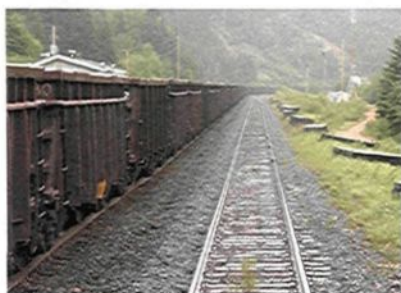
Ce long voyage m'a replongée dans les paysages de mon enfance et a fait ressurgir les souvenirs. C'est là-bas que j'ai trouvé les matières récupérées et les panaches, les os et la production des objets s'est, dès mon retour, esquissée d'elle-même.

*...non seulement en tant que personne ou membre d'une communauté mais en tant qu'homme, aussi, l'animal historique et géographique qui ne trouve plus sa niche que dans la traque et dans la fuite, dans la quête ou la poursuite d'un sens qui lui échappe ou dans l'abandon des lieux qui l'enferment puis le chassent<sup>41</sup>.*



**Figure 42-43:** Matières ramenées de mon territoire : acier oxydé, minerai de fer et ossements de caribou, juin 2007.

## 5.2 Parcours de l'exposition



**Figure 44 :** Voyage en train à Schefferville en juin 2007.

<sup>41</sup>OUELLET, P. (2003) *L'esprit migrateur*. Essai sur le non sens commun, Montréal : Édition Trait d'union, collection « le soi et l'autre ».



Cette exposition intitulée « *Objets d'un territoire partagé* » présente deux expériences : une synthèse de recherche et ses résultats à travers les expériences de design d'exposition participatif menées au sein du projet *Design et culture matérielle ; développement communautaire et cultures autochtones*. Une belle occasion de réfléchir sur l'art, l'identité, la culture autochtone et l'ouverture à l'Autre.

À ce contenu, s'ajoute mon histoire personnelle racontée par l'objet investi de sens en regard de la dépossession de mon territoire d'origine, ce territoire que j'ai autrefois partagé avec les Innus. L'exposition « *Objets d'un territoire partagé* » me relie à mon passé et matérialisent mes racines perdues dans ces objets et ces sculptures fonctionnelles aux formes parfois élégantes, parfois robustes, qui provoquent une récu-poésie des matières, et évoquent pour moi la chaude froidure de ce territoire perdu qui m'habite encore.

L'exposition « *Objets d'un territoire partagé* » se divise en deux grandes zones. La première communique les résultats de la recherche menée en design d'exposition dans une approche participative dans le cadre du projet de recherche *Design et culture matérielle ; développement communautaire et cultures autochtones*. La seconde présente une série d'œuvres qui racontent ma propre quête identitaire en regard de mon territoire d'origine.

« La narration n'est pas le retour du passé. Faire le récit de soi, c'est reconstruire son passé, modifier l'émotion, et s'engager différemment »<sup>42</sup>.

---

<sup>42</sup> CYRULNICK, B. (1999) *Le murmure des fantômes*. Éditions Odile Jacob.



Figure 45 : Carton d'invitation «Objets d'un territoire partagé».

### 5.2.1

#### « Mémoires du territoire/INNU UTINNIUN »

La première expérience terrain s'expose à travers trois photos, chacune d'elles montrant l'une des trois versions de l'exposition « INNU UTINNIUN ».

Ensuite, j'expose la méthode utilisée pour réaliser *Tshinanu*. Elle est représentée par les cinq croquis du processus de création qui a fait naître cette œuvre. Un exemplaire de la revue Cap aux Diamants<sup>43</sup> du mois d'avril 2006 (portant sur les Innus de Uashat mak Mani Utenam) s'y retrouve où l'œuvre « *Tshinanu* » est présentée en page couverture.

Ces croquis et cette revue s'exposent comme des résultats concrets et représentent un réel moyen d'action pour diffuser une nouvelle image de la culture autochtone par le biais, entre autres, d'une œuvre collective inspirée des réflexions du groupe *Mémoires du territoire*.

<sup>43</sup>Ce numéro sur les Innus était dirigé par Élise Dubuc, co-chercheur du projet *Design et culture matérielle : développement communautaire et cultures autochtones*.



**Figure 46 :** Les trois versions de l'exposition « *INNU UTINNIUN* » exposé avec les croquis de la méthode utilisée pour réaliser *Tshinanu*.

### 5.2.2

#### « *L'empreinte créative de la famille Henri Connolly* »

L'expérience vécue avec la famille Henri Connolly est communiquée visuellement: par trois photos du processus et trois autres photos de l'exposition présentée au Musée amérindien de Mashteuiatsh en 2006. Deux objets sont ensuite présentés en photos, deux sculptures d'Henri Connolly qui sont revenues à la famille suite à l'exposition, augmentant ainsi le patrimoine de la famille. Un résultat positif et tangible pour eux dans cette démarche : la reconnaissance, la préservation de ses objets et le rapatriement de son patrimoine, par la famille.

Au mur, en transparence, les témoignages de la famille Connolly suite à l'évaluation de l'expérience « *L'empreinte créative de la famille Henri Connolly* », démontrent des résultats concrets puisqu'ils sont manifestement très touchés par cette expérience. Ces témoignages sont très valorisants et très motivants pour moi dans le développement de mon approche.



Figure 47 : « L'empreinte créative de la famille Henri Connolly ».

Cette première partie de l'exposition se termine par un schéma du territoire, le mien. Il nous montre son étendue et l'importance des déplacements des expositions et situe l'équipe de recherche sur ce vaste territoire.



Figure 48 : Le schéma du territoire montre l'importance des déplacements de l'équipe de recherche.



Il nous fait également voir le visage de ceux qui ont marqué mon parcours de recherche, mes amis et collègues assistants de recherche, tout particulièrement la première équipe<sup>44</sup> avec qui j'ai partagé le travail, l'engagement et les expériences humaines dans les trois communautés autochtones pour montrer que ces liens que nous avons tissés ensemble sont pour moi impérissables.

Une citation d'Hugues de Varine sur le patrimoine accompagne une photo de ma ville natale, mon patrimoine<sup>45</sup>.

### 5.2.3

#### Les objets issus de ce territoire partagé

Quand on entre dans la seconde partie de l'exposition intitulée « *Objets du territoire partagé* », une petite voix (celle de ma fille) raconte mon histoire sur ce territoire partagé avec les innus. Pour moi cette voix et ce film constituent un lien très fort entre les deux parties de l'exposition, mon passé par le territoire et ma fille comme transmetteur de mon histoire.

Quand on approche de la voix, on peut également voir ce territoire, ces images tournées à Schefferville en juin 2007 sont des témoins de notre passage (Voir annexes K-L).

---

<sup>44</sup> La première équipe avec qui j'ai collaboré Jeanne-Mance Ambroise, Sarah-Emmanuelle Brassard, Cynthia Bergeron, Cindy Cantin, Maude, Bernard, Jacinthe, Henriette et Jean-marie Connolly, Élise Dubus, Élisabeth Kaine, Carl Morasse, Lauréat Moreau, Claudia Néron, Camilienne Pinette, Josée Robertson, Anne-Marie St-Onge, Jean St-Onge, France Tardif, Jean-François Vachon et Pierre-André Vézina, ainsi que Réginald et Doris Vollant.

<sup>45</sup> *Le lavoir du village, la légende de la Roche aux Fées, le pré couvert d'anémones pulsatilles au printemps, l'église romane et ses fresques, l'art du sabotier, la mine de charbon fermée en 1992, la nouvelle mairie, le paysage qui nous entoure, et bien d'autres choses encore : tout cela, que l'on appelle le patrimoine, constitue le terreau sur lequel nous trouvons nos racines, nous naissons, vivons et élevons nos enfants, qui nous donne notre identité qui attire touristes et investisseurs.* Tiré du résumé. DE VARINE, H. (2005) *Les racines du futur. Le patrimoine au service du développement local*, Éditions ASDIC, 240 pages.



Figure 49: Vue de la projection du film « *Schefferville 2007* » sur la cimaise lors du vernissage de l'exposition.

L'espace est pensé ici en une seule grande zone pour exprimer l'isolement. Des palettes de transport tiennent lieu de mobilier d'exposition et présentent l'accumulation d'objets investis de sens, comme une déportation de l'identité.

À gauche comme à droite, malgré cet espace unique, mon identité s'exprime en trois thèmes différents : mon territoire, l'histoire de ma famille et mes valeurs.

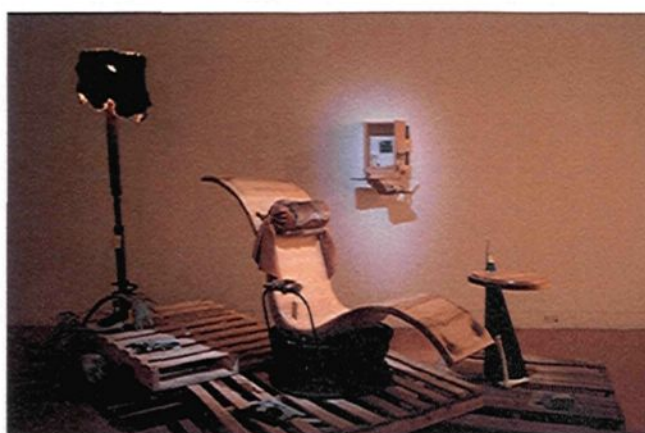


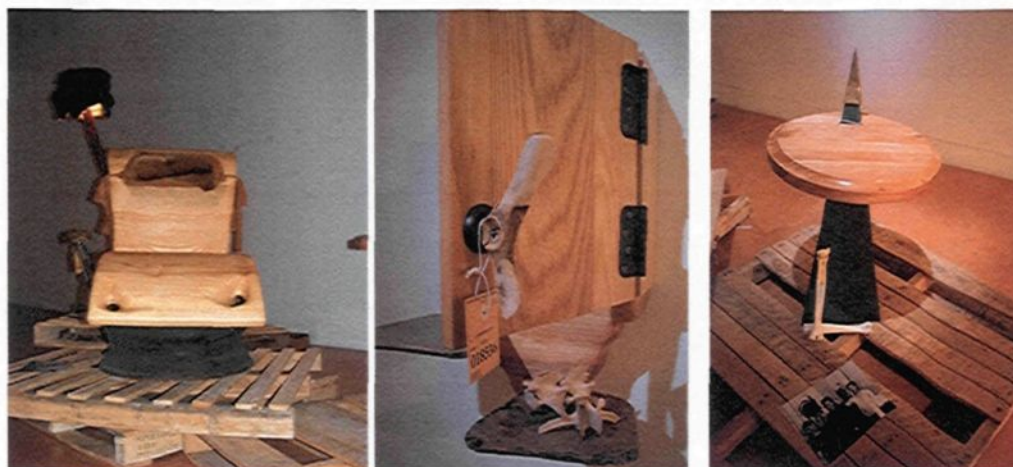
Figure 50 : Vue de l'exposition « *Objets d'un territoire partagé* ».



Figure 51-52 : Vue de l'exposition « Objets d'un territoire partagé ».

Des objets quasi manifestes, entre la récupération de pièces de métal rouillé et l'assemblage de pièces de bois massif et des fourrures. Mes œuvres lourdes, fortes et ferreuses expriment le travail difficile sur ce territoire minier et la petite histoire de ce territoire occupé par ma famille de 1957-1983.





**Figure 53 :** *Berceuse*, chaise en frêne, insertion de fourrure et métal oxydé. Derrière on peut apercevoir *Solstice*, lampe torche en épinette, acier oxydé et fourrures de lapin.

**Figure 54 :** *Secret*, petite armoire murale; frêne, bois récupéré, acier oxydé, os de caribou et roches  
Photo dans l'armoire: Chalet de papa à « Key Lake » en 2007.

**Figure 55 :** *Pointe*, table d'appoint en merisier, fibre de verre et sable noir ferreux de Moïsi.  
Photos : « Tire shop » 1959, photos de mon père et ses deux amis à droite sur la photo centrale.  
Photo : Papa à la chasse 1959.



Mes œuvres exposées ici ; la chaise, la table en pointe et l'armoire, évoquent des apprentissages paternels, le travail manuel, l'engagement communautaire et le territoire. La chaise que j'appelle *berceuse* est un objet sécurisant. Petite, et même plus grande, mon père me berçait pour apaiser mes peurs. Les retailles de fourrure du premier manteau de rat musqué de ma mère, incrustées dans le bras de la chaise, me procurent des souvenirs réconfortants. Quelques objets témoins des valeurs familiales qui sont celles de ma mère sont intégrés dans cette section; la fierté, la féminité, le sens des responsabilités familiales à travers l'étoile de visons, le collier de perles et les mocassins de mon fils.





**Figure 56 :** Maman à 18 ans en 1952.



**Figure 57 :** Moi, mon père, ma mère et mon frère en 1962.



**Figure 58 :** Maman, le jour de son mariage en août 1959 à Schefferville.



**Figure 59 :** *Lustrée*, lampe en acier oxydé et andouillers de caribous récupérés.



**Figure 60 :** *Cachée*, le paravent en acier oxydé sert de support aux mocassins de mon fils (réalisés par Madame Délima André 1982) et la canne, un héritage de mon grand-père maternel.



**Figure 61 :** *Armure de femme* en acier expose les visons de ma mère, parure offerte par mon père lors de leur mariage.



**Figure 62-63 :** *Trésor*, petit cabinet en frêne, merisier sur pied en acier tourné, il est le gardien du collier de perle de maman.

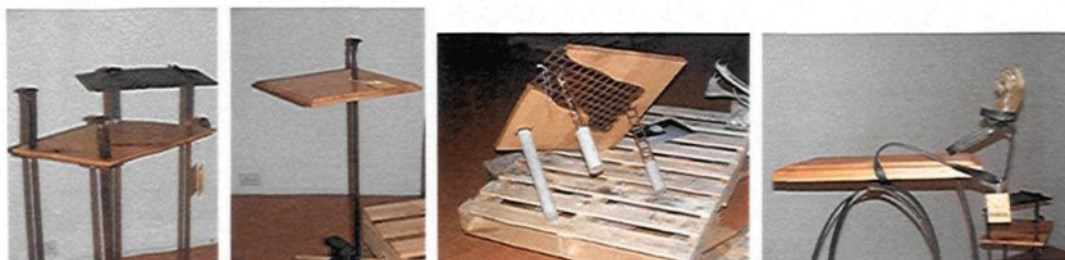


Figure 64 : *Chemin fer I*, table d'appoint en frêne, acier récupéré et forgé.

Figure 65 : *Chemin fer II*, table d'appoint en frêne, merisier, acier récupéré et forgé.

Figure 66 : *Sampler Tester*, table d'appoint en frêne et acier récupéré.

Figure 67: *Équilibre*, table de service en merisier, acier oxydé, main en résine.



Figure 68 : Photo de moi à Schefferville, j'ai 1 an.

Figure 69 : Photo de moi à 6 mois.

Figure 70 : Photo de moi avec mon grand-père maternel.

Tous ces apprentissages expriment l'identité, celle d'une fille de travailleur minier, et maintenant celle de mère.

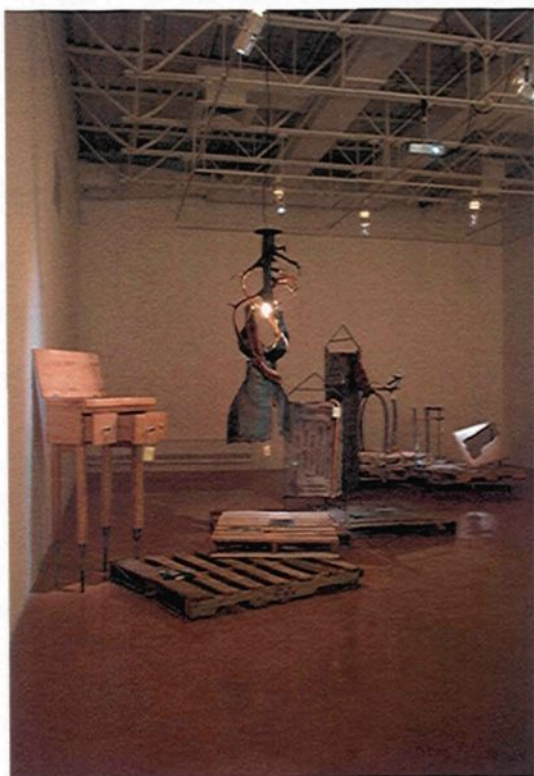


Figure 71: Vue d'ensemble de l'exposition « *Objets d'un territoire partagé* »



Figure 72: Vue de l'exposition « *Objets d'un territoire partagé* »

## CONCLUSION

Les méthodes développées par le projet *Design et culture matérielle* visent principalement à valoriser l'être, à le placer au centre de son univers et à le considérer comme *expert* dans la définition de sa culture en lui en montrant le potentiel illimité. Tout cela à travers l'art, le design, la création et un vaste terrain de recherche, de réflexion et d'action. Dans ce projet, j'ai eu la chance de rencontrer des personnes extraordinaires qui ont rendu l'expérience enrichissante sur le plan personnel, professionnel et humain. J'ai constaté que la pratique de recherche-terrain et le besoin d'entrer en interrelation avec l'individu et l'objet me sont essentiels.

Ces expériences me confirment également que je suis un acteur terrain et que c'est par l'action que je me réalise, par l'accomplissement et la transformation de ma propre réalité. C'est dans cet objectif de valorisation de ma propre identité que l'objectif principal de cette recherche s'est concrétisé.

Bien qu'au départ mon rôle, ma place, ma participation m'ont beaucoup questionnée, je perçois maintenant mon rôle comme celui d'une artiste médiateur, une substance ou un support à l'Autre, un pont entre la culture, l'artisan et le musée. Un rôle d'artiste médiateur comme un partenaire qui accompagne et qui soutient l'Autre dans sa démarche; l'exposition. Je sais, maintenant que j'ai toujours eu ces capacités d'empathie et d'ouverture envers l'Autre.

Ce sont les valeurs familiales enseignées par mes parents. Ma jeunesse isolée des grands centres à Schefferville, sur ce vaste territoire, l'accompagnement des communautés autochtones, mes expériences de vie m'ont définitivement sensibilisée à l'ouverture aux autres et au développement de cette capacité d'empathie qui m'ont été essentiels dans cette démarche.



Somma toute ma recherche est concentrée sur la valorisation de l'identité, d'abord celle de l'Autre et ensuite la mienne, je pense maintenant que c'est la notion de « respect » qui permet d'atteindre ce résultat positif de reconnaissance des participants. L'identité et le respect entre les cultures étant présentement au centre des préoccupations planétaires, plusieurs questionnements sur les « comment » valoriser la culture de l'Autre et en transmettre une image juste par la création et le médium exposition pourraient faire l'objet de plusieurs autres terrains de recherche, d'expériences et de réflexions.

L'inspiration est toujours présente, la recherche me motive et la création d'objets se poursuivra.

## BIBLIOGRAPHIE

BARBEAU, M.T. (1987). *Schefferville: Relation inter-ethnique et dynamique du développement en milieu nordique*. Université du Québec à Chicoutimi, 201 pages.

BERGERON, C. (2006). *Comprendre le patrimoine matériel autochtone dans une perspective communautaire : l'exemple de la famille Connolly de Mashteuiatsh*, Université du Québec à Chicoutimi. 118 pages.

BERGERON, Y. (2004). *La fin du Creusot ou L'art d'accueillir les restes par Octave Debray*. Paris : Éditions du CTHS, Collection Le regard de l'ethnologue 13, 189 pages.

BISSON, D : GAGNON, C. (2005). *L'instrumentation spécifique à la recherche en design : explorer l'expérience de l'environnement matériel*. Acte du colloque *L'instrumentation dans la collecte des données*, UQTR, 20 pages. Source : [www.erudit.org](http://www.erudit.org)

BOUTIN, G. (1997). *L'entretien de recherche qualitatif*. Presses de l'Université du Québec. 169 pages.

BONY, A. (2004). *Le Design*. Paris : Comprendre Larousse. 237 pages.

BOUTINET, J-P. (1990). *Anthropologie du projet*. Paris : Presses Universitaires de France. 312 pages.

CLOUTIER, G. (2000). *L'action culturelle, l'ère postmoderne de la muséologie : sa place dans les fonctions muséales*. Québec : Musées numéro 22, 17 pages.

COULON, A. (1987). *L'ethno-méthodologie*. Paris : Éditions, Presses universitaires de France, « Que sais-je? », 128 pages.

CYRULNICK, B. (1999). *Le murmure des fantômes*. Éditions Odile Jacob.

DEBRAY, R. (1996). *Communiquer Transmettre*. Les Cahiers de médiologie, numéro 11.  
[www.mediologie.org](http://www.mediologie.org)

DE FORNEL, M : OGIEN, A : QUÉRÉ, L. (2001). *L'ethno-méthodologie, Une sociologie radicale*. Paris : Édition La découverte, 444 pages.

DESGAGNÉ, S : BEDNARZ, N : LEBUIS, P. POIRIER, L : COUTURE, C. (2001). *L'approche collaborative de recherche en éducation: un rapport nouveau à établir entre recherche et formation*. Revue des sciences de l'éducation, Vol. 27, no 1, pages 33 à 64.

DE VARINE, H. (1976). *La culture des Autres*. Paris : Éditions du Seuil, 252 pages.

DE VARINE, H. (1991). *L'initiative communautaire, recherche et expérimentation*. Paris : Éditions W, collection « Muséologia », 265 pages.

DE VARINE, H. (2005). *Les racines du futur. Le patrimoine au service du développement local*. Éditions ASDIC, 240 pages.

DUBUC, É : Kaine, E. (2002). *Projet d'alliance de recherche universités-communautés (ARUC) Design et culture matérielle; développement communautaire et cultures autochtones 2003-2008*, 14 pages. Non publié.

ECHO, U. (1992). *Les limites de l'interprétation*. France : Éditions Grasset et Fasquelle, 385 pages.

ECK, Dr. M. (1964). *L'homme et l'angoisse*. Paris : Librairie Arthème Fayard, 259 pages.

FIELL, C ; FIELL, P. (2003). *Le Design du 21<sup>e</sup> siècle*. Paris : Taschen, 191pages.

FIELL, C ; FIELL, P. (2000). *Le Design du 20<sup>e</sup> siècle*. Paris : Taschen, 767pages.

FIELL, C ; FIELL, P. (2001). *Chairs*. Paris : Taschen,, 191 pages.

FONTANEL, B. (2001). *Histoire des choses*. Éditions du Soleil.

FRICH, F. (1999). *Les études qualitatives*. Paris : Éditions d'Organisation, 180 pages.

FROMM, E. (1976). *Avoir ou Être ? Un choix donc dépend l'avenir de l'homme*. Paris : Éditions Robert Laffont, Collection Réponses, 243 pages.

GIRARDET, S : MERLEAU-PONTY, C. (1994). *Une exposition de A à Z, concevoir et réaliser une exposition*. Dijon : OCIM Université de Bourgogne, 32 pages.

GUELTON, B. (1998). *L'exposition interprétation et réinterprétation*. Montréal : L'Harmattan, 203 pages.

JOLLANT-KNEEBONE, F. (2003). *La critique en design. Contribution à une anthologie*. Éditions Jacqueline Chambon, 301 pages.

KAINE, E. (2002). *Les objets sont des lieux de savoir*. Québec : Ethnologies, Musées, Québec ; Université Laval, pages 175-190.

KAINE, E. (2004). *Des expériences communautaires de mise en exposition en territoire inuit*. Anthropologie et Sociétés, volume 28, no 2, pages 141-154.

KAUFFMAN, J.C. (1996). *L'entretien compréhensif*. Paris :Éditions Nathan, 127pages.

KENTHLEY, E. NEGUS.D. (1989). *Écrire sur les murs. Guide pour la présentation du texte dans une exposition*. Dijon : OCIM Université de Bourgogne, 58 pages.

MORASSE, C. (2005). *Mettre en image la pensée de l'Autre*. Le petit journal de l'Alliance, *Design et Culture matérielle;développement communautaire et cultures autochtones*, no 3, 14 pages.

OUELLET, P. (2003). *Le soi et l'Autre, L'énonciation de l'identité dans les contextes interculturels*. Québec : Les Presses de l'Université Laval, 446 pages.

OUELLET, P. (2003). *L'esprit migrateur. Essai sur le non sens commun*. Montréal : Édition Trait d'union, collection « le soi et l'autre ».

PESCE, G. (1996). *Le temps des questions*. Paris : Centre Pompidou, 142 pages.

PIRSON, J-F. (1990). *Le corps et la chaise*. Bruxelles : Éditions Métaphores, 191pages.

PRADEL, J.L. (1999). *L'art contemporain*. Paris : Larousse Comprendre et Reconnaître, 143 pages.

SIBONY, D. (2000). *Don de soi ou partage de soi? Le drame de Levinas*, 278 pages.



TARDIF, F. (2006). *La méthode de l'inventaire participatif expérimenté en milieu autochtone et son utilité pour un musée autochtone; L'exemple de la communauté de Uashat mak Mai-Utenam*, 69 pages.

TISSERON, S. (1999). *Comment l'esprit vient aux objets*. Paris : Édition Aubier, 187 pages.

TURGEON, L : DUBUC, E. (2004). *Musée et premières nations : la trace du passé, l'empreinte du futur*. Québec : Anthropologie et sociétés, Université Laval, 212 pages.

#### **Sites consultés dès janvier 2004**

<http://journal.coherences.com>

<http://www.erudit.org>

[www.wikipedia.com](http://www.wikipedia.com)

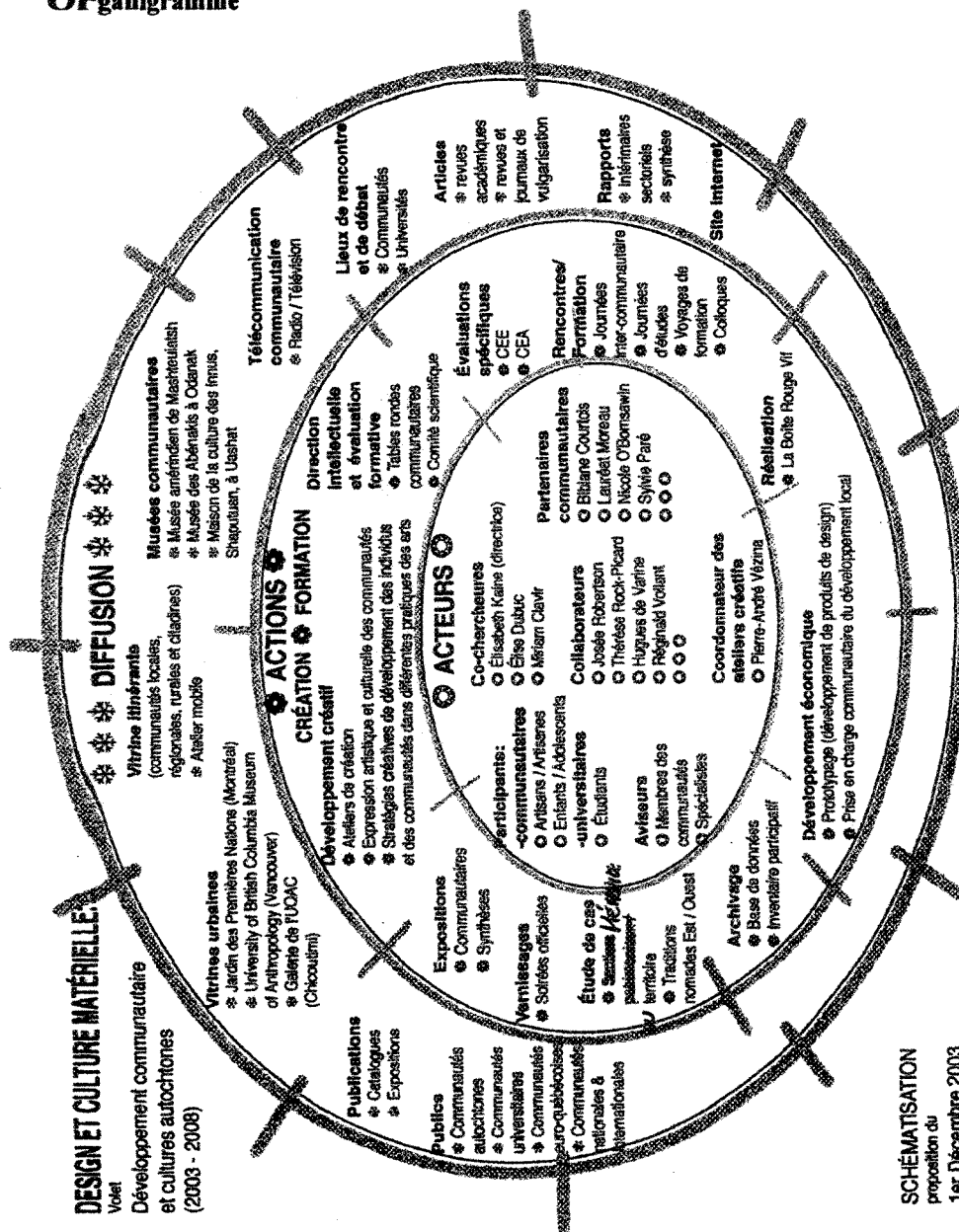
[www.mediologie.org](http://www.mediologie.org)

<http://hypermedia.univparis8.fr/Groupe/exposes/debray.htm>

## ANNEXE A

### Organigramme du projet *Design et culture matérielle : développement communautaire et cultures autochtones*

#### Organigramme



**SCHEMATISATION**  
proposition du  
1er Décembre 2003

## **ANNEXE B**

### **Les acteurs impliqués**

Vingt-trois artistes et artisans autochtones sont formés en design par les animateurs Élisabeth Kaine et Pierre-André Vézina et leurs assistants; Sarah-Emmanuelle Brassard, Cindy Cantin, Carl Morasse, Claudia Néron, France Tardif et Jean-Francois Vachoin. Ces formations visent à actualiser leurs pratiques arrimées aux savoirs traditionnels autochtones.

Les artistes et artisans designers sont: à Mashteuiatsh : Maude Connolly, Mariette Manigouche, Diane Blacksmith, Johanne Blacksmith, Bernard Connolly, Denis Blacksmith et Allen Grégoire; à Uashat mak Mani Utenam : Pascal André, Jeanne-Mance Ambroise, Lucienne Ambroise, Paul Blacksmith, Laurette Grégoire, Caroline Michel, Camilienne Pinette, Louisa Rock, Pauline St-Onge, Anouk St-Onge et Estelle Vachon; et enfin à Odanak : Lise Bibeau, Kim Gabriel, Wanda Julian, Johanne Lachapelle et Annette Nolett. Ensuite les membres du premier groupe de réflexion *Mémoires du territoire* avec qui j'ai partagé : Rose-Anne Grégoire, André Michel, Lauréat Moreau, Françoise Vollant, Donald Pilot, Bernard St-Onge, Jean St-Onge, Doris Vollant et Réginaid Vollant.

Par la suite, le groupe s'est élargi. Les membres ont partagé leurs réflexions et plusieurs nouvelles personnes se sont jointes aux rencontres de réflexion : Heidi Vachon, Marie André Fontaine, Évelyne St-Onge, Laurette Grégoire, Shipiss Michel, Ken Rock, Robert St-Onge, Nancy Rock, Guylaine Régis, Monique Pilot et Alexandre Pinette.

Les partenaires muséaux sont : Madame Maryse Boily pour le Musée Amérindien de Mashteuiatsh, Madame Jacqueline O'Bomsawin pour le Musée des Abénakis à Odanak, Monsieur Lauréat Moreau pour le Musée Shaputuan à Uashat mak Mani-Utenam, Madame Sylvie Paré au Jardin des Premières Nations à Montréal, ainsi que le Centre d'études Amérindiennes à l'Université du Québec à Chicoutimi sous la direction de Madame Huguette Bouchard et le Musée d'Anthropologie de l'Université de Colombie-Britannique à Vancouver.

## **ANNEXE C**

**Groupe *Mémoires du territoire*, texte de l'exposition «*INNU UTINNIUN*», production du projet design et culture matérielle; développement communautaire et cultures autochtones. Jardin des Premières-Nations du 28 mai au 5 septembre 2005.**

Nous sommes un groupe de personnes ayant à cœur la préservation et le développement de notre culture innue. Tout en tenant compte des difficultés que nous pouvons vivre comme individu et comme communauté, nous croyons important de retrouver l'espoir et la confiance en ce que nous sommes et en ce qu'il nous est possible d'entreprendre. Nous profitons d'une occasion d'alliance avec un groupe de chercheurs, de spécialistes intéressés à la mise en valeur de la culture autochtone et au développement à long terme. Au cours des échanges que nous avons eus, nous avons constaté qu'ils ne viennent pas nous imposer une démarche, mais nous proposer des outils. Nous apprécions cette approche nouvelle. Notre démarche de réflexion nous permet d'exprimer notre propre conception de ce qu'est la culture.

## ANNEXE D

### *Tshinanu ou l'oeuvre «Mémoires du territoire»*

L'oeuvre «*Mémoires du territoire*» a été réalisée en 2005 par trois artistes, Jean Saint-Onge, Lauréat Moreau et Lyse Émond. Les travaux du groupe de réflexion «Mémoires du territoire / INNU UTINNIUN», qui se réunit à Uashat mak Mani-Utenam afin de revaloriser la culture innue, ont inspirés les artistes.

Plus particulièrement l'oeuvre traduit une pensée qui anime les membres du groupe:

**« Tshiashtinnuat uanasse tshi pakassiuipanat. Ussinnuat kie uinuau tshika tshi pakassitishuht, muk<sup>u</sup> tshika ui nashamueuat utanishkutapannuaua ushutshishiunnu ».**

**« Les Tshiashtinnuat, les Anciens ont su s'adapter à un rude environnement où il était question de survie. Les Innus d'aujourd'hui s'adapteront aussi à un nouvel environnement où il est toujours question de survie, mais seulement s'ils s'inspirent de la force d'âme de leurs ancêtres ».**

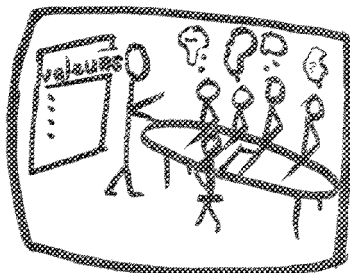
Jean Saint-Onge est un Innu originaire de Uashat mak Mani-Utenam mais a passé sa jeunesse à Matimekossh. Sculpteur, il réalise des oeuvres en utilisant différents médiums: bois, céramique, assemblages. Il est intéressé à la transmission des récits de son peuple aux plus jeunes, notamment par l'expression théâtrale et les marionnettes. Il travaille comme technicien au Musée Shaputuan.

Lauréat Moreau est un Innu originaire de Betsiamites qui vit présentement à Uashat mak Mani-Utenam. Travaillant comme conservateur puis comme coordonateur au Musée Shaputuan, il s'applique à adapter aux valeurs traditionnelles innues les principes de conservation et de présentation des objets. Formé en arts plastiques, il pratique la sculpture.

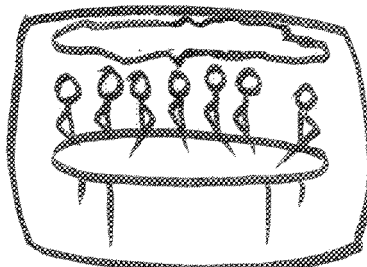
Lyse Émond est designer. Elle a passé son enfance à Schefferville, a côtoyé les Innus et Naskapis. Elle garde un vif souvenir de son expérience et des paysages qui ont imprégnés ses souvenirs. Elle termine sa maîtrise en design et transmission à l'Université du Québec à Chicoutimi. Elle a réalisé deux expositions en collaboration avec le groupe *Mémoires du territoire*.

## ANNEXE E

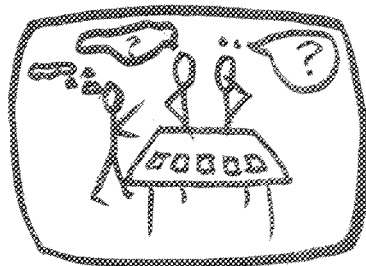
### CROQUIS MÉTHODE TSHINANU



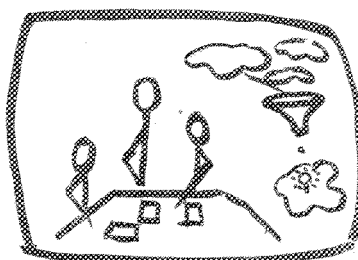
ÉTAPE 1



ÉTAPE 2



ÉTAPE 3



ÉTAPE 4



RÉSULTATS

## **ANNEXE F**

### **« L'empreinte créative de la famille Henri Connolly »**

#### **Crédits d'exposition**

La présente exposition a été rendue possible grâce à la disponibilité et à la générosité de la famille Connolly qui a participé aux différentes étapes de son élaboration. Nous remercions Maude, Jacinthe, Bernard, Henriette et Jean-Marie, ainsi que Mariette Manigouche, conjointe de Bernard. Nous remercions également Josée Robertson pour le travail de recherche préalable effectué à l'été 2004 au Musée Amérindien de Mashteuiatsh; ainsi que Cynthia Bergeron pour avoir encadré l'inventaire participatif des objets de la famille Connolly en 2005.

Gestion du projet : Lyse Emond

Conception muséographique : La famille Connolly assistée de Lyse Émond, Claudia Néron et Louise Guillemette

Conception graphique : Claudia Néron

Recherche photographique : Mariette Manigouche, Bernard, Henriette, Jacinthe et Maude Connolly

Recherche des contenus : Jacinthe et Henriette  
assistées de Louise Guillemette

Textes : Jacinthe Connolly et Louise Guillemette

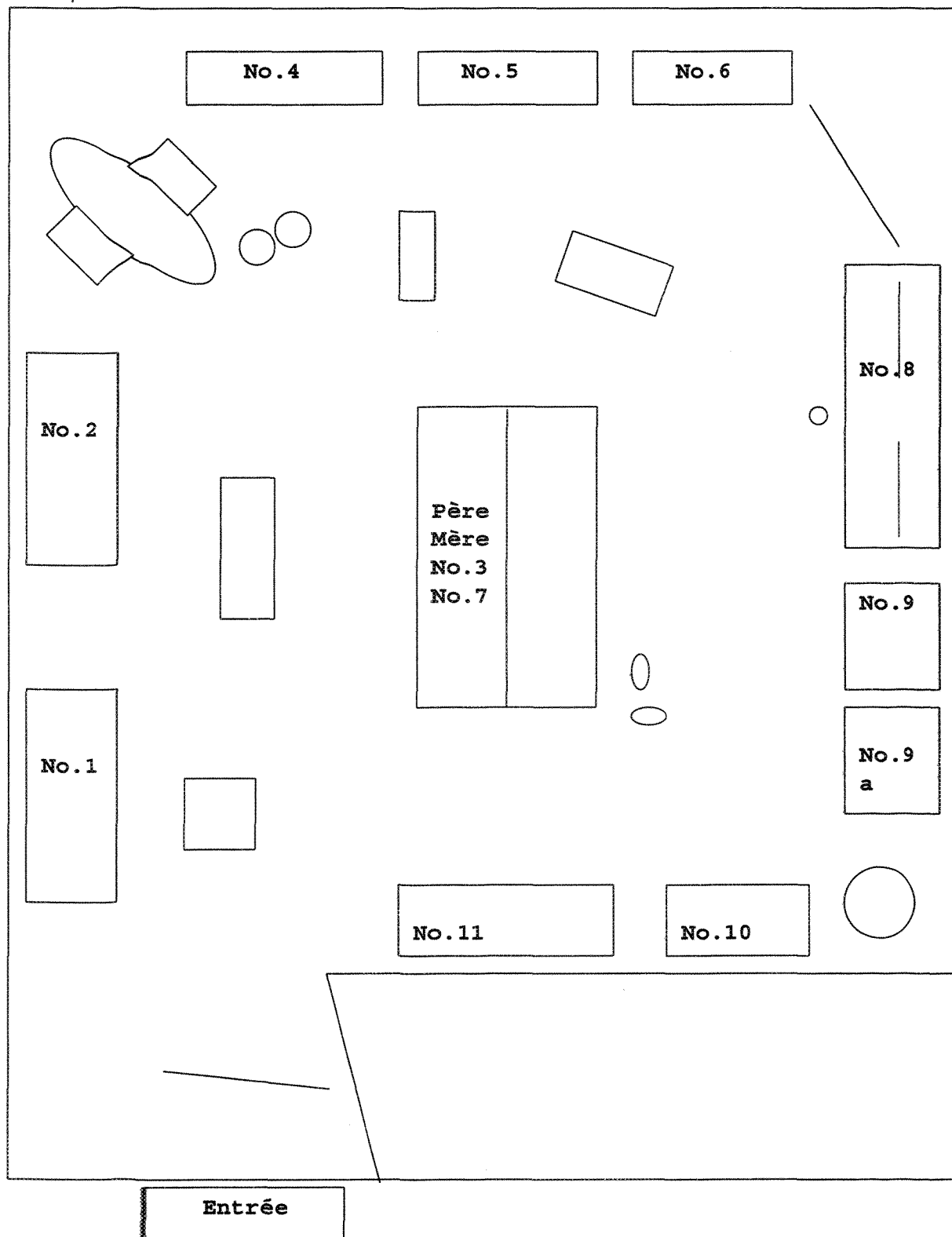
Fabrication du mobilier d'exposition : Lyse Emond Assistantes technique : Isabelle Fortin,  
Sophie Tanguay Traboulsi, Sarah Beauseigle et Marie-Christine Girard

Cette exposition est une réalisation du Musée Amérindien de Mashteuiatsh en collaboration avec l'Alliance de recherche universités-communautés *Design et culture matérielle : développement communautaire et cultures autochtones* (UQAC) sous la direction d'Élisabeth Kaine et rendu possible grâce à une entente entre le musée amérindien de Mashteuiatsh, le musée Shaputuan de Uashat mak Mani utenam et le projet Design et culture matérielle

## ANNEXE G

### L'empreinte créative de la famille Henri Connolly

Plan plancher et contenus





## Introduction de l'exposition

C'était une maison jaune reconnaissable entre toutes dans la communauté de Mashteuiatsh. Une maison/boutique, celle du sculpteur Henri Connolly et sa famille.

Ce territoire intime de l'enfance et de l'adolescence, l'artiste peintre Maude Connolly l'a revisité par l'entremise de sa création picturale comme un regard documentaire posé sur le quotidien familial. Ses peintures nous entraînent dans les profondeurs toujours sensibles et parfois troublantes des relations entre les êtres et leur milieu et nous laissent entrevoir quelques parcelles de la vie de ces artistes et artisans de père en fils, de mère en filles. Les tableaux qu'elle a choisis de nous présenter deviennent ainsi le fil narratif autour duquel sont rassemblées, pour la première fois, les œuvres de sa famille.

Accompagnée par les textes de sa sœur, Jacinthe Connolly, cette immersion dans l'univers de ces créateurs vous fera les témoins d'un dialogue entre deux générations. Tel un hommage à leurs sources d'inspiration première à travers les récits, les objets et les techniques traditionnelles toujours présentes dans leur art, la filiation manifeste entre les œuvres nous confirme leur sentiment de reconnaissance envers un héritage précieux et fragile, ce qui n'entrave en rien l'émergence d'une originalité propre à chacun d'eux. En effet, il y a dans les gestes de ces artistes, quelque chose dans la manière qui ressemble non seulement à ce qui a été enseigné mais aussi à ce dont ils ont été témoins. Témoins d'un savoir-faire qui s'est transmis parfois sans mot dire. C'est le départ de l'exploration personnelle, la base sur laquelle les coups de « couteau croche »<sup>1</sup> entaillent le bois de la mémoire. Comme un détournement de la tradition qui prendrait des formes nouvelles sans se renier elle-même et qui deviendrait le moteur de l'évolution. Une liberté retrouvée.

Au cœur de leur démarche artistique, il y a ce désir de transmission clairement exprimé, transmission d'une culture, d'une histoire, d'un savoir-faire. Se faisant gardiens de la mémoire familiale en l'inscrivant dans le bois, sur la toile, par l'écrit et la broderie, ces artistes et artisans nous dévoilent leur imaginaire créatif et leur préoccupation pour la pérennité de ce qui constitue l'identité autochtone.

Nous espérons que ce court voyage saura vous toucher comme nous l'avons été à le préparer. Au-delà de nos appartenances différentes et multiples ne sommes-nous pas tous des transmetteurs potentiels d'un héritage personnel et collectif?

---

<sup>1</sup> Couteau croche (muhkutakan): outil à multiple usage (dégrossir, aplanir, arrondir et sculpter) composé d'un manche en bois et d'une lame de métal incurvée.

*Cartel 1*

**L'Atelier de mon père**

***Maude Connolly***

***Acrylique sur toile, 35.5cm x 45.5cm, 2001***

***Collection Musée amérindien de Mashteuiatsh***

« Mon père portant son tablier un peu sali par le temps. Sous sa table il rangeait son Seven-up et ses chips BBQ. La table était garnie de petits rideaux derrière lesquels il plaçait ses chips et liqueurs, ainsi que des boîtes. La boutique de mon père était dans le salon et son atelier dans sa chambre. La plupart des sculptures de mon père sont en Europe et aux États-Unis. »

***- Maude Connolly***

« Combien d'heures passées dans cet atelier. Le plus souvent tu étais assis sur ta chaise noire à sculpter, peut-être perdu dans tes pensées, tout en écoutant toutes sortes de musique. De Johnny Winter à John Lennon, de James Last à Nana Mouskouri en passant par Bobby Haché, Johnny Cash et des chanteurs mexicains jusqu'aux opéras, ton esprit voyageait avec eux. Mélomane, ça tu l'étais ! Et ça, je suis devenue !  
Merci pour cet amour de la musique. »

***-Jacinthe Connolly***

*Cartel 1*

**Au mur**

**Chapeau - Écorce, plume, cuir, *Henri Connolly***

**Canne – Bois polychrome, branche, plume, cuir, *Henri Connolly***

**Cadre – Bois polychrome, photographie de Henri Connolly**

**Au centre**

**Établi de Henri Connolly**

**Outils, patrons de papier, et objets sculptés dont certains inachevés.**

**Collier avec lanière de cuir et croix en os.**

**Sacs de denim où Henri Connolly rangeait ses outils de sculpture.**

**Son briquet, ses lunettes.**

*Cartel 2*

**La pipe *Maude Connolly***

**Acrylique sur papier kraft, 119.5cm x 90cm, 2001 Collection Musée amérindien de Mashteuiatsh**

« Ce sont les premiers modèles de pipe réalisés par mon père. Ses pipes étaient souvent sculptées de têtes d'ours, de têtes d'oiseaux. Elles étaient faites en bois de bouleau. »

- Maude Connolly

« Je pense que nos inspirations nous viennent d'abord de ce que nous sommes. Il fut un temps où papa était un grand fumeur. Il fumait des « Export » (sans filtres), des cigares et la pipe. Comme il avait un goût particulier pour les bonnes choses et la qualité, que son tabac sentait bon! Alors quel plaisir pour moi lorsque j'ai commencé à gagner ma vie, de lui offrir comme cadeau de Noël son tabac à pipe préféré ainsi que ses cigares « Old Port » que j'emballais soigneusement.

Lorsque je revois ses pipes et surtout ses calumets je ne peux que ressentir une certaine fierté parce que le calumet signifie beaucoup pour moi aujourd'hui. Quand nous marchons sur le « chemin rouge »<sup>2</sup>, le calumet est pour nous un objet sacré qui sert à communiquer avec le Créateur. Et quand je vois tous ces oiseaux et animaux que papa sculptait, je me dis qu'à sa façon, il était un être spirituel. »

- Jacinthe Connolly

Cartel 2

Au mur

Casquettes en écorce de bouleau – Écorce, plume et cuir, Henri Connolly

Pipes – Bois, plume, cuir, Henri Connolly

Vitrine centrale

Oiseaux sculptés (pics bois) – Bois polychrome, Henri Connolly

Cartel 3

La fierté de mon père

Maude Connolly

Acrylique sur papier kraft, 130cm x 90cm, 2001

Collection Musée amérindien de Mashteuiatsh

« Mon père posant fièrement en tenant la sculpture d'une outarde à la main. Près de lui, une autre sculpture d'un petit bonhomme. Un peu en retrait, il y a ma mère assise sur le

---

<sup>2</sup> Chemin rouge: Mode de vie axé sur un retour aux pratiques spirituelles traditionnelles (cérémonies).

sofa. Les mocassins que mon père porte ont été offerts par Max Gros-Louis. Ce sont des mocassins de confection commerciale. La veste est faite par ma mère. »

- Maude Connolly

« Il y a quelques années je me demandais d'où me venait ce désir de tout abandonner pour voyager quand j'entendais et voyais un voilier d'outardes.

C'était comme si à ces périodes de l'année se trouvait au plus profond de mon être quelque chose d'inexplicable et de profondément enraciné dans mes cellules. Puis à un moment donné, au début d'un certain mois de mai, je reçus une réponse à mon questionnement.

J'étais sur la route en direction de Chicoutimi. Rendue après Chambord, en voyant cette partie du lac calé alors qu'il ne l'était pas envers chez nous, j'accueillis instantanément une révélation. Avec étonnement je me disais : « Ah! C'est pourquoi je suis comme ça!!! ». Je faisais alors un lien avec le nomadisme de mes ancêtres. Je repensais à leur vécu en territoire, à leur départ en automne et leur retour l'été suivant. Je me disais qu'une fois rendus dans le territoire ils ne pouvaient s'en revenir qu'à la fonte des glaces car les cours d'eau leur servaient à se déplacer, à voyager ce qui leur permettait une certaine liberté. C'est pourquoi à la vue d'une outarde je me remémore cette anecdote.

Papa était fier de se faire photographier avec ses sculptures et souvent c'était nous les filles qu'il faisait poser. Tout ceci pour dire finalement que je suis fière de mes racines, et que la fierté nous procure un profond contentement de soi qu'il fait bon de goûter encore et encore. »

*Jacinthe Connolly*

Trois statuettes – Bois polychrome, *Henri Connolly*

*Cartel 4*

Papa et ses fils

*Maude Connolly*

Acrylique sur papier kraft, 134cm x 90cm, 2001

Collection Musée amérindien de Mashteuiatsh

« Daniel n'a jamais fait de sculpture mais Jean-Marie lui en faisait. Il a fait une tête qu'il souhaite exposer au musée. Bernard, lui, faisait de l'artisanat mais il fait aussi de la sculpture maintenant. Mon père aimait sculpter des alligators. »

- Maude Connolly

« Je marche dans les traces de mon père et de mon grand-père, qui dès l'âge de 10-12 ans m'ont initié au travail du bois. Tout comme mon père je fais de la sculpture et des raquettes. Je suis très appliqué et perfectionniste dans mon travail. Maîtrisant bien la technique pour la fabrication de raquettes, j'ai le goût de pousser plus loin en créant des pièces de mobilier comme des tables, des chaises et des étagères lassées de babiche. J'ai aussi le goût de transmettre mon savoir aux générations futures. »

- *Bernard Connolly*

Une nuit, Maude fit un rêve où elle donnait toutes les sculptures inachevées de son père à Monsieur Bégin. Suite à ce rêve, son frère Bernard Connolly décida de reprendre ces sculptures pour les terminer.

*Cartel 4*

Au mur

Espadon et alligator – Bois polychrome, *Henri Connolly*

Vitrine (à droite)

Représentations du visage du Christ tantôt avec un bandeau tantôt avec des épines – Bois polychrome, *Henri Connolly*

Crucifix – Bois polychrome, *Jean-Marie Connolly*

Tables basses, table pour téléviseur sur roulette – Bois polychrome, pattes d'original, *Henri Connolly*

*Cartel 4a*

Au premier abord les pièces de Henri Connolly paraissent tout à fait naturelles, familiarité trompeuse peut-être car à bien y regarder n'y a-t-il pas lieu de se questionner sur l'authenticité de certains détails reproduits par le sculpteur. Ce personnage avec bandeau et pagne, ces totems, ne sont peut-être fidèles qu'à ces clichés que nous avons sur les « indiens », sur leur milieu, leur mode de vie et n'ont peut-être que très peu de liens avec la réalité des pekuamiulnuatsh. Dans cette production destinée principalement aux touristes se serait alors glissé comme un clin d'œil moqueur du sculpteur laissant transparaître son esprit fantaisiste confirmé dans ces tables à pattes d'original et ces animaux d'un autre pays (espadon, alligator). Rêves de voyage selon ses filles, avant-gardisme selon ses fils, des œuvres à la signature assurément originale.

*Cartel 4a*

**À gauche**

**Vase à fleur** – Bois polychrome, *Henri Connolly*

**Statuette de** chef indien avec coiffe – Bois polychrome, *Henri Connolly*

**Porte-voix** (pour appeler l'original) – Écorce de bouleau, *Henri Connolly*

**Canots min iatures** – Écorce de bouleau, *Henri Connolly*

**À droite**

**Totem, plateau, statuettes et plats** – Bois polychrome, *Henri Connolly*

*Cartel 6*

**Maman et ses filles**

**Maude Connolly**

**Acrylique sur papier kraft, 136cm x 90cm, 2001**

**Collection Musée amérindien de Mashteuiatsh**

« Moi et **Jacinte** on passaient pour des jumelles. Henriette était toujours bien mise comme **nous** toutes d'ailleurs, c'est une valeur transmise par ma mère. Thérèse je l'ai faite très **foncée** parce que quand elle est décédée, je ne l'ai pas vue parce qu'elle était calcinée. **Je** l'ai peinte comme je l'imaginais. Moi et Jacinte avons travaillé à Longueuil on faisait **des** bottes « Apaches ».

**Maude Connolly**

« À un moment donné maman s'est retrouvée la seule femme de la maison avec papa et Jean-Marie. Henriette, Maude et moi étions parties vivre dans la grande ville de Montréal. Thérèse **avait** commencé sa famille mais elle revenait de temps en temps pour visiter et pour apprendre à broder. Ma sœur était toute heureuse lorsqu'elle nous montrait une paire de **mitaines** en cuir d'original avec un castor brodé qu'elle avait confectionnées pour sa **petite** Anouck. Elle avait de quoi à en être fière car elle les avait très bien réussies.

Je dirais **que** cette période montréalaise en fut une où la créativité de maman était à son comble. **Elle** prenait plaisir à nous montrer ou à nous offrir ses productions quand nous revenions **pour** le temps des fêtes. C'était sa manière de nous gâter.

Maman **brodait** souvent des scènes de son mode de vie en territoire. Je crois que c'était sa façon **de** passer son ennui. Se remémorer le territoire et son vécu, faire un croquis de son idée, **choisir** les couleurs de ses fils et ensuite nous la perdions dans ses

souvenirs...Cela me fait le même effet quand je brode. Cependant, bien que n'ayant pas connu ce mode de vie en territoire, la broderie reste pour moi un moyen qui me permet de garder ce lien avec ma mère et mes grands-mères tout en m'imaginant leur vécu.

Merci à toutes ces femmes qui m'ont précédée. »

*Jacinthe Connolly*

*Cartel 6*

**Mocassins brodés – Cuir, fil à broder, Marie Connolly**

**Sacs brodés – Cuir, fil à broder, coton, os, perles, Marie Connolly**

**Poupée – Cuir, laine, fil à broder, feutre, Marie Connolly**

**Coussin – Cuir, fil à broder, tissus, Jacinthe Connolly**

**Napperons – Cuir, fil à broder, Henriette Connolly**

**Coiffe de Chef – Épingles de sûreté, perles de plastique, plumes, Henriette Connolly**

*Cartel 7*

**Ma mère et sa cabane**

*Maude Connolly*

*Acrylique sur papier kraft, 136cm x 90cm*

*Collection Musée amérindien de Mashteuiatsh*

« Ma mère brodait dans cette cabane et elle y cuisinait aussi. Il y avait un gros poêle. Elle y faisait cuire le poisson. La cabane était faite avec le bois de la première maison. Elle passait beaucoup de temps dans cette cabane l'été. Son amie Madeleine Siméon venait la voir et elles conversaient en Montagnais »

- *Maude Connolly*

« Maman a toujours fait de la couture pour nous et pour nombre de personnes de la communauté. Elle avait le don de transformer le vieux en nouveau. Elle nous confectionnait des vêtements et parfois c'était à partir de vêtements usagés que la société de Saint Vincent de Paul débarquait au sous-sol de l'ancien presbytère. Parfois, certaines mères de grosses familles lui passaient des commandes pour Noël. Il leur était plus économique de commander une dizaine de pyjamas plutôt que de les acheter en magasin. »

- *Jacinthe Connolly*

*Cartel 7*

**Panier de couture de Marie Connolly – Écorce de bouleau, Henri Connolly**

**Mitaines – Cuir, fil à broder, Marie Connolly**

**Manteaux de laine (Duffle coat) – Laine, broderies, fourrure, Marie Connolly**

*Cartel 8*

**Souvenir du sac de maman**

**Maude Connolly**

**Acrylique sur papier kraft, 109cm x 90cm**

**Collection Musée amérindien de Mashteuiatsh**

« Maman racontait que dans la vingtaine elle traversait le Lac Saint-Jean avec une amie Madame Laurette Skeen Siméon. Elles allaient camper de l'autre côté du lac pour aller aux bleuets ou à la pêche. »

**Maude Connolly**

**Ma mère assise sur son divan**

**Maude Connolly**

**Acrylique sur papier kraft, 143cm x 90cm**

**Collection Musée amérindien de Mashteuiatsh**

« Maman plaçait toujours sa jambe de travers comme ça. Elle fumait des cigarettes (rouleuses) et elle fumait beaucoup. Elle a arrêté de fumer au décès de ma sœur Thérèse et deux ans après elle décédait d'emphysème et du cœur. Elle faisait des courtepointes et de gros tapis tressés. Elle n'aimait pas sortir. »

**- Maude Connolly**

*Cartel 8*

**Cendrier sur pied – Bois polychrome, patte d'original, Henri Connolly**

*Cartel 9*

**Lorie**

**Maude Connolly**

**Acrylique sur papier toile,**

**Collection personnelle**

« Quand elle est devenue kukum<sup>3</sup> à son tour, ma mère prenait plaisir à coudre pour ses « petits trésors » comme elle les appelait. Cependant, à cause de sa dure vie et de son âge, elle n'avait malheureusement plus la même capacité à faire son travail de couturière. Cela ne m'étonne pas compte tenu que nous n'avions pas les mêmes

---

<sup>3</sup> Kukum : Grand-mère en langue ilnu.



commodités qu'on peut retrouver aujourd'hui dans chaque foyer. Sans cela, je crois qu'elle aurait aimé faire d'autres vêtements pour ses petits-enfants. »

- Jacinthe Connolly

Le petit bonhomme et son bonheur

Maude Connolly

Acrylique sur toile,

Collection Musée amérindien de Mashteuiatsh

Cartel 9a

Le couple

Maude Connolly

Acrylique sur toile, 45.5cm x 35.5cm

Collection Musée amérindien de Mashteuiatsh

« Un couple dans le même vêtement. Le tableau se divise en deux. Une section représente l'eau et les activités traditionnelles de la ferme. De l'autre côté, c'est la terre représentant les activités de l'homme, le piégeage, la chasse au gros gibier. Le couple porte en son sein un loup. Il y a une fleur brodée sur leur vêtement. »

- Maude Connolly

Cartel 10

Kue!!

Vous voilà entrés dans une partie de mon univers. Du plus loin que je me souviens, j'ai toujours eu cette habileté à composer. Je ne dis pas une facilité parce que parfois je peux réfléchir longuement comme je peux tourner et retourner une phrase plusieurs fois avant que l'idée désirée ne se retrouve finalement couchée sur mon papier. Ce que j'aime aussi c'est la satisfaction de trouver le mot juste pour que le message reflète bien ma pensée.

Je dirais que c'est tout un processus avant que ça parte du cœur pour se rendre à la tête. Je dirais également que mon cœur et ma raison deviennent ainsi en accord et je suis alors satisfaite du résultat. Les gens disent que mon style d'écriture les touche droit au cœur. Quand je les entends dire cela je me dis : « Mission accomplie » parce que c'est ce que je désire sincèrement.

En effet, je me sers de mon écriture pour sensibiliser l'individu. C'est un peu comme faire ma part pour essayer de rendre le monde un peu plus humain car mon but premier

est que le lecteur ou l'auditeur amorce une certaine réflexion tout en ayant le désir de toujours s'améliorer. Enfin, je me sers aussi de mon écriture pour rehausser l'identité de l'Homme rouge ou du moins pour commencer à se questionner sur quelles bases celle-ci sera constituée.

- *Jacinthe Connolly*

*Cartel 9a*

Totem – Bois polychrome, *Henri Connolly*

Lampe – Bois polychrome, ficelle, *Henry Connolly*

Totem miniature – Bois polychrome, *Henri Connolly*

Vitrine

L'été de Tawakín

Contes pour enfants de Jacinthe Connolly, publiés par le Conseil en Éducation des premières nations à Wendake, Québec, 2002.

*Dialogue pour la vie*

Texte présenté au colloque de l'Association Prévention suicide – Premières Nations

Du 5 au 7 décembre 2002 à Montréal

Accompagné d'une lithographie de Ernest Dominique

Dans un lointain passé, six chefs de différentes nations se rencontrèrent. Cela se passait aux abords d'une rivière tumultueuse, juste avant un départ vers leur territoire de chasse respectif. Comme ils n'en reviendraient qu'à la fonte des glaces, ils étaient contents de se voir.

Cette rencontre prit une allure cérémonielle où la parole était écoutée avec le plus grand respect. Toutefois, avant de parler de choses sérieuses, ils préparèrent des offrandes. Pour l'homme rouge, la fumée du tabac était un moyen de communiquer avec le Grand Esprit; c'est pourquoi, l'un d'entre eux avait rempli son calumet. Il l'offrit d'abord au quatre points cardinaux, au ciel et à la terre. Ensuite, ils le fumèrent ensemble et alors ils étaient prêts à parler.

Le charisme du grand chef visionnaire, celui qui avait commandé cette rencontre, faisait en sorte qu'on ne voulait pas manquer aucune de ses invitations. Il avait reçu le don de voir l'avenir par les rêves. Il pouvait également voir des choses à l'intérieur d'une tente tremblante. Parfois, il ne pouvait garder pour lui seul ce qu'il y voyait; c'était donc là la raison de ce rassemblement. Voici ce qu'il leur révéla :

« J'ai rêvé. Dans ce rêve, les gens étaient drôlement vêtus mais ils avaient les mêmes traits que nous. On aurait dit que ça se passait à une autre époque. Comme je ne saisis pas tout, je suis parti pour une quête de vision. La pleine lune du mois de l'arrivée de l'outarde me semblait le moment opportun pour ce faire. Et ce que j'y ai vu m'a laissé de l'amertume mais également, de l'espoir pour nos futurs descendants. »

Quand ce chef abordait un sujet sacré, il portait une peau de loup sur sa tête. L'esprit et la médecine de cet animal aidaient à comprendre les Grands Mystères de la vie. Parce que le grand chef avait les sens très éveillés, il se faisait un devoir de partager ses visions, et ceci, pour le bien du plus grand nombre. Il était maintenant prêt à entrer dans le vif du sujet.

« Malgré tous les changements qu'on appellera modernité, la vie ne sera pas facile pour certains. Ils seront pris dans une noirceur car ils ne seront plus en harmonie avec leur pensée, avec leur âme, avec leur corps et avec la Mère-Terre et le Grand Esprit. Il en sera ainsi sur plusieurs générations. Ils devront alors retrouver le courage et la force nécessaires de se relever pour qu'apparaisse la lumière... »

Le chef Mi'gmaq ne semblait pas trop comprendre. Pendant que ses yeux fixaient le calumet, il finit par exprimer sa pensée : « Pourtant, quand le Grand Esprit nous a créés, il a aussi placé tout ce qu'il nous faut pour notre bien-être. Il nous a donné autant de graines, de fruits, de gibiers et de poissons que nous avons besoin pour nous nourrir. Quand la maladie nous frappe, il s'agit pour nous de trouver les herbes pour les préparer et en faire des remèdes. Il nous a donné tout ce qu'il nous faut pour nous vêtir et nous abriter. »

Puis, le chef au regard dur, le chef Abénaki ajouta sur un ton intransigeant : « Le Grand Esprit nous a donné aussi des dons provenant des quatre directions pour répondre à nos besoins. L'est ne donne-t-il pas la paix et la lumière? Le sud ne donne-t-il pas la chaleur? L'ouest ne donne-t-il pas la pluie? Et le nord, par ses vents froids et violents, ne donne-t-il pas force et endurance? »

Avec ses aptitudes à modérer et à faire naître des idées nouvelles, le grand chef visionnaire revint à la charge : « N'oubliez pas qu'on parle d'une autre époque. Quand on vit à l'écart des accomplissements du Grand Esprit, on oublie vite ses dons. J'ai vu, lors de cette vision, que plusieurs se croiront inutiles. Ils se sentiront ainsi parce qu'ils n'auront plus aucun sens à donner à leur existence. Mais, j'ai également vu que partout

sur notre Mère-Terre, il y aura un retour à nos rituels et à nos cérémonies. Ce sera là une renaissance qui mènera à un retour à la dignité, à la fierté. »

À son tour, le chef Cri prenait la parole. Cependant, c'est avec bienveillance qu'il s'adressa adroitement au chef Abénaki car il espérait vivement toucher le cœur plutôt que la raison : « Personne n'a jamais réussi à traverser l'existence sans dommage, à moins de posséder de grandes connaissances et de s'être exercé à développer une volonté extraordinaire. Les obstacles, quels qu'ils soient, font partie intégrante de la vie. Ça, nous le savons tous. Nous nous apprêtons d'ailleurs à vivre un autre cycle rigoureux pendant lequel nous ne savons à l'avance si nous y résisterons....Par contre, j'aime bien croire que nous sommes des peuples forts et heureux. Tout cet espoir me vient du cercle sacré de mon peuple, et tant que ce cercle n'est pas brisé, mon peuple prospérera. Et du plus profond de mon cœur, j'espère qu'il en est de même de vos peuples respectifs. »

Le chef Huron sembla approuver. Les dernières paroles avaient réveillé en lui une vague de souvenirs où il avait eu son lot de misères. Dans toute sa sagesse, il était fier de pouvoir dire : « Le bonheur superficiel ne dure pas toute la vie, pas plus que le malheur actuel de durer toujours. C'est de cela que devront se rappeler nos descendants. »

Sur ce, le grand chef visionnaire remarqua le visage triste de son frère Atikamekw. Il tenta de le reconforter en disant : « Ne soyez plus tristes mes frères; à la fin de cette vision, j'ai vu qu'un regroupement se produira bien des lunes après cette renaissance. D'autres nations se joindront à nos descendants... »

Comme tous croyaient en un monde des Esprit, le grand chef poursuivit avec une profonde conviction : « Nous pourrons les aider à notre façon. Dès que nous partirons au pays du soleil couchant, et qu'à notre tour, nous serons rendus dans le monde des Esprits, nous pourrons les aider, à condition qu'ils fassent appel à nous. Ce sera pour eux un retour lent et douloureux mais progressif, vers un mode de vie plus sain, plus harmonieux. Et enfin, la lumière jaillira de partout. »

D'une belle spiritualité, le chef Atikamekw implora maintenant Celui qui était son compagnon ainsi que son soutien lors de rudes épreuves : « Puisse le Grand Esprit jeter la lumière sur nos descendants. Qu'il leur donne le courage de trouver en eux la force nécessaire pour lutter contre leurs tendances négatives afin d'être heureux. »

Et ce fut sur ces paroles que se termina le dialogue pour la vie. Chacun s'en retourna vers son peuple. Chacun s'en retourna plus confiant et plus déterminé que jamais à affronter les pires intempéries de la vie car ils avaient réalisé combien celle-ci était

précieuse. Ils comprirent aussi que leur héritage sacré consistait en la détermination qu'ils montreraient ainsi qu'en toutes les qualités et les vertus qu'ils développeraient au fil du temps et qui se perpétueraient pour l'Éternité...

*Jacinto Connolly, Novembre 2002, Mashteuiatsh*

*Cartel 11*

**Les animaux**

**Maude Connolly**

**Acrylique sur papier kraft, 50cm x 45cm,**

**Collection Musée amérindien de Mashteuiatsh**

Le lièvre, le cheval portant un bébé, un ours portant un bébé, un poisson qui serait un brochet.

**- Maude Connolly**

Si aujourd'hui la maison n'a plus la même couleur, si les coups de maillet du père ne résonnent plus dans son atelier, le travail artistique des enfants de Henri et Marie Connolly porte en lui le désir d'inscrire dans la durée les marques distinctives d'un legs créatif familial. L'espoir d'un monde meilleur, pour soi, pour les siens, pour sa communauté, comme un souhait en filigrane intégré aux matériaux de leurs oeuvres s'adresse tout particulièrement aux générations futures comme un encouragement à se réaliser et à se dépasser.

**Le souvenir de la maison jaune**

**Maude Connolly, mai 2006**

Maude Connolly nous présente son œuvre la plus récente. L'exploration sur le chemin de la création et de la mémoire ne fait que commencer

## **ANNEXE H**

### **Évaluation de l'expérience Connolly**

Le 14 juin, jour du lancement de la saison touristique du Saguenay Lac St-Jean, au musée amérindien de Mashteuiatsh, quelques corrections ont été faites dans l'exposition : vignettes ajoutées et corrigées, ajustement des éclairages et ajout de 3 toiles de Maude, à sa demande. Nous avons rencontré la famille Connolly discuté ensemble, ensuite une courte évaluation a été réalisée par Sarah-Emmanuelle Brassard, assistante de recherche. Elle a exposé mes questionnements auprès de la famille Connolly.

*Sarah-E : Nous avons travaillé d'une façon différente par rapport au design d'exposition courant. Nous avons utilisé une approche de participation et un travail d'équipe des personnes impliquées. Nous avons travaillé une nouvelle approche de travail participatif, car normalement en design d'exposition, une commande est donnée au designer par le musée et ensuite il crée un concept d'exposition à partir de la commande. Nous avons voulu connaître vos idées et travailler ensemble.*

*Qu'en pensez-vous ? Avez-vous personnellement, aimé cette expérience?*

Maude : Je pensais que c'était mon exposition, avant on avait parlé que de mes œuvres, j'avais déjà beaucoup de peintures de fait.

Bernard : C'est un début, une première vers l'avenir, moi aussi je veux mon exposition.

Henriette : C'est la première fois qu'on raconte notre père

*Sarah-E : Tu es déçue Maude ?*

Maude : Non, maintenant je vois ça autrement, j'aurais aimé exposer seule, exposer seule, mais maintenant je vois ça autrement. Mes toiles parlent de ma famille, ma nouvelle toile parle de ma famille elle aussi.

Bernard : **U**ne autre exposition solo plus tard Maude, c'est le début.

Bernard : **Ça** réveillé le passé, ça réveillé en nous une espèce d'appartenance, une qualité de famille **unique**. La fierté de notre travail unique. On sait déjà qu'on est artistique, ce n'est pas une honte, **Certain** nous dit « j'aimerais ça travailler comme toi ».

Sarah-E.: **Avez-vous appréciez votre participation au design d'exposition?**

Bernard : **Le** design a une touche culturelle, c'est une matière première, une nouvelle corde à notre arc **comme** on dit. J'aurais aimé avoir plus de temps, on voit que c'est beaucoup de travail monter **une** exposition, ça nous montre encore de nouvelles choses.

Sarah-E.: **Avez-vous appréciez la méthode et l'approche des assistants ?**

Henriette : **Cynthia** et Lyse sont merveilleuses, j'ai découvert avec Cynthia ce qu'on peut faire. Lyse et **Cynthia** sont beaucoup revenues pour demander notre approbation, comme si elles nous **connaissent**, nous faire découvrir à travers les choses, beaucoup de monde ont travaillé dans ça. **Lyse**, je la connaissais pas du tout avant, elle a pensé à tout, tout préparé, tout installé.

Sarah-E.: **Évaluez-vous que cette exposition est réussie? Pourquoi ?**

Henriette : **Oui ! Oui !** d'après moi et ce qu'on entend des gens, le monde trouve que oui c'est simple et **expose** bien le travail des artistes. Ça rappelé des souvenirs à d'autres gens, les photos ont **rappelé** à une dame la mort d'une amie qui s'appelait Thérèse aussi.

Bernard : **C'**est différent des grands artistes, Salvator Dali était avant-gardiste, mais nous aussi on est **avant-**gardistes. Nous autres on parle du bois, des animaux et de notre culture.

Maude : J'aurais pensé avant que la salle était trop grande.

Bernard : Mais non ce n'est pas trop grand.

Henriette : Dans l'ensemble c'est correct, ça montre le travail de notre père pour la première fois, mais aussi le travail de Maude et Bernard, tout le monde est là.

Henriette : Ça va aider pour vos recherches aussi cette exposition.

Bernard : C'est important de souligner tout le monde qui a travaillé dans ça, les gens qui sont impliqués de près et de loin.

Sarah-E.: *Comment avez-vous vécu cette expérience ensemble ?*

Maude : Le fun de se rassembler pour chercher les objets et échanger et de régler des choses ensemble. Les souvenirs en cherchant les objets nous à fait vivre des choses.

Henriette : La maison jaune, j'ai pleuré quand j'ai vu l'affiche dérouler, quand Lyse nous l'a montrée, ça représente toute notre enfance et le travail de papa dans la maison.

Bernard : On était huit dans cette maison là. On était tout petits.

Maude : L'impression dans l'exposition que c'est notre maison, c'est la même magie que l'esprit de la maison jaune.

Bernard : C'est normal c'est notre lieu d'enfance.

Sarah-E.: *Seriez-vous motivé à faire évoluer l'exposition ?*



Bernard : Si les jeunes venaient apprendre dans une exposition comme ça. La couleur aussi ça peut intéresser.

Henriette : Dans d'autres musées ? Une exposition plus compacte avec des œuvres de mon père. Ça peut aller loin...

Maude : Une exposition qui nous ferait connaître.

Bernard : Se ferait connaître partout.

Bernard : Moi, j'aimerais une, en solo montrer tous mes morceaux, garder mes nouveaux morceaux pour faire ça.

Bernard : Oui se faire connaître partout.

Henriette : Papa était connu en France aussi.

Bernard : En tout cas, mon père était unique et autodidacte en plus, il faisait tout par lui-même, il devait avoir aussi cette maladie une fois qui était plus capable de faire son travail.

*Sarah Emmanuelle reprend la question dans ses mots en l'expliquant avec les exemples: En favorisant l'identification, l'intégration et la mise en œuvre des correctifs (rétroaction).*

Henriette : Le dépliant...ont s'est demandé pourquoi il manquait Bernard et moi Henriette, mais je vois que tout est corrigé déjà, comme de fait le feuillet est changé et corrigé.

*S-E : En faire une exposition qui évoluera durant la saison estivale, ajouter des objets pour actualiser vos pratiques. En faire une exposition qui parle, un lieu de transmission de vos pratiques : orale, artistique, et de transmission des techniques artisanales traditionnelles. En*

*transmettant par la production à l'intérieur des murs de l'exposition, animer votre espace de diffusion.*

Bernard : **O**n va travailler ici tout l'été, on va pouvoir le faire. Une Exposition c'est pour admirer, mais ont **p**eut aussi d'inspirer, je regarde beaucoup maintenant ça me donne des idées. Ça pourrait **a**ider les autres, les jeunes avec une place où ils auraient le loisir d'apprendre, dehors cet été, **p**ourquoi pas là dehors avec des jeunes.

Henriette : **C**'est eux, Bernard et Maude qui vont savoir plus quoi faire. En favorisant l'action communautaire à l'intérieur du musée par l'implication des artistes. En tentant de trouver les financements et de faire revivre cette expérience dans un autre lieu, extérieur à la communauté de Mashteuiatsh.

Bernard : **M**ontrer à des aînés les motifs appris avec Monsieur Pinette. « Ils m'ont dit : tu as retrouvé ça **t**oi, on va au moins en avoir un qui le sait ici ». (en parlant des aînés)

Bernard : **E**xposition familiale peut aussi donner des idées à d'autres familles, plusieurs familles ensemble. **P**lusieurs sont artisans, mais ne le développent pas. Y a pas juste la boisson et le plaisir dans vie. Ce qu'on développe là c'est bon. Ça prend la piqûre après quand c'est parti, c'est le **m**onde qui te court.

Sarah-E.: *En favorisant la conservation des objets de votre patrimoine familial.*

Maude : **O**n pourrait faire un agrandissement à la maison mettre ça là faire un petit musée familial.

Bernard : **Q**ui pourrait accueillir l'exposition, c'est pas tellement vieux ces choses-là. À peine trente ans, **p**ensez-vous à un endroit ?

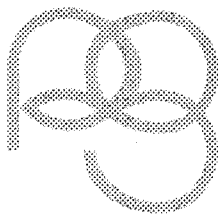
Après que l'enregistreuse fut fermée, Bernard a mentionné que pour eux « entrer dans l'exposition c'est comme entrer dans un sanctuaire ».

Suite au retour sur les actions posées avec la famille Connolly, je peux évaluer les retombées positives du projet sur plusieurs niveaux d'interactions essentiels à la réussite d'un tel projet : une qualité d'échange due à une amitié déjà établi avant ce projet.

*Propos recueillis par Sarah-Emmanuelle Brassard.*

## ANNEXE I

### INVITATION VERNISSAGE



Musée  
amérindien  
Mashteuiatsh

Mashteuiatsh, le 9 juin 2006

---

## INVITATION

---

Les membres du Conseil d'administration de la Société d'histoire et d'archéologie de Mashteuiatsh ainsi que la directrice générale du Musée amérindien, madame Bibiane Courtois, sont heureux de vous convier au vernissage de l'exposition ; *L'empreinte créative de la famille Henri Connolly.*

Par cette exposition, l'artiste Maude Connolly nous partage l'univers artistique de sa famille, qui a inspiré ses œuvres. Venez découvrir avec nous l'empreinte créative au sein de la famille Henri Connolly.

Également, dans la salle Alcan, le Musée sort de sa réserve en présentant des œuvres de sa collection; dessins, peintures et sérigraphies réalisés par les artistes locaux.

Nous vous attendons à compter de 17h00, le 14 juin prochain au Musée amérindien de Mashteuiatsh situé au 1787, rue Amishk à Mashteuiatsh.

Pour toute information supplémentaire, veuillez nous contacter au numéro suivant :

(418) 275-4842 ou par courriel : [museeilnu@cgocable.ca](mailto:museeilnu@cgocable.ca)

## ANNEXE J

### CREDITS D'EXPOSITION



**ESHKu PASHTEU INNU-AITUN, La flamme de la culture innue est toujours vivante**

**INNU UTINNIUN**

Atelier de création Design et culture matérielle

Design d'exposition : le groupe d'artisans :

Jeanne-Mance Ambroise, Lucienne Ambroise, Pascal André, Paul Blacksmith, Laurette Grégoire, Caroline Michel, Camilienne Pinette, Louisa Rock, Anouk Saint-Onge, Pauline Saint-Onge, Estelle Vachon; assistés de Pierre-André Vézina et Élisabeth Kaine.

Adaptation du concept : Lyse Emond

Fabrication du mobilier d'exposition : Lyse Emond et Jean-Francois Vachon

Gestion et administration : Lyse Emond

Conception graphique : Le groupe des artisans assistés de Claudia Néron, Jean-Francois Vachon ainsi que Sarah-Emmanuelle Brassard

Réalisation graphique : Claudia Néron et Sarah-Emmanuelle Brassard

Assistance au graphisme : Isabelle Fortin et Sophie Tanguay-Traboulsi

Réalisation vidéo : Carl Morasse et Martin Boudreault

Communication : Hélène Bergeron

Mémoires du territoire : Innu utinniun

Conception des contenus : Les membres du groupe de réflexion Mémoires du territoire : Rose-Anne Grégoire, André Michel, Lauréat Moreau, Donald Pilot, Bernard Saint-Onge, Jean Saint-Onge, Doris Vollant, Françoise Vollant, Réginald Vollant.

Design d'exposition : Lyse Emond

Réalisation graphique : Claudia Néron, Lyse Émond

Photographies : Jean-Francois Vachon, Réginald Vollant, Carl Morasse, Élise Dubuc et Lyse Émond

Recherche et textes : Élise Dubuc et France Tardif

Collaboration au projet : Réginald Vollant, Élise Dubuc, Hugues de Varine

Réalisation Vidéo : Carl Morasse

Nous tenons à remercier pour leurs précieuses collaborations : le musée pour son accueil. Cette exposition, de l'Alliance de recherche Design et culture matérielle, développement communautaire et cultures autochtones sous la co-direction de Élisabeth Kaine à Université du Québec à

Chicoutimi et de Élise Dubuc à l'université de Montréal, a été rendu possible grâce à une subvention du Conseil de Recherche en Sciences Humaines du Canada.

## **ANNEXE K**

### **HISTORIQUE DE LA VILLE DE SCHEFFERVILLE**

## **ANNEXE K**

### **NARRATION**

Maman et moi, nous avons marché dans les rues toute la journée, maman me parlait de mon pappy qui travaillait dans les mines, et de mammy à l'hôpital comme cuisinière. En fait sans maman, je ne savais rien de Schefferville moi avant de venir, j'en avais entendu parlé vaguement quand d'anciens amis venaient voir mes grands parents, et par mon frère, mais j'avais à peine 5 ans.

Maman m'a raconté que mes grands-parents sont arrivés ici en 1958, et ce sont mariés en 1959 ici à Schefferville. C'est par le chemin de fer qu'ils sont venus, le même chemin, qui nous a amenés hier. Un long voyage en train pour voir ce que Schefferville était devenu, sans maman. Elle est née ici ma mère en 1960, son frère en 1962 et sa sœur en 1967. Mon frère lui n'est pas né ici, parce que maman a été transférée en avion d'urgence à l'accouchement. Il est né à Québec en juillet 1982, mais il est resté à Schefferville les 10 premiers mois de sa vie. Et lui il dit qu'il vient de Schefferville.

Pappy était aussi chauffeur de taxi, et pendant plusieurs années, ici près du Lake Pearce, à chaque fin de semaine de l'été avec mammy, pappy installait une petite roulotte à patate frite rouge et blanche. Mes grands-parents avaient toujours deux boulots, ils étaient très actifs dans leur petite communauté perdue dans le Nord. C'est loin et isolé Schefferville, ils se tenaient occupés et avaient beaucoup d'amis pas loin. Maman et sa famille vivaient ici en face de l'Aréna et du Centre Récréatif, qui lui était derrière ou c'est vide entre l'église venue de Lac John et le nouveau conseil de bande. Des familles d'amis vivaient partout autour, ma mère les nomment en passant dans les rues, les Valcourt, St-Louis, Miotto, Dupuis et les autres, ici pas loin une tante habitait là.

Par chance maman dit que les cousins n'étaient pas très loin, et les voisins comme des oncles et tantes, les gens étaient près les uns des autres, maintenant ça semble perdu. Un cousin est resté et y reste encore, plus loin un peu, il aime vivre ici, il y est né comme maman.

Quand maman, son frère et ensuite sa sœur sont partis aux études à Sept-Îles à partir de leur secondaire 3, mes grands-parents ont habité ici, près du Lac Knob. Ici non plus il ne reste plus de maison, la rue est même fermée. Pas croyable que maman a promené mon frère en poussepousse sur cette rue où l'asphalte est envahi par les arbustes.



Dolorès et Anne-Marie ont dit que les innus pensent que ces petites fleurs qui poussent partout, ce sont comme les âmes des blancs qui sont parti. Maman est convaincue de n'avoir jamais vu ces coquelicots avant 1983, jamais. Curieux quand même.

Quand on est monté vers les mines maman était excitée, la couleur de la terre, c'est spécial comme endroit. Ma mère, elle, semble heureuse d'y être enfin, elle veut de la terre de chez-elle depuis longtemps pour des oeuvres. Elle a travaillé ici dans ces mines de fer de 1979 à 1981 comme mon pappy. Elle était « sampler tester » ou échantillonneur, un travail très physique et dur pour une fille, ensuite comme « sampler tester » ou vérificateur jusqu'en 1983.

Ensuite, elle est parti...elle avait 23 ans.

Schefferville était une ville minière qui a fait vivre de 1958-1983 quelque 3600 personnes et plus de 6000 en période estivale. Maintenant la place à beaucoup changé d'après maman, la ville est sale et déserte, même en plein jour, c'est à peine si on croise des innus. C'est triste à voir. La ville, malgré ces 1028 habitants Innus et ces quelque 100 blancs, semble vide, inanimée. On dirait qu'ils sont abandonnés à Schefferville.

**ANNEXE L**

***Schefferville 2007***, un film de Lyse Emond