

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI

**MÉMOIRE PRÉSENTÉ À
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ART
(OPTION ENSEIGNEMENT ET TRANSMISSION CRÉATION)**

**PAR
VÉRONIQUE VILLENEUVE**

À TRAVERS L'OBJET, UN RÉCIT

MARS 2000

DROITS RÉSERVÉS



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.

SOMMAIRE

L'exposition *Une vie comme un cirque, portrait d'Adrien Tremblay* est constituée d'un ensemble construit où chaque fragment en interpelle un autre. Elle devient ce récit où objets et images sont autant de mots et de silences nécessaires à la lecture et à travers lesquels le spectateur circule. C'est à partir de cette vision que s'articule ma démarche : faire du thème de la vie d'Adrien Tremblay un récit se lisant par le déplacement, où le corpus met en scène des artefacts, photographies et autres documents d'époque se rapportant directement au personnage.

L'approche artistique favorisée dans mon travail, tient compte non seulement de mon expérience, passée et présente, mais également de celle du personnage central de ce récit. Le caractère biographique du thème a justement permis de concevoir l'exposition à partir de l'expérience d'Adrien Tremblay, en incluant le contexte socio-historique de l'époque du sujet. Par cet aspect, le projet relève de la philosophie de la muséologie actuelle. La recherche sur l'évolution historique de la muséologie, les expériences préliminaires en création, l'analyse du corpus et du sujet sont apparues comme autant d'étapes nécessaires constituant la méthodologie, et permettant de respecter tant le thème que certains concepts propres à la présentation d'un sujet biographique.

À travers la problématique du design d'exposition, j'ai exploré plusieurs avenues afin de répondre aux objectifs fixés, soit; expérimenter divers modes de monstration, réunir ma formation en histoire de l'art avec la pratique du design dans un même espace, concevoir des dispositifs d'exposition de nature artistique et enfin, mettre en forme un portrait d'Adrien Tremblay, mon grand-père, un des premiers amuseurs publics de la région du Saguenay Lac-Saint-Jean.

C'est donc dans les différents volets de l'exposition qui mettent en scène les particularités du personnage, que sont exploités divers concepts de présentation afin de répondre à la thématique de chacun de ces volets. L'exposition présentée au Centre national d'exposition de Jonquière paraît donc comme la somme de tout ce qui l'a précédée en même temps qu'elle s'ouvre sur les prochaines expériences qui, je l'espère, me feront découvrir d'autres univers.

REMERCIEMENTS

Comme ce projet d'exposition a pris une certaine envergure, je ne peux passer sous silence, tous ceux qui ont collaboré, de près ou de loin, à cette aventure.

Je tiens tout d'abord à souligner les généreux appuis financiers et matériels de : M. Jean-François Moreau, doyen des études de cycles supérieurs et de la recherche, UQAC; la commission scolaire de Chicoutimi; les Industries G.R.C.; Encadrements Nolin; la Pulperie de Chicoutimi; l'Atelier d'Estampe Sagamie; le Service des affaires publiques, UQAC; le Fond monétaire spécial, UQAC et le petit musée des Augustines de Chicoutimi.

Je remercie très sincèrement mes amis Johanne Bonneau et Christian Pineault pour leur support moral et leurs judicieux conseils. Pour l'assistance technique : Denis Bouchard, Chantale Boulianne et François-Marie Bertrand; Vivianne Villeneuve pour ses doigts de fée; Denise Lavoie pour la correction des textes de l'exposition; Richard Desgagné pour avoir prêté sa voix à la trame sonore de *La Pendaison*; Noëlla Tremblay-Villeneuve, pour les sources historiques concernant Adrien Tremblay et la *Troupe Adriano* ainsi que les enfants et petits-enfants d'Adrien Tremblay pour le prêt du matériel.

Un merci très spécial à Carol Dallaire pour m'avoir ouvert les portes de son studio, pour sa grande générosité et pour son expertise quant à la réalisation du vidéo et de la sonographie.

Et enfin, pour sa clairvoyance, sa confiance et sa disponibilité, un grand merci à ma directrice, Élisabeth Kaine.

TABLE DES MATIÈRES

SOMMAIRE.....	III
REMERCIEMENTS.....	IV
TABLE DES MATIÈRES.....	V
LISTE DES FIGURES.....	VII
INTRODUCTION.....	8
CHAPITRE I	
DE LA MUSÉOLOGIE TRADITIONNELLE	
À UNE NOUVELLE MUSÉOLOGIE.....	
1. Quelques considérations terminologiques.....	20
1.1. La tradition : conserver et présenter.....	21
1.1.1 Du privé au public.....	21
1.1.2 Le musée temple.....	23
1.2 Vers une nouvelle muséologie.....	23
1.2.1 Les prémices d'un changement.....	23
1.2.2 Ouverture d'une discipline.....	25
1.2.3 L'exposition, un acte de création.....	26
1.2.4 En résumé.....	31
CHAPITRE II	
LE TRAVAIL EN ATELIER : LES EXPÉRIENCES PRÉLIMINAIRES.....	
2. Expérience avec les pierres.....	33
2.1 Le contexte théorique.....	35
2.2 <i>Lieu symbolique d'une découverte</i>	37
2.3 Installation.....	39
2.4 <i>La caverne : une proposition</i>	41
2.5 En résumé.....	42
CHAPITRE III	
PRÉSENTATION DU SUJET :	
<i>UNE VIE COMME UN CIRQUE. PORTRAIT D'ADRIEN TREMBLAY</i>	
3. Qui était Adrien Tremblay.....	43
3.1 Résumé biographique.....	45
3.2 Archiver sa propre vie.....	46
3.3 Le nomadisme à travers la tournée : essai d'interprétation.....	47
3.4 Le clergé et les loisirs : contexte social.....	50

3.5	Les préliminaires : recherche du matériel et définition des axes de conception.....	51
3.6	L'analyse phénoménologique.....	52
CHAPITRE IV		
DESCRIPTION DES INTERVENTIONS DE CRÉATION		
	À TRAVERS LE PARCOURS.....	54
4.	Un portrait à travers l'écrit.....	56
4.1.	Le parcours.....	57
4.1.2	Zone deux et trois : Les chantiers et la menuiserie.....	61
4.1.3	Zone quatre : Introduction dans l'univers de la <i>Troupe Adriano</i>	63
4.1.4	Zone cinq : Les carnets et autres documents d'archive.....	66
4.1.5	Zone six : La carte géographique.....	68
4.1.6	Zone sept : L'aspect spirituel.....	68
4.1.7	Zone huit : Le trapèze.....	69
4.1.8	Zone neuf : La pendaison.....	70
4.1.9	Zone dix : La projection vidéographique.....	70
4.1.10	La sonographie.....	71
	CONCLUSION.....	75
	BIBLIOGRAPHIE.....	81
	CRÉDITS ICONOGRAPHIQUES.....	85
	ANNEXE.....	87
	Annexe A : Biographie d'Adrien Tremblay	
	Annexe B : Liste exhaustive du matériel	
	Annexe C : Les étapes du design d'exposition	

LISTE DES ILLUSTRATIONS

illustration no. 1 : <i>Devant mes yeux tout se brouille</i>	9
illustration no. 2 : <i>L'objet en corps et encore</i>	12
illustration no. 3 : <i>Le parc en été</i>	17
illustration no. 4 : Carte postale du Musée Fort Beauséjour.....	19
illustration no. 5 : <i>Ils disparaissent de l'échiquier</i>	28
illustration no. 6 : <i>Six chaises pour un homme seul</i>	34
illustration no. 7 : <i>Lieu symbolique d'une découverte</i>	38
illustration no. 8 : Installation (sans titre) détail no. 1, détail no. 2.....	40
illustration no. 9 : <i>Où vais-je</i>	44
illustration no. 10 : <i>Circuler dans la vie d'un autre</i>	55
illustration no. 11 : <i>Une vie comme un cirque. Portrait d'Adrien Tremblay</i> Vue d'ensemble 1, vue d'ensemble 2.....	59
illustration no. 12 : <i>Faire du découpage, détail</i>	62
illustration no. 13 : Piste circulaire avec chaises.....	65
illustration no. 14 : <i>La Troupe Adriano donnera une soirée, vues partielles</i>	67
illustration no. 15 : <i>Le trapèze, Nous sommes allés à la confesse,</i> <i>Arrivé de la Nouvelle-Écosse</i>	73
illustration no. 16 : <i>La pendaison</i>	74

Annexe B (non paginée)

figure 1 : Unicycle	
figure 2 : Boîte à maquillage	
figure 3 : Ciseaux	
figure 4 : Assiettes pour jongler	
figure 5 : Massues en bois naturel	
figure 6 : Bouteilles	
figure 7 : Massues en bois peint	
figure 8 : Massues en bois peint	
figure 9 et 10 : Trapèze et anneaux	
figure 12 : Clown poupée	
figure 13 : Perruque	
figure 15 : Veston	
figure 25 : Affiche	
figure 26 : Affiche	
figure 27 : Affiche	
figure 28 et 29 : Plaques typographiques pour l'impression de la publicité	
figure 31 : Cahier d'Adrien Tremblay	

INTRODUCTION

*Les choses ont leur secret
les choses ont leur légende,
mais les choses nous parlent
si nous savons entendre.*

Extrait de *Drouot*, chanson composée
et interprétée par Barbara

illustration no. 1

Devant mes yeux tout se brouille...



Devant mes yeux, tout se brouille...

En plein délire virtuel, des noms,
des dates, des lieux, défilent
page après page...

Je pose le crayon, percevant
l'aspect insensé de cette
reconstitution.

En retranscrivant les notes
d'Adrien, je refais son trajet,
mesurant l'ampleur que
ce projet a pris dans sa vie,
et dans la mienne...

compteur du millage du char
pour voyage nouveau
en tournée, L'essai
la famille Adriano en route 99312.240
en partant d'Alra 94646.979
October 31 4665.241

LA GENÈSE

Extrait d'une lettre à une amie:

À Liette de Véronique

Je suis assise face à la rivière qui s'écoule, paisible. Les bateaux dorment au quai de la marina qui bientôt sera sans vie. Les arbres se dénudent lentement en même temps qu'ils offrent au regard une palette de couleurs flamboyantes tranchant sur le fond gris-bleu du ciel. Ces moments de contemplation, je les savoure tranquillement. C'est dans ces instants précieux que les réponses viennent à nous : pourquoi ici, plutôt qu'ailleurs? Il n'y a pas de hasard, c'est ce que tu me dirais. Je m'en rends bien compte aujourd'hui.

DE LA PRATIQUE À LA THÉORIE

Après mes études collégiales en arts plastiques, je choisissais de séparer pratique et théorie en m'orientant vers l'histoire de l'art. Ce qui m'intéressait alors, c'était d'insérer l'artiste et son oeuvre dans un contexte social et historique. À l'époque, plusieurs questionnements surgissaient quant aux stratégies de mise en scène entourant l'objet¹: l'éclairage et les dispositifs de présentation de l'objet étaient généralement utilisés avec neutralité et froideur afin de mieux l'isoler, le sacraliser. Les textes accompagnant les oeuvres pour leur part, plutôt que d'adopter un langage expressif, s'apparentaient au didactique, au théorique explicatif. L'art n'est-il pas expression, véhicule d'émotions, de perceptions, de sensations? S'ajoutaient à cela des préoccupations portant sur le rapport spectateur/objet à savoir : Comment ce dernier s'approprie l'objet, comment sont projetés ses désirs sur ce qu'il regarde et quelles sont ses attentes?

¹ Le terme «objet» est employé tout au fil du texte comme terme générique, c'est-à-dire qu'il inclut l'objet d'art, l'artefact et tout objet susceptible d'être mis en exposition.

LE DESIGN D'EXPOSITION : MONTRER ET RACONTER

Plus tard, entendant parler de muséographie, de mise en scène et de design d'exposition, je constatais que le média exposition² était en pleine effervescence. Bien que ne venant pas du domaine de la muséologie, certains éléments de cette discipline demeuraient constants dans mes préoccupations : la mise en espace d'objets, la transmission de connaissances en regard à ces objets, interaction et spectateur, et le récit à travers l'objet. Dans la pratique, l'exposition *L'objet en corps et encore...*³ présentée en avril 1997 (voir illustration no. 2, page suivante), s'avéra une première expérience réelle face à ces préoccupations. Participer au concept de cette exposition fut pour moi une expérience concluante et préparatoire à la maîtrise. L'événement se tenait dans une salle entièrement peinte en noir. La plupart des objets se trouvaient dans une sorte d'enceinte faite de voilage semi-transparent qui permettait un espace de circulation tout autour. Des artefacts provenant de divers bazars s'entassaient parmi les créations des étudiants dans un désordre organisé, et les projections de diapositives à travers le voilage et sur un mur du passage, ajoutaient une coloration dynamique à l'éclairage. Le concept non traditionnel et l'ambiance de marché aux puces, proposaient une expérience particulière aux visiteurs de sorte qu'ils étaient constamment *sollicités* par l'objet : ils pouvaient le manipuler, toucher le tissu dans le cas d'un vêtement et s'asseoir dans un fauteuil. L'éclairage qui provenait de sources diverses, l'odeur de vieilleries, les images projetées sur les murs, tous ces éléments sollicitaient les sens du visiteur ainsi que sa curiosité. Celui-ci, par une sorte de jeu de la découverte, devait identifier ce qui était véritablement le produit d'une création contemporaine. L'idée du récit était bien présente, un récit évoqué par l'objet, un objet qui raconte car l'objet, en plus de référer à une fonction

² Puisque l'exposition est un moyen de diffusion, de communication et d'expression ainsi qu'un intermédiaire entre le sujet (ou le message) et le spectateur (le visiteur), nous pouvons alors parler de l'exposition comme d'un média. GUELTON, Bernard, *L'exposition, interprétation et réinterprétation*, Paris, L'harmattan, 1998, p. 9.

³ Projet réalisé en collaboration avec deux autres étudiantes : Kathy Boucher et Isabelle Bouchard.

illustration no. 2

L'objet en corps et encore...



Vue d'ensemble

avril 1997, Pavillon Sagamie

Exposition présentant les créations des cours *Mobilier de création* et *Design de l'objet*,
Bacc. interdisciplinaire en art, Université du Québec à Chicoutimi.

particulière, renvoie à tout un système de valeurs hiérarchiques, voire même symboliques, propres à un groupe d'individus. Par exemple, les meubles comme le souligne Baudrillard, ainsi que les objets composant l'aménagement d'un foyer, ont aussi pour fonction «de personnifier les relations humaines, de peupler l'espace qu'ils partagent et d'avoir une âme.»⁴ Dans cette exposition, il s'agissait d'amener le spectateur, grâce à la mise en scène, à s'approprier ce qui lui était présenté, à l'inviter à entrer dans l'espace afin que la distance entre lui et l'objet de création soit atténuée. Par le biais de cette expérience d'un design d'exposition auquel j'ai participé dans le cadre du cours *Mobilier de création* au B.I.A., j'ai pu expérimenter certains dispositifs qui me permirent par la suite de définir un sujet de recherche pour la maîtrise.

LE SUJET DE RECHERCHE

PARTIR DE L'OBJET POUR CRÉER UN ESPACE

Pouvais-je cependant oublier que l'émotion provoquée dès mon enfance par la beauté des coloris, des formes, des attitudes, des sons, des senteurs... m'avait, progressivement, ouvert le chemin de la science? J'essayais, il est vrai, d'appliquer cette approche à un univers qui n'était, peu de temps auparavant, qu'un sinistre, qu'un lugubre lieu de mémoire inactive, de savoirs plus ou moins particuliers, pour cénacle privilégié.

Armand Fayard, 1997⁵

Cette citation annonce bien, il me semble, le sujet de ma recherche. Il est vrai que nous avons souvent tendance à oublier nos impressions d'enfance, ces premières préhensions du monde constituant une partie du bagage émotionnel et culturel d'un individu.

⁴ BAUDRILLARD, Jean, *Le système des objets*, Paris, Gallimard, 1968, p.22.

⁵ FAYARD, Armand, «Histoire d'une mutation...», *Musées*, vol.19, no.1, 1997, p. 11. M. Fayard est directeur du Muséum d'histoire naturelle de Grenoble.

Partir de l'objet est en fait le point de départ, le moteur de ce projet. Il me semble que l'objet peut créer un lien dynamique entre différents pôles : créateur/récepteur, diffuseur/récepteur, créateur/diffuseur. De l'appropriation et de l'interprétation de l'objet, découle une réflexion quant à sa présentation et sur les différentes façons de le donner à voir et de lui donner sens. De quelle façon la perception de l'objet peut-elle se trouver transformée par l'apport de l'expérience personnelle du visiteur⁶ sans que tout soit nommé, explicité dans le détail? Comment créer un univers non pas neutre et froid mais un espace où l'objet s'insère dans un système de présentation expressif plutôt que scientifique, faisant appel ainsi à l'imaginaire du spectateur qui à son tour pourra se fabriquer un récit? Je tenterai de répondre à ces questions par la création de dispositifs de mises en exposition visant à établir un lien dynamique entre l'objet et le visiteur.

L'exposition est en quelque sorte un acte de création dans le sens où, comme l'explique Raymond Montpetit, on y présente une «suggestion de sens (...), que le dispositif incite à l'appropriation et que les visiteurs expérimentent à leur tour, la proposition en place (...)»⁷ Je crois qu'il est alors possible de présenter des thèmes appartenant à des champs autres qu'artistiques en utilisant une approche créative et artistique afin qu'ainsi la transmission de connaissances passe à la fois par l'expression du sujet et par l'information communiquée en regard de celui-ci. Mon intérêt et ma formation en histoire influencèrent certainement le choix d'un thème à la fois historique et biographique, puisque le thème de l'exposition est en

⁶ Certaines études, notamment celle de Giordan sur la relation publics et savoirs démontrent que «le visiteur apprend au travers de ce qu'il est et à partir de ce qu'il connaît» : GIORDAN, André, «Repenser le musée à partir de comprendre et d'apprendre» in *La révolution de la muséologie des sciences*, Québec, Lyon, Éditions MultiMondes/Presses Universitaires de Lyon, 1998, p. 187.

⁷ MONTPETIT, Raymond, «Dramaturgie en quatre temps», *Musées*, vol.19, no.1, 1997, pp. 9 et 10. Montpetit souligne toutefois dans ce même texte p. 8, que cet acte de création a ses règles spécifiques selon qu'il s'agit d'une exposition d'oeuvres dans une musée d'art, ou encore d'une exposition portant sur l'ethnographie, l'architecture ou l'histoire. Raymond Montpetit était en 1997, Directeur de la maîtrise en muséologie à l'Université du Québec à Montréal.

fait un portrait de mon grand-père maternel, Adrien Tremblay, personnage auquel je suis intimement liée. C'est grâce à l'héritage matériel qu'il nous a laissé sous forme de carnets, de photographies, de sa correspondance ainsi que des objets qu'il a lui-même fabriqués, qu'il m'est possible de reconstituer une partie de cette histoire. De plus, ses carnets contiennent une source importante d'informations quant à la compréhension du personnage et de l'époque dans laquelle il s'inscrit. La transmission demeure donc omniprésente dans ce projet puisqu'il s'agit de communiquer une page d'histoire à travers le personnage central, de présenter un aperçu du métier d'amuseur public à une époque où celui-ci était peu connu et ce, tout en respectant les données du corpus socio-historique. Ce personnage devient alors «l'objet à montrer» que je tenterai de présenter par le biais de l'installation artistique.

Plusieurs aspects de ce sujet de maîtrise se rattachent, de par l'importance accordée à l'aspect expressif et à l'idée de l'exposition comme une création, à la muséologie actuelle. C'est pourquoi il apparaît essentiel, dès le premier chapitre, de situer cette dernière selon un point de vue historique portant sur le développement de la muséologie.

L'expérience demeurant le point de départ de mon projet de maîtrise, c'est à partir d'elle que je peux situer ma démarche dans un rapport théorie/pratique. Pour ce faire, je me suis basée particulièrement sur les écrits du philosophe John Dewey et du sociologue Michel Maffesoli, écrits portant sur l'expérience de nature esthétique. Ces auteurs, et plus spécifiquement Dewey, voient dans l'art la façon la plus efficace pour faire vivre l'expérience esthétique, expérience de nature particulière qui sera mon principal véhicule pour transmettre la vie d'Adrien Tremblay aux spectateurs. Ces réflexions et expériences préliminaires liées au rapport théorie/pratique, se retrouvent au deuxième chapitre.

Le troisième chapitre, en plus de présenter brièvement le personnage, se veut également un résumé d'analyse qui a permis une compréhension de même qu'une interprétation du sujet.

Le quatrième chapitre abordera tout d'abord le processus de création qui a permis l'élaboration du concept final, pour présenter par la suite le parcours de l'exposition *Une vie comme un cirque. Portrait d'Adrien Tremblay*.

Enfin, en conclusion, je reviendrai sur cette expérience, sur ce qu'elle m'a permis de découvrir quant aux dispositifs exploités, et aux problèmes auxquels j'ai dû faire face.

Puisque ce projet comporte plusieurs étapes qui ne pouvaient faire partie du texte principal, vous trouverez en annexe ces documents complémentaires : la biographie d'Adrien Tremblay, la liste exhaustive du matériel et les étapes constituant le design d'exposition.

D'où me vient cet intérêt pour le récit et la participation du visiteur? Probablement du temps de l'enfance marqué par les visites dominicales chez mon grand-père, Adrien Tremblay qui, à sa manière, marqua son époque et sa communauté. Homme aux «36 métiers, 36 misères» comme bien d'autres de son temps, il réussit pourtant à se démarquer par ce rêve qu'il réalisa de fonder une troupe d'amuseurs publics, la *Troupe Adriano*. Chez-lui, dans ce lieu magique où l'enfant était roi, nous participions aux cabrioles les plus folles. La maison, avec son parc et son jardin, devenaient pour nous un univers fabuleux propice aux découvertes. Tout objet devenait alors un élément déclencheur d'où émergeait un récit. À travers moi, se perpétue la mémoire d'Adrien Tremblay, faisant en sorte que le récit se poursuive, que chaque pas en avant soit chargé d'un peu du passé, déposé en strates dans ma mémoire.

illustration no. 3

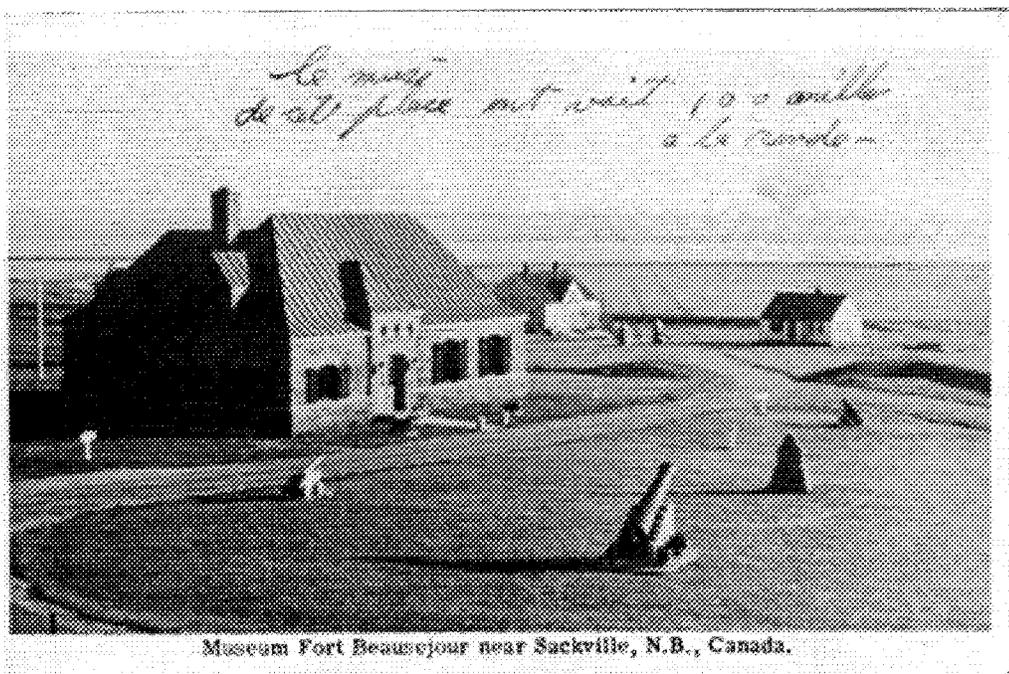
Le parc, en été, derrière la maison de mon grand-père



CHAPITRE I

**DE LA MUSÉOLOGIE TRADITIONNELLE
VERS LA MUSÉOLOGIE ACTUELLE**

illustration no. 4



Carte postale achetée par Adrien Tremblay lors de sa visite au musée Fort Beausejour en 1949.

1. QUELQUES CONSIDÉRATIONS TERMINOLOGIQUES

Les artistes, les conservateurs, les commissaires, les directeurs de galeries ou de musées bref, tous ceux impliqués de près ou de loin dans le média exposition, doivent de plus en plus tenir compte de la présentation et de la mise en espace lorsqu'il s'agit d'exposer. Nous verrons à travers ce parcours historique, les raisons qui ont amené les musées à repenser ce média.

Avant toute chose, il est important de clarifier certains termes utilisés dans le texte. Nous parlons de design d'exposition, expression généralement utilisée par les québécois et les anglo-saxons lorsqu'il est question de faire une exposition. Cependant d'autres termes sont également d'usage tels la mise en scène ou la mise en espace mais, d'après André Desvallées, aucun de ces termes ne semble juste puisque ceux-ci «sont connotés par la création et aucun ne l'est spécifiquement par l'exposition dans son sens premier qui est de présenter, de montrer...»⁸. Ce qui démontre bien la difficulté de définir aujourd'hui ce qu'est l'exposition puisqu'il s'agit non seulement de «montrer» mais qu'il faut également se soucier du «comment montrer», et c'est dans le «comment» que réside la création. Certains auteurs vont parler de muséographie mais ce terme, toujours selon Desvallées, «réfère à toutes les pratiques muséales alors que l'exposition en tant que telle n'a rien à voir avec le musée.»⁹ Quoiqu'il en soit, la muséologie, entendue comme la science théorique du musée¹⁰, a évolué

⁸ DESVALLÉES, André, «Exhiber ou démontrer? L'objet de l'exposition», *Musées*, vol.19, no. 1, 1997, p. 28. André Desvallées occupait en 1997, le poste de Conservateur général du patrimoine, chargé de mission auprès du Directeur du Musée national des arts et traditions populaires à Paris.

⁹ *Ibid.*, p. 29. Pour la distinction entre muséographie et nouvelle muséologie voir aussi: *Id.*, «Un tournant de la muséologie», *Brisés*, no.10, septembre 1987, p. 12. À des fins de renseignements supplémentaires, le texte «Exhiber ou démontrer? L'objet de l'exposition» est présenté en annexe D

¹⁰ Marcel Freydefont va dans le même sens que Desvallées quant à la démarcation entre muséologie qui désigne la partie scientifique et muséographie qui se rattache à la pratique tout en ajoutant qu'il s'opère parfois des glissements de sens entre les deux : FREYDEFONT, Marcel, «Les théâtres de la mémoire, du mort au vif. La scénographie de l'espace», *Actualité de la scénographie*, no.69, mai-juin-juillet 1994, p. 57.

depuis un certain nombre d'années et comme nous le verrons dans ce chapitre, l'idée de l'exposition, qu'elle soit directement ou indirectement reliée au musée, a connu elle aussi de nombreux changements. Aussi, les exemples d'expositions mentionnées dans cette partie s'insèrent bien dans la philosophie d'une nouvelle muséologie et viennent appuyer l'idée que la conception d'une exposition, s'entend aujourd'hui comme un acte de création.

1.1. LA TRADITION: CONSERVER ET PRÉSENTER

1.1.1 DU PRIVÉ AU PUBLIC

J'informe par la présente le public que je me vois obligé, à cause de l'insolence et de la vulgarité des petites gens qui visitent mon musée, d'en refuser l'accès aux classes inférieures, sauf si ces citoyens se présentent munis d'un sauf-conduit signé par un citoyen respectable de ma connaissance (...) En outre, ce public de classe inférieure n'aura jamais accès à mon musée aux mêmes heures que celles réservées à la bourgeoisie.

Sir Aston Lever, 1773¹¹

D'après Georges-Henri Rivière, il faut remonter jusqu'à l'époque hellénistique, pour situer l'origine des premiers musées, sous la forme d'un temple des Muses ou Mouseion.¹² Ces établissements réservés à l'élite intellectuelle, servaient à l'étude, aux débats oratoires et étaient ornés d'oeuvres d'art. Quant à la première collection véritablement ouverte au public, elle sera l'oeuvre de Sixte IV qui, vers 1471, désirait protéger et réunir les sculptures antiques afin de les soustraire au pillage.¹³ À partir de là, le musée sera généralement l'oeuvre d'un collectionneur et d'abord un lieu privé. À cette époque, il faut voir le musée comme une galerie, un salon privé ou encore, comme un cabinet de curiosités montrant à la fois des

¹¹ Cité par ARPIN, Roland, in *Des musées pour aujourd'hui*, Québec, Musée de la civilisation, 1997, p. 225.

¹² RIVIÈRE, Georges-Henri, *La muséologie*, Paris, Bordas, 1989, p. 48.

¹³ *Ibid.*, p. 49.

vestiges de fouilles archéologiques, des oeuvres d'art et des découvertes scientifiques.¹⁴ Le musée public naîtra sous cette forme, ouvrant ses portes à certaines heures pour un public restreint qui s'élargira par la suite. Un conservateur également historien de l'art s'occupe de gérer la collection. Les oeuvres et artefacts sont intégrés à un décor selon le bon goût du collectionneur et du conservateur, dans un mélange de styles et d'époques et, il va sans dire, sans cartel d'identification. Nous parlons alors, pour utiliser les termes de Michel Mélot «d'objets fétiches», d'un culte de l'objet rare, somptueux, étrange découlant d'un désir de faire voir ses richesses.¹⁵ En France, «c'est grâce à la collection du cardinal de Granvelle, léguée en 1674 à la ville de Besançon avec obligation d'ouverture au public, qu'est créé un des premiers musées français.»¹⁶ et il faudra attendre «l'ouverture du Musée des Monuments français en 1795 pour voir une première exposition thématique dont le sujet sera la Nation française.»¹⁷

Au XIXe siècle, le rôle du musée évolua. Les collections privées prennent de plus en plus d'importance, et le musée, selon Singleton, devient un lieu propice à la recherche de même qu'un lieu de culture favorable à des ateliers d'éducation pour le public.¹⁸ Les fonctions essentielles du musée sont alors de conserver et de montrer les traces de l'évolution historique : de la nature pour un Museum d'histoire naturelle; des arts pour un musée des Beaux-arts; des art et métiers pour les musées de Patrimoine.

¹⁴ DESVALLÉES, André, *Loc. cit.*, 1997, p. 30. Voir aussi : SINGLETON, Raymond H., «Situation et développement de la formation muséale», *Musées*, no.156, 1987, p. 221. Singleton fut Fondateur et premier Directeur du Département des études muséologiques de l'Université de Leicester de 1966 à 1977.

¹⁵ MÉLOT, Michel, «Une archéologie du spectacle», *Les Cahiers de médiologie*, no.1, (La querelle du spectacle), avril 1996, p. 1.

¹⁶ RIVIÈRE, Georges-Henri, *Op. cit.*, pp. 49 et 50.

¹⁷ DESVALLÉES, André, *Loc. cit.*

¹⁸ À ce sujet, voir le texte sur l'histoire du développement de la formation muséale de : SINGLETON, Raymond H., *Loc. cit.*, p. 221.

1.1.2 LE MUSÉE TEMPLE

D'après Singleton, depuis le début du XXe siècle jusqu'aux années cinquante, le conservateur, et par le fait même l'historien de l'art, ont donné le ton aux modes de monstration¹⁹ (de «démonstration», action de montrer). Le conservateur, toujours selon Singleton, souvent autodidacte, acquérait des connaissances et se perfectionnait à l'intérieur même de la pratique tout en remettant rarement en cause sa façon de faire. Lors de l'accrochage, on prend en considération l'architecture du lieu, et la neutralité demeure la seule façon acceptable de présenter les objets divisés par styles, époques et médiums. Nous pouvons donc parler d'objectivité puisque artefacts et oeuvres «sont exposés comme une entité, sans explication, de manière à ce qu'aucune interférence ne gêne le regard.»²⁰ Les seuls éléments de design acceptés, qui cependant s'effacent le plus possible au regard du visiteur, sont l'éclairage, le socle et la vitrine. Ainsi le visiteur se retrouve dans un entrepôt luxueux, une salle de montre, un lieu suscitant la contemplation.

1.2. VERS UNE NOUVELLE MUSÉOLOGIE

1.2.1 LES PRÉMICES D'UN CHANGEMENT

À partir des années cinquante, la muséologie s'impose de plus en plus comme discipline à l'intérieur du circuit universitaire. De nombreux chercheurs arrivent alors dans le monde muséal avec un bagage les préparant à remettre en question le système traditionnel.²¹ La montée de l'ère de la consommation et de la culture de l'image, ainsi que l'ouverture de nombreux musées, favorisent l'avènement de nouvelles pratiques en muséologie. De plus, il faut également souligner la place importante qu'ont pris les artistes Pop des années soixante,

¹⁹ *Ibid.*, pp. 221 et 222.

²⁰ DESVALLÉES, André, *Loc. cit.*, 1987, p. 7.

²¹ *Ibid.*

par rapport à l'éclatement de l'espace occupée par l'oeuvre avec leurs grands formats qui envahissaient les espaces d'exposition, allant même jusqu'à sortir du musée. À partir de ce moment, il devenait approprié de parler d'installation et d'oeuvres environnementales.²² Tout est consommable, tout objet ou presque peut devenir un prétexte à l'étalage muséal, d'où l'émergence de nombreux musées, pour autant de sujets et de spécialités : musée ferroviaire, des civilisations, des arts décoratifs, des traditions populaires, de la motoneige, etc. L'éducation et la culture devenant accessibles à tous, le public des musées s'élargit, et le conservateur doit alors composer avec les nouveaux venus, tels des éducateurs, des communicateurs, des animateurs, des administrateurs et des designers. Ces changements ne se font pas aussi radicalement et s'échelonnent sur plusieurs décennies, soit jusqu'aux années quatre-vingt.

À cette période, les muséologues commencent à remettre en question les fonctions et le rôle du musée. Le musée étant un lieu public, il faut connaître ce public, prendre en considération ses attentes. Le besoin de toucher, l'animation, la détente, la découverte sans trop d'effort ainsi que l'accessibilité du contenu²³ font partie de ces nouvelles attentes. La muséologie actuelle se préoccupe de plus en plus de la présence et des désirs du visiteur. En effet, celui-ci est plus qu'un simple consommateur d'images, individu à part entière, il porte en lui un vécu. Lorsqu'il se retrouve dans une ambiance ou devant une mise en scène d'objets, c'est avec son bagage intellectuel, culturel et émotionnel qu'il réagit.

²² RACINE, Yolande, «Une exposition d'oeuvres de Sandra Meigs, Geneviève Cadieux et Françoise Boulet regroupées sous le thème de l'installation et ses rapports avec la mise en scène théâtrale» in *Avant-scène de l'imaginaire*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1984, p. 2. Nous pouvons également remonter jusqu'aux années vingt avec les mouvements des avant-gardes en Russie et en Allemagne, qui ont aussi fait éclater les limites entre les disciplines et où les oeuvres se dissociaient difficilement de leur présentation : FREYDEFONT, Marcel, «L'exposition exposée ou la présentation des oeuvres comme nouvelle représentation», *Actualité de la scénographie*, no.68, mars-avril 1994, p. II.

²³ COUPET, André, «Le public dans les musées : un défi pour le management» in *Tendances de la muséologie au Québec*, Montréal, Musée de la civilisation/Société des musées québécois, 1992, p. 46.

1.2.2 OUVERTURE D'UNE DISCIPLINE

D'autre part, l'évolution de l'art et de la muséologie ont conduit vers la scénographie, en raison de la nature du travail des artistes, de nouvelles aspirations du public et de nouvelles conceptions des responsables d'exposition en matière de présentation des oeuvres. Les musées et les expositions dans ce même temps attestent cette double évolution : de nouvelles formes, de nouveaux lieux, de nouveaux comportements témoignent de l'apparition et du développement notable de la scénographie d'exposition, ou tout du moins d'un nouveau rapport à l'espace en général et à l'espace de l'exposition en particulier.

Marcel Freydefont, 1994²⁴

Avec la venue de nouveaux besoins, de nouvelles façons de voir, et de nouvelles approches découlant des changements sociaux, le musée voit son équipe s'élargir. Quand à l'importance du designer d'exposition, c'est à partir d'Expo 67, selon George Nitefor, que son rôle a pris de l'ampleur, au Canada du moins.²⁵ Expo 67 aurait été l'élément déclencheur d'une vague de renouveau afin de revamper, de réaménager les espaces d'exposition dans les musées datant d'avant la guerre, ce qui correspondait à une ouverture sur le monde alliée à une expertise plus vaste des intervenants en muséologie. Le design d'exposition s'inscrit alors dans la muséologie actuelle, c'est par elle que cette pratique put se développer et s'imposer dans le monde muséal et même à l'extérieur de ce dernier.

Des termes comme pluridisciplinarité, interaction et public apparaissent dans le vocabulaire muséal. On fait appel à des designers, des metteurs en scène, des scénographes et des artistes, pour concevoir les espaces d'exposition. L'exposition n'est plus une monstration mais une mise en scène où les objets sont les principaux acteurs. Contrairement à l'exposition traditionnelle où s'effaçait la mise en place au profit de l'objet «oeuvre d'art», les

²⁴ FREYDEFONT, Marcel, *Loc. cit.*

²⁵ NITEFOR, George, «Enlever le pansement adhésif», *Muse*, hiver 1988, p. 43. George Nitefor est propriétaire d'une société de design, la George Nitefor Design Service Company, située à Ottawa.

nouvelles tendances favorisent une mise en scène apparente, et l'objet s'intègre dans une mise en contexte. Expliquer, démontrer, documenter et exprimer s'ajoutent au «montrer» de l'exposition. Contrairement aux anciennes pratiques, on considère maintenant l'objet comme un élément s'intégrant dans un système. C'est pourquoi on crée des espaces afin de situer l'objet dans son contexte de création, voir même d'usage. On ne parle plus essentiellement d'histoire de l'art mais de sociologie, d'économie, de rituel, etc. Pour ce faire, tous les moyens d'expression peuvent servir à ces reconstitutions de l'histoire de l'humanité. Alors qu'avant le musée n'exposait généralement que des originaux, les nouvelles tendances acceptent les fac-similés, les maquettes ou autres substituts. Des documents photographiques, d'archives, audiovisuels, des films et plus récemment le multimédia viennent se greffer à l'exposition afin d'enrichir le thème, signifier le lieu d'origine, servir un message pour mieux contextualiser le sujet. Au diorama (panorama photographique), et à l'intégration de mannequins pour présenter les vêtements, s'ajoutent la sonographie et l'éclairage. Tous ces nouveaux médias participent à recréer un contexte, une époque.²⁶

1.2.3 L'EXPOSITION, UN ACTE DE CRÉATION

(...) le musée devient le lieu changeant d'expositions-événements qui transforment sans cesse ses salles et tout ce qu'on y trouve. Les visiteurs —et cela fait partie du plaisir de la visite— découvrent donc, à chaque fois, non seulement des objets exposés, mais les nouvelles configurations d'un espace scénographié, un dispositif nouveau, qui est l'exposition qu'ils visitent.²⁷

Cette nouvelle vision de l'exposition où l'importance accordée à la mise en scène et à la collaboration avec différentes disciplines est marquante, s'étend dans toutes les sphères de la muséologie. À travers quelques exemples, nous verrons comment se traduit dans la pratique

²⁶ DESVALLÉES, André, *Loc. cit.*, p. 8.

²⁷ MONTPETIT, Raymond, *Loc. cit.*, p. 9.

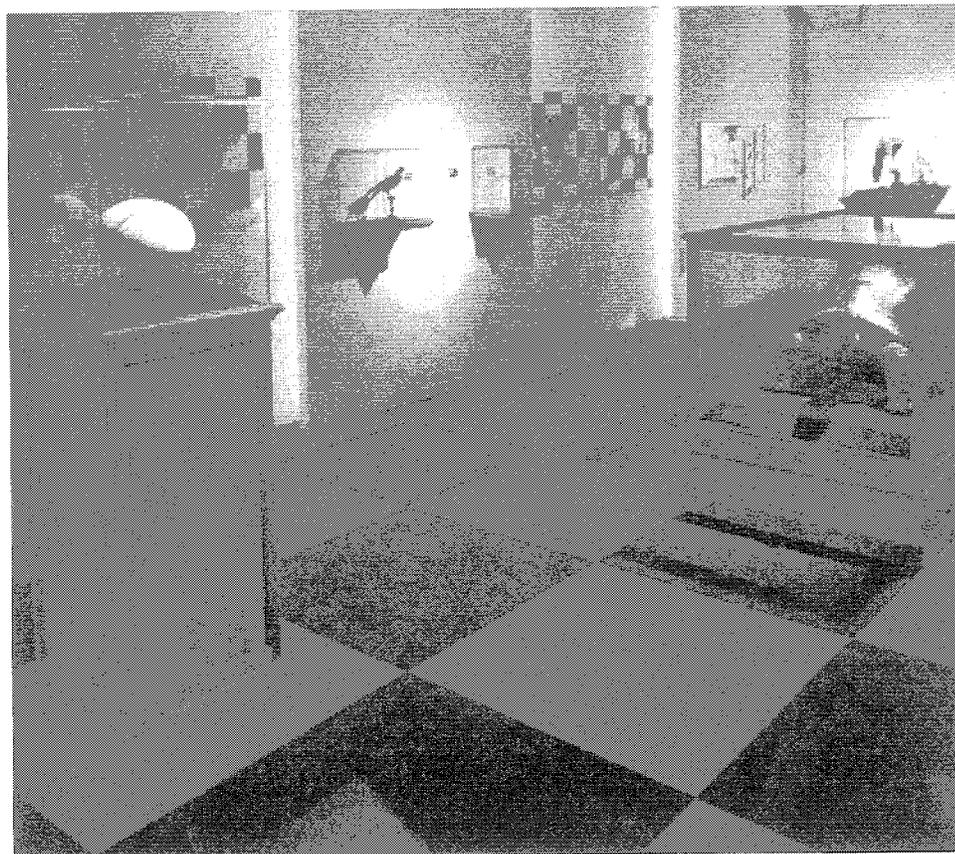
cette nouvelle façon d'aborder l'objet qui touche également des lieux spécialisés. Ainsi, en 1990, Armand Fayard avait comme mandat de réactualiser la présentation de la collection du Museum d'histoire naturelle de Grenoble, ce qu'il fit en laissant une place importante aux émotions. Il se permettait alors un regard subjectif en choisissant l'image de l'échiquier pour la section des animaux en voie de disparition : chacun étant disposé sous verre supporté par un socle tandis que les couleurs rouges et noir des carreaux ornant le sol, symbolisaient passion et mort. À propos de cette section intitulée *Ils disparaissent de l'échiquier*, M. Fayard nous dit ceci (voir illustration no. 5, page suivante):

«Ils disparaissent de l'échiquier» s'apparente peut-être à la création puisqu'on retrouve dans la muséographie l'expression d'un point de vue ou d'une sensibilité particulière. J'associerais ma démarche à celle du sculpteur qui met en espace une idée, une émotion. Le propos scientifique quant à lui se développe et s'ancre dans le scénario lui-même. Il peut tirer profit du récit, de la narration et d'une certaine poésie née d'une harmonie pressentie entre la forme et son contenu.²⁸

Autour du terme exposition, s'ajoutent donc aujourd'hui d'autres concepts ayant tous plus ou moins le même sens, par exemple l'installation qui peut avoir un caractère ludique faisant appel à la curiosité, au plaisir de la découverte et à la détente, répondant ainsi aux nouvelles attentes d'un public. De regardeur contemplatif, le visiteur devient un acteur car il peut maintenant toucher et manipuler certains objets tout en écoutant des montages sonores. Nous pouvons dès lors parler d'interaction entre visiteur et objet : l'installation permettant au visiteur de devenir actif car dans son déplacement, tous ses sens sont sollicités. À l'intérieur de ces nouvelles approches, l'objet s'inscrit dans un processus de création, d'interrelation de causes et d'effets et c'est pourquoi se greffent au parcours muséal déjà existant, des écomusées, des centres d'interprétation, de même que des musées n'ayant pas de collection

²⁸ FAYARD, Armand, *Loc. cit.* Pour la citation voir la page 14 et les pages 11 à 15 pour la partie concernant le réaménagement des salles.

illustration no. 5
Ils disparaissent de l'échiquier



Vue partielle de la salle,
Muséum d'histoire naturelle de Grenoble.

proprement dite tel le Vancouver Holocaust Education Center. Ce musée voit sa collection s'enrichir non pas d'artefacts qui sont peu nombreux mais de témoignages provenant des survivants, des sauveteurs et des libérateurs de l'holocauste. Chaque récit individuel vient constituer l'histoire collective. Les objets personnels, quand il y en a, sont choisis par le narrateur lorsqu'ils ont un sens directement relié au récit.²⁹

L'exposition devient un lieu d'échanges et de rencontres entre les cultures, et entre les différents savoirs et les multiples conceptions du monde comme le démontrait le *Projet de la Baie James. Une rivière qui se noie*.³⁰ En exposant un herbier, les auteurs mettaient en parallèle deux mentalités différentes : l'une moderne, celle des botanistes qui apportaient un savoir scientifique; l'autre traditionnelle, celle des amérindiens, fondée sur un savoir ancestral et qui opérait par l'observation globale des phénomènes naturels. Cette façon de procéder offrait aux visiteurs, de même qu'aux intervenants et organisateurs, une pluralité de lectures où il revenait à chacun de saisir selon son propre regard, l'objet exposé.

De lieu de conservation et de contemplation qu'il était de prime abord, le musée devient un lieu de diffusion, de communication, d'échanges, d'interactions et d'interdisciplinarité. La diversité des musées amène la diversité des publics ainsi qu'une diversité d'approches et de besoins. La programmation demeure également un facteur non négligeable quant au réaménagement des salles d'un musée et comme le dit si bien Raymond Montpetit «nous allons de moins en moins au musée, et de plus en plus "voir telle exposition".»³¹ Soulignons à ce sujet l'exposition *Femmes, corps et âme* (1996-97), où le Musée de la

²⁹ KREMER, Roberta, «La mémoire dite : le recours à l'histoire orale dans les expositions», *Muse*, Vol. XVI/3, 1998, pp. 40 et 41.

³⁰ WITTENBORN, Rainer, BIEGERT, Claus, *Projet de la Baie James. Une rivière qui se noie*, Montréal, Musée des Beaux-Arts de Montréal, 1981, p. 26.

³¹ MONTPETIT, Raymond, *Loc. cit.*, p. 9.

civilisation de Québec faisait appel à la metteuse en scène Alice Ronfard assistée de Danièle Lévesque à la scénographie³², toutes deux provenant du domaine théâtral. Aux oeuvres déjà existantes, s'ajoutaient les créations originales des sculpteuses Pascale Archambault, Violette Dionne, Dominique Morel et de la cinéaste Léa Pool.³³

L'exposition *Ludovica. Le vestiaire mythique*, inaugurée en 1998 au Musée de l'Amérique française de Québec, s'insère également dans cette stratégie. Pour cette exposition qui portait sur l'histoire de la ville de Québec, les organisateurs ont fait appel au dramaturge Michel-Marc Bouchard. Ce dernier proposa une lecture dramatique permettant une fiction inspirée de faits historiques réels. C'est par des personnages dont les vêtements furent créés par des artistes que le spectateur pouvait aborder ce récit empreint de poésie, traversé de montées dramatiques.³⁴

Avec ces exemples nous assistons à l'émergence d'une nouvelle approche face au média exposition. On parle alors d'une création collective où chacun des intervenants est amené à jouer un rôle important lors du processus de conceptualisation. Roland Arpin, directeur général du Musée de la civilisation de Québec a compris les enjeux de cette nouvelle façon d'aborder et de montrer : «(...) nous ne pouvons plus nous contenter d'exposer une oeuvre de création d'un commissaire ou d'un concepteur d'exposition. Du reste, les expositions sont de plus en plus des oeuvres collectives où se greffent au concepteur, des scientifiques, des architectes, des designers.»³⁵ Chaque exposition devient donc un événement impliquant une

³² Au théâtre, le metteur en scène dirige les acteurs et voit à harmoniser les diverses composantes de la représentation (texte, décor, musique) tandis que le scénographe aménage l'espace scénique.

³³ OUELLET, Line, «Expositions Corps et âme», *Musées*, vol.19, no.1, 1997, pp. 25-26-27 et ARPIN, Roland, *Op. cit.*, p. 126.

³⁴ OUELLET, Line, *Ibid*, p. 27.

³⁵ ARPIN, Roland, *Op. cit.*, p. 192.

scénographie différente pour chacun de ces événements de telle sorte qu'en entrant dans la salle, le visiteur ait l'impression de découvrir un nouvel espace.

1.2.4 EN RÉSUMÉ

Alors qu'auparavant on se contentait de montrer, aujourd'hui on tente de communiquer, de transmettre, d'expliquer en laissant transparaître les multiples sens, selon les temps du regard. Alors qu'avant l'objet était placé sur son socle de manière presque définitive, aujourd'hui on ose le déplacement, la recontextualisation, la réinterprétation en abordant l'objet de manière créative. Alors que l'exposition était un lieu réservé au conservateur, aujourd'hui elle est un lieu d'échanges entre diverses disciplines, entre multiples cultures. Des termes comme ambiance, dialogue, interaction, mise en scène, accessibilité, animation, public, spectateur, atmosphère, etc. illustrent bien ce qu'est aujourd'hui une exposition. Ajoutons à ceux-ci la création puisque, comme le souligne l'artiste Daniel Buren, «De plus en plus, le sujet d'une exposition tend à ne plus être l'exposition d'oeuvres d'art, mais l'exposition de l'exposition comme oeuvre d'art.»³⁶

Nous pouvons constater que la nouvelle muséologie, d'une part, s'interroge sur sa pratique en la remettant en question et d'autre part, qu'elle s'insère de plus en plus dans le microcosme auquel elle appartient en plus de favoriser une ouverture disciplinaire mais aussi une ouverture quant à l'espace, c'est-à-dire en sortant du musée pour permettre une approche plurielle avec d'autres milieux.

Suite à ces lectures sur l'évolution de la muséologie, je pense que les concepteurs d'exposition ne voient plus les enjeux de la même façon. C'est par des moyens artistiques, véhicules

³⁶ Propos recueillis par: FREYDEFONT, Marcel, *Loc. cit.* p. II.

d'expressions et d'émotions, que l'on peut atteindre le public. Cette ouverture favorise justement une diversité d'approches pour répondre aux multiples besoins, tant ceux des musées que des publics. Il est rafraîchissant d'entendre un directeur de musée d'histoire naturelle ayant une approche plus scientifique, parler de création et de subjectivité pour un domaine qui était, jusqu'ici, réservé à la neutralité. Ce qui démontre que tout est possible et que les discours théoriques de l'histoire de l'art et de la science, ne sont plus seuls maîtres au musée. Même l'histoire se met en scène sans être uniquement didactique, pensons à *Ludovica*. Peut-on conclure qu'il soit désormais possible d'aborder un thème en se laissant imprégner de celui-ci, en le laissant nous atteindre, sans nécessairement ignorer les énoncés théoriques et spécifiques l'entourant?

Si nous usons de plus en plus de moyens artistiques pour mettre en scène les objets, l'exposition devient alors un acte de création ou encore, un espace permettant la création, non seulement pour les spécialistes du musée, mais également pour les artistes qui prennent en considération l'intégration de l'oeuvre dans un espace donné. Concevoir une exposition c'est, comme le souligne Marcel Freydefont, «inventer et mettre en oeuvre pour donner à voir et à entendre le travail des artistes ou un thème particulier.» Il ajoute plus loin que «Dans le processus de monstration (...) la façon dont l'oeuvre est donnée à voir et à entendre influe sur sa signification.»³⁷ Étant donné ma conception de l'exposition comme un ensemble construit sous-entendant un récit, où les objets se répondent et interpellent le spectateur, il m'est possible alors de situer ma pratique en regard de la nouvelle muséologie. Nous verrons dans le prochain chapitre, comment les premières expériences réalisées pendant la première année de maîtrise, tentaient de s'inscrire dans cette nouvelle muséologie.

³⁷ *Ibid.*, p. IV. Raymond Montpetit abonde dans le même sens lorsqu'il affirme que «les oeuvres et les choses sont ouvertes, que leurs sens sont multiples et changeants, et que l'exposition matérialise une réinterprétation créatrice.», *Loc. cit.*, p. 10.

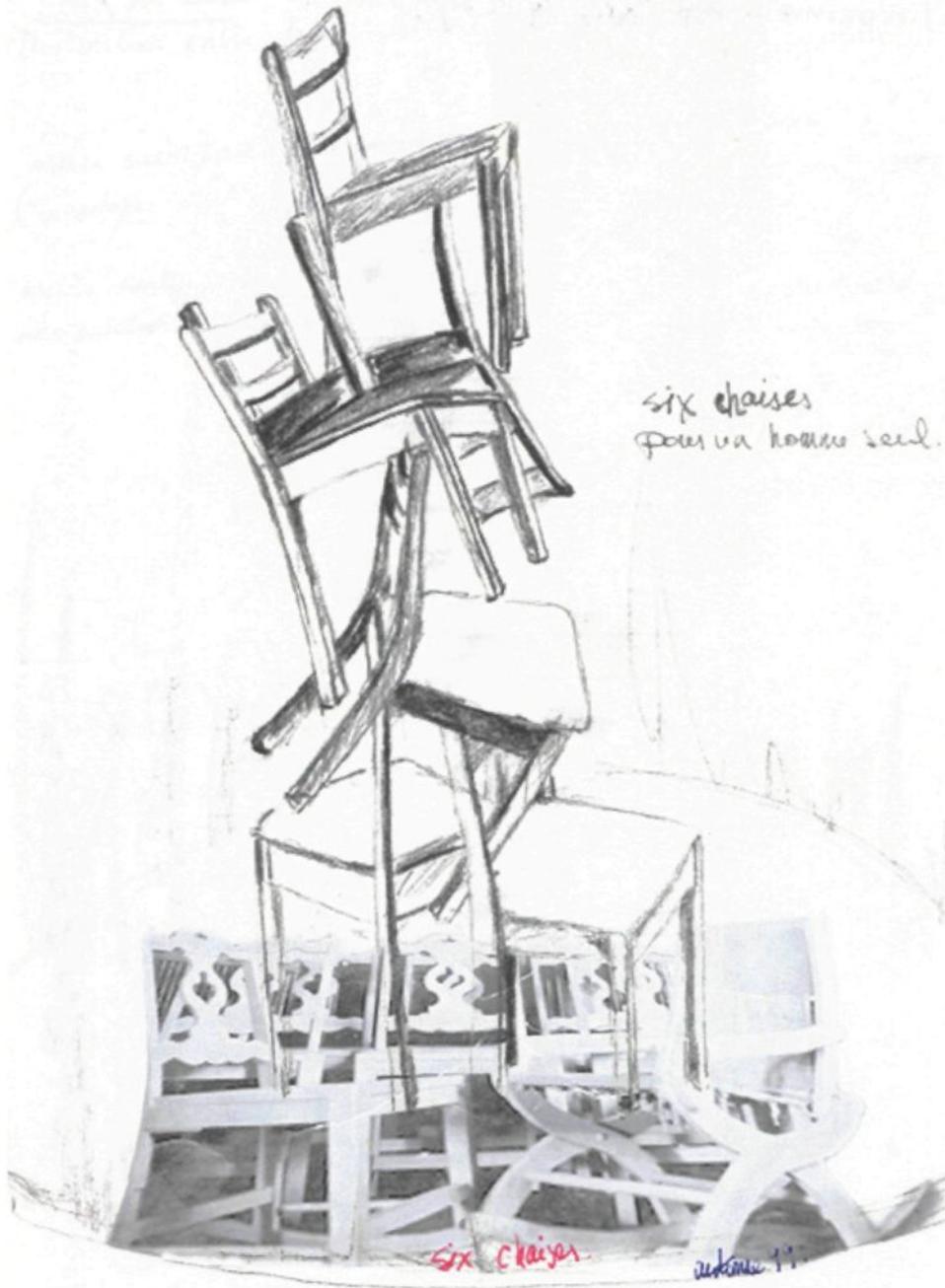
CHAPITRE II

LE TRAVAIL EN ATELIER LES EXPÉRIENCES PRÉLIMINAIRES

illustration no. 6

Six chaises pour un homme seul

tenir compte de l'expérience, des émotions...
s'imprégner du sujet, partir de l'objet...



2. EXPÉRIENCE AVEC LES PIERRES

2.1 LE CONTEXTE THÉORIQUE

Pendant la première année à la maîtrise, j'ai travaillé surtout à explorer différentes façons de présenter des pierres³⁸ trouvées dans la nature. Ces pierres servaient de prétextes afin de vérifier la possibilité de créer des dispositifs de monstration artistiques et esthétiques autour d'un sujet qui ne découlait pas du domaine de l'art. Par la suite, c'est à partir de la pratique, donc de la création, que se greffait le discours théorique au contenu. Tout en désirant explorer de nouvelles approches de présentation, outre l'installation, je voulais intégrer une démarche à la fois artistique, historique et scientifique à mon concept, et conserver ces mêmes objectifs pour la conception de l'exposition portant sur Adrien Tremblay.

Comme je le mentionnais en introduction, je me positionne en tant que créatrice de dispositifs de mise en exposition. L'approche favorisée est celle de l'art, telle que définie par le philosophe John Dewey, et qui prend ses fondements dans l'expérience, l'émotion et l'esthétique. L'approche développée par Dewey en 1934 dans *Art as experience*³⁹ demeure très actuelle, et nous pouvons aisément relier ces concepts à ceux plus récents du sociologue Michel Maffesoli. Tous deux tiennent compte de l'émotion, de l'expérience, des affects et de l'intuition pour qualifier l'expérience esthétique qui est à l'origine du geste artistique. Comme le souligne Dewey (p. 52) «l'art implique un travail inconscient antérieur à l'oeuvre, qui établit des relations entre l'expérience passée, mémorisée sous formes d'émotions (...)». Lorsque je commençais les premiers exercices exploratoires en ateliers, c'est à partir de

³⁸ Ces objets de nature sont en fait des concrétions calcaires de la famille des roches sédimentaires, leurs dimensions varient entre 2cm et 11cm. Ces formes sculpturales, évocatrices (animales ou archétypales) donnaient l'impression qu'elles auraient pu être façonnées par une main humaine.

³⁹ DEWEY, John, *Art as experience*, New York, Peregee Books, 1934. Les références concernant cet essai sont extraites du mémoire de maîtrise de : KAINÉ, Élisabeth, *Double intentionnalité et identité du design industriel : Études d'après les écrits de Walter Gropius au Bauhaus*, Faculté de l'aménagement, Université de Montréal, 1990, 156 pages.

l'objet/pierre et de ce qu'il évoquait pour moi —émotions et souvenirs— que se construisait la mise en espace. Cette expérience esthétique inclut l'intuition puisque cette dernière croît avec l'expérience qui elle, provient de deux sources : la sensibilité externe (les sensations) et une conscience interne qui se rapporte à la réflexion.⁴⁰ Cette méthode basée sur l'expérience et les émotions n'exclut cependant ni la réflexion, ni le discours et l'exploration.

Afin d'orienter ma pratique en atelier, j'utilisais un des principes du mode esthétique à savoir qu'à travers la matière, se retrouve une volonté d'exprimer trois niveaux d'émotion, vécus tant par le créateur que par le récepteur : émotion de perception, émotion d'appréciation, émotion de plaisir. Dans l'acte de création, les trois niveaux d'émotion s'entremêlent et donnent sens à l'oeuvre : l'émotion de perception qui est ressentie dans l'interaction avec la matière; l'émotion d'appréciation soit celle qui qualifie et unifie l'expérience (Dewey : 37); et enfin l'émotion de plaisir après cette «libération d'énergie organisée et rythmique.» (Dewey : 47) Ainsi l'objet ne fait plus partie d'un univers inconnu puisque l'individu pose un regard sur lui, il s'opère ensuite un glissement vers l'identification, c'est-à-dire que, par l'expérience vécue, par ses émotions, le visiteur se reconnaît tout en reconnaissant l'univers auquel il appartient.⁴¹

⁴⁰ Nous pouvons relier l'expérience esthétique au concept d'empirisme (savoir basé sur l'expérience), théorie développée par le philosophe John Locke (1632-1704) : KUNZMAN, Peter et al., *Atlas de la philosophie*, Paris, Le livre de Poche, 1993, p. 119.

⁴¹ À partir du «je» individualiste, l'individu se reconnaît ensuite dans l'autre, par les émotions partagées avec l'autre ou les autres, de là un glissement vers une logique de l'identification : MAFFESOLI, Michel, «L'éthique de l'esthétique», *Les Cahiers de l'imaginaire*, 1988, Vol.1, nouvelle série, p.21.

2.2 LIEU SYMBOLIQUE D'UNE DÉCOUVERTE, *in situ*, automne 1997

(voir illustration no. 7, page suivante)

Les pierres choisies, servaient de prétexte afin de raconter et de présenter symboliquement un parcours; symboliquement puisque ce parcours n'était ni représenté fidèlement, ni imposé mais suggéré, dans ce lieu intime qu'est l'atelier. L'utilisation d'extraits de cartes géographiques servait de repaires et venait marquer les étapes importantes du trajet. Des transferts photographiques, des bribes de textes et les pierres posées sur le bord de la fenêtre, ajoutaient une poésie et une rupture dans ce trajet dissimulé partiellement sous le sable.

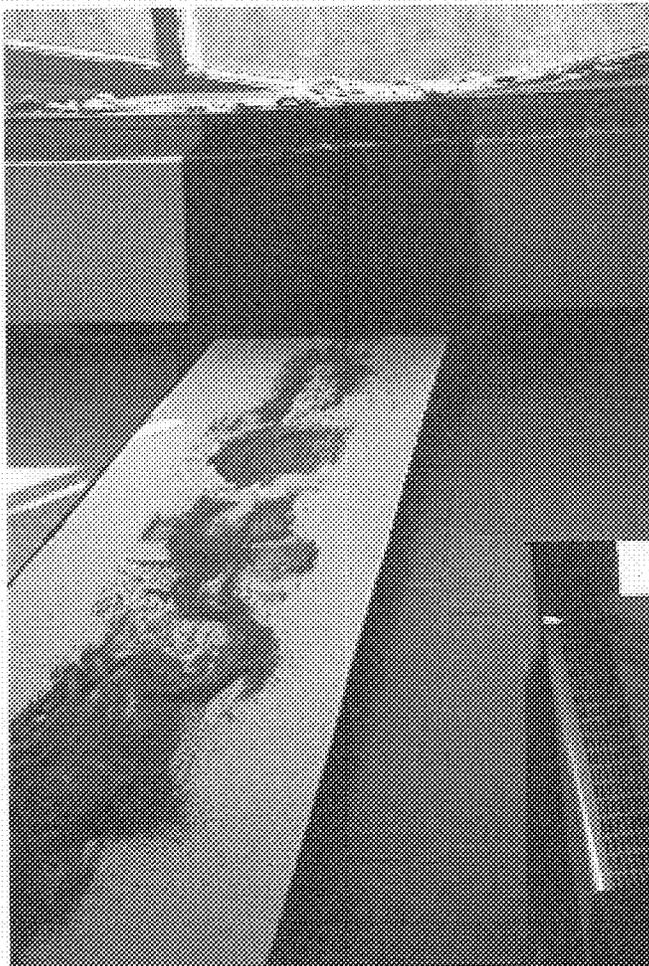
Le sens qui fait de l'émotion une véritable expérience, est constitué par la relation qu'établit l'artiste entre l'action et l'émotion qui déclenche le processus de création, l'émotion générée par le souvenir (expériences passées) et l'anticipation de ses conséquences, c'est-à-dire sa projection par l'imagination dans la réalité objective.

(Dewey : 43)

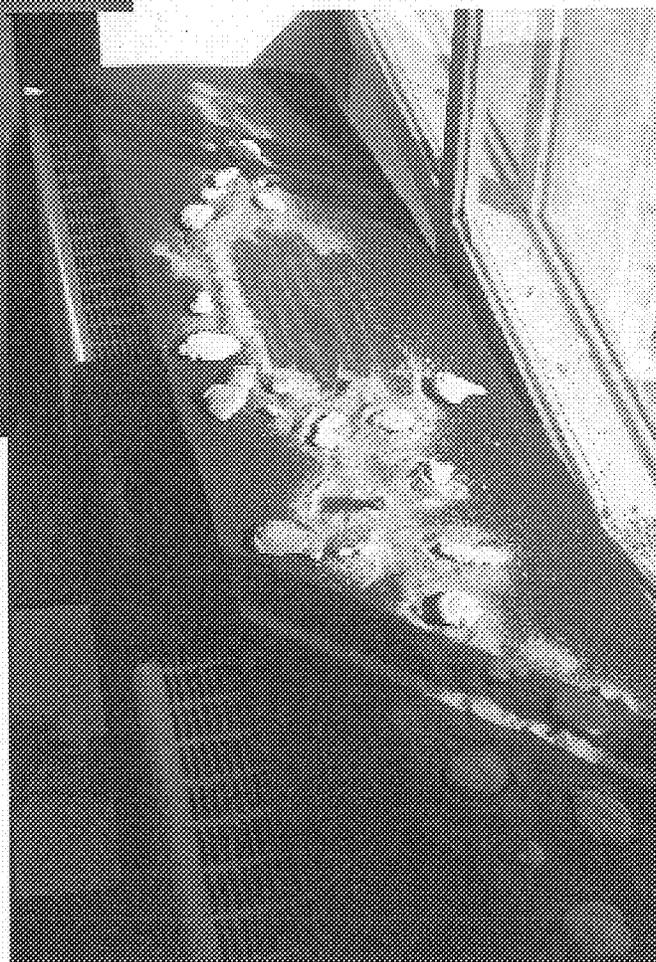
Les pierres devenaient l'élément déclencheur du souvenir, des expériences passées et se transposaient en mots dans le récit. Il s'agissait de présenter ma mémoire des lieux afin d'amener le visiteur à continuer le récit, tout en mettant l'accent sur le fait que les souvenirs évoluent en même temps que nous, qu'ils peuvent se construire et se reconstruire. Ce *in situ* s'approchait donc plus d'une oeuvre installative que d'une présentation visant la transmission d'informations aussi, l'espace occupé par l'installation, s'avéra plutôt restreint pour signifier pleinement un tel parcours.

illustration no. 7

Lieu symbolique d'une découverte



Véronique Villeneuve
In situ, vue d'ensemble,
dimension totale: 2,08m x 2,51m
octobre 1997, Pavillon Sagamie,
Université du Québec à Chicoutimi.



Détail,
41cm x 2,51cm.

2.3 INSTALLATION (SANS TITRE) : Présentation rapport Théorie/Pratique, studio de photo, décembre 1997 (voir illustration no. 8, page suivante)

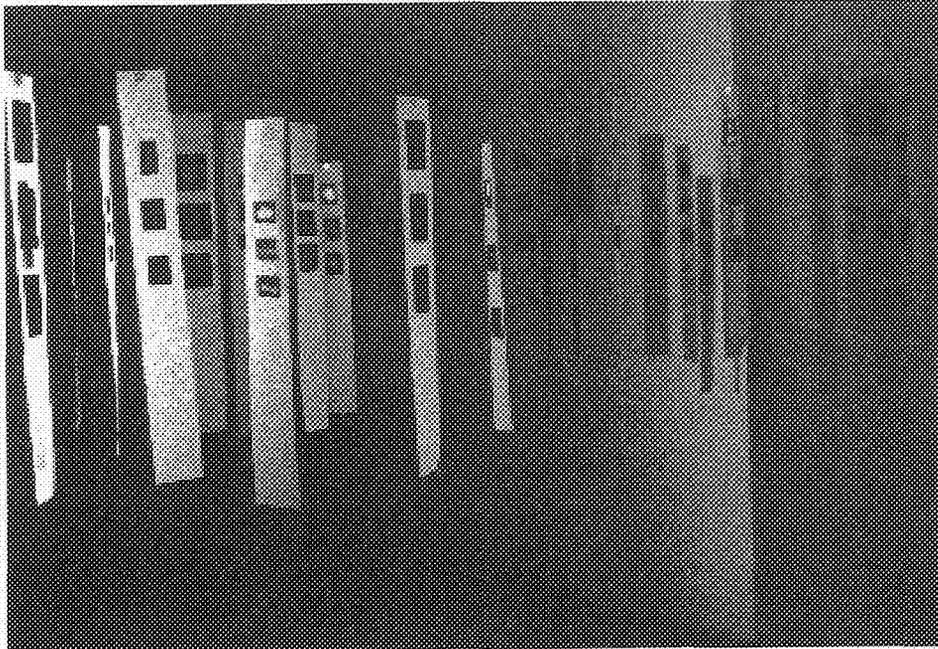
Cette fascination qu'exerçaient ces pierres sur moi me stimulait à rechercher une diversité dans la façon de les donner à voir tout en tenant compte de la participation du spectateur.

En partant du lieu intime qu'est l'atelier, j'arrivais à l'occupation totale d'un espace avec une présentation constituée de trois propositions. La première, comprenait 36 bandes de papier calque sur lesquelles j'avais collé de petites photocopies de pierres en trois niveaux de gris. Chacune des bandes, qui correspondait à une pierre recto/verso, flottait dans l'espace, à l'entrée de la salle.

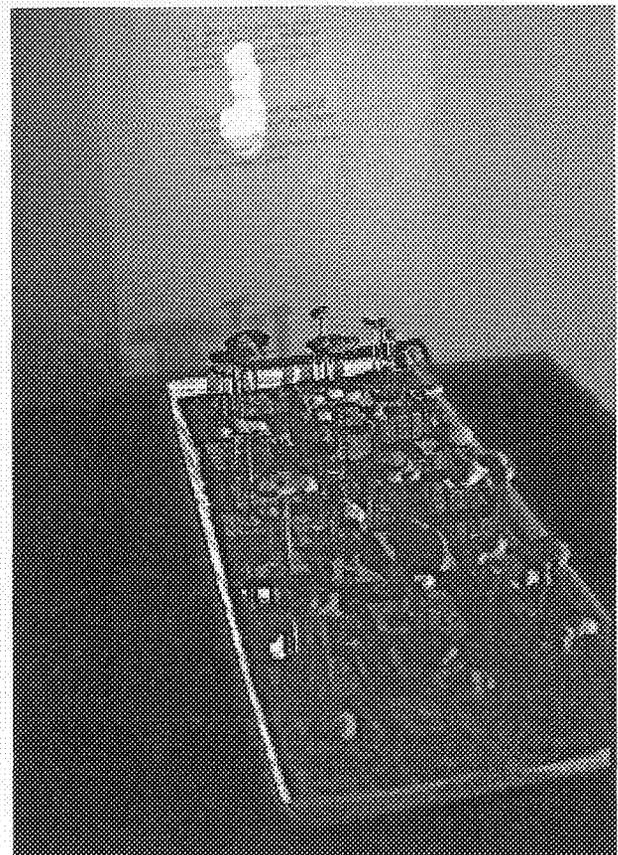
La deuxième proposition occupait en partie le fond de la salle. Une grande table rectangulaire appuyée au mur servait de présentoir à une base d'environ 3 cm de profondeur, recouverte de sable, où plusieurs petits socles offraient à voir les pierres (voir détail no. 2 page suivante). Des textes manuscrits sur papier calque, mettaient en parallèle, notions de géologie et interprétation personnelle, tout en servant de support à une projection de diapositives. La troisième proposition située à l'extrême droite de la salle, donnait à voir un système de projection encore au stade expérimental, soit quatre vues objectales d'un même sujet : l'objet réel, la projection par diapositive, l'ombre projetée et le reflet.

Ces trois propositions qui pouvaient se dissocier les unes des autres, faisaient que l'ensemble ne m'apparaissait pas tout à fait cohérent. Cependant, l'idée du reflet m'orientait vers une piste intéressante à développer.

illustration no. 8
Sans titre



Véronique Villeneuve
INSTALLATION, détail no. 1,
2.50m x 3.5m x 3m ,
Décembre 1997,
Pavillon Sagamie,
Université du Québec à Chicoutimi.



détail no. 2,
au mur, 60cm x 45cm,
partie inférieure, 93cm x 45cm.

2.4 LA CAVERNE: UNE PROPOSITION, *work in progress*, hiver 98, local C-318, Pavillon Sagamie

L'ensemble donnant des oeuvres vaporeuses, aux aspects fuyants, à la lecture complexe et enrichissante, toute chose caractérisant une hétérogénéité faite d'interdépendance d'ombre et de lumière.

(Maffesoli, 1996 : 48)

Avec le principe de reflet et de projection, je désirais dépasser les limites objectales afin d'arriver à une multiplication de l'image dans l'espace. Le but premier consistait à créer un dispositif installatif intrigant, permettant au regardeur d'être plongé dans une ambiance particulière.

Dans le lieu choisi pour l'installation, j'avais pour sources lumineuses trois projecteurs à diapositives, dont les rayons se croisaient au centre et traversaient une vitre rectangulaire soutenue par un socle. Dans cette ambiance de clair obscur, l'idée d'une caverne s'imposa.⁴² S'opérait alors une dynamique entre obscurité et lumière qui complexifiait la saisie de l'image. Ainsi, le visiteur voyait-il trois projections et leurs reflets : les unes aux contours nets provenant de la diapositive, les autres aux contours flous, quelques fois fragmentées issues du reflet. Un enregistrement de gouttes d'eau, créant un paysage sonore, illusion de caverne, occupait l'espace acoustique. Je réussissais dans cet exercice à relier observation, questionnement, pratique et théorie de l'art. Tout au long du processus de mise en espace, s'entremêlaient connaissances et expériences (antérieures et présentes) ainsi que l'observation et les émotions. «(...) pendant le processus d'élaboration de son oeuvre, l'artiste entrevoit

⁴² Ce qui laissait remonter à la surface, le souvenir d'une expédition de spéléologie. La caverne, en général, nous réfère à la pierre, au roc, de plus, nous pouvons penser aux stalactites, ces concrétions calcaires qui se forment dans ces lieux. Les spécimens de pierres avec lesquelles je travaillais sont également des concrétions calcaires, de la famille des roches sédimentaires.

continuellement sens, but et composantes en interrelation, et ce par une perception émotive globale et momentanée. Il revit donc à chaque étape l'expérience esthétique.»⁴³

Ce *work in progress* fut une étape marquante et concluante à plusieurs niveaux. D'abord, la présence de l'objet-pierre signifiée par les projections qui s'étendaient sur toutes les surfaces murales, évoquaient un lieu homogène. De plus, le spectateur, en se déplaçant dans l'espace, entraînait directement en interaction, son corps créant lui aussi des ombres à travers l'image. Je prenais conscience alors qu'il s'agissait d'inviter le spectateur à parcourir les oeuvres dans l'espace et cette stratégie de présentation l'amenait à créer des liens, pour ainsi accéder au récit.

2.5 EN RÉSUMÉ

À travers ces laboratoires, j'ai constaté qu'il est possible d'aborder un sujet en considérant nos émotions et notre expérience. Certains des dispositifs énoncés précédemment, tels la cohabitation texte/image, le texte qui s'affirme comme image, la transparence, le tracé géographique comme symbolique d'un parcours ainsi que les oeuvres suspendues se retrouvent dans l'exposition *Une vie comme un cirque. Portrait d'Adrien Tremblay*. Nous verrons comment ces dispositifs se greffent au concept dans le chapitre IV qui présente les descriptions des interventions de création, chapitre précédé de l'analyse du sujet.

⁴³ KAINE, Élisabeth, *Op. cit.*, p. 33.

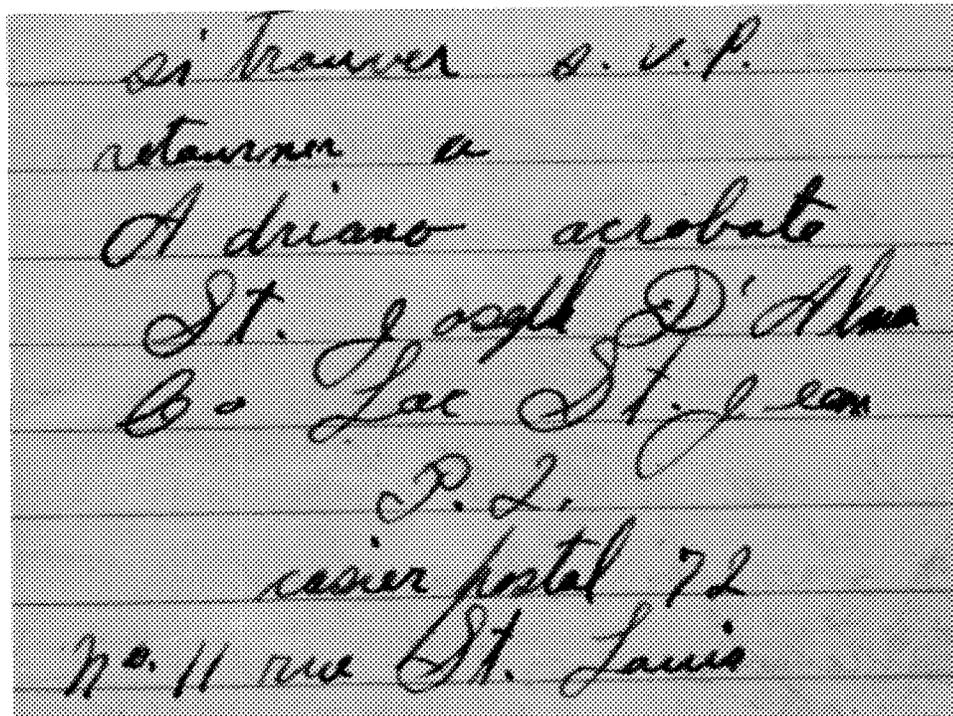
CHAPITRE III
PRÉSENTATION DU SUJET

UNE VIE COMME UN CIRQUE
portrait d' *Adrien Toulon*

illustration no. 9

Où vais-je?...

Je suis là...
marchant sur les traces
de ceux qui sont passés hier,
ajoutant un mot,
une phrase, au récit...

A photograph of a handwritten note on lined paper. The text is written in cursive and reads: "si trouver s. v. p.", "retourner à", "Adriano acrobate", "St. Joseph D'Alma", "C. Lac St. Jean", "P. L.", "casier postal 72", "n. 11 rue St. Louis".

si trouver s. v. p.
retourner à
Adriano acrobate
St. Joseph D'Alma
C. Lac St. Jean
P. L.
casier postal 72
n. 11 rue St. Louis

Extrait d'une page d'un carnet d'Adrien Tremblay.

3. QUI ÉTAIT ADRIEN TREMBLAY

L'histoire biographique et anecdotique est la moins explicative, mais elle est plus riche du point de vue de l'information puisqu'elle considère les individus dans leur particularité et qu'elle détaille, pour chacun d'eux, les nuances du caractère, les détours de leurs motifs, les phases de leur délibération. Paul Veyne, 1978

Même si Adrien Tremblay demeure présent dans ma mémoire, mes souvenirs sont ceux de l'enfance. Afin de comprendre ce personnage, plusieurs étapes ont été déterminantes pour la saisie d'informations en regard du sujet. La recherche historique aux archives et à travers les sources familiales,⁴⁴ la recherche sur les amuseurs publics et, par le fait même, sur le cirque et le vaudeville, la lecture des carnets d'Adrien Tremblay ainsi que l'analyse phénoménologique structurale, sont les principales étapes qui m'ont aidée à bien cerner le sujet. Cette partie présente donc un bref résumé biographique (une biographie complète est présentée en Annexe A) ainsi que le résultat de mes recherches présenté sous la forme d'un essai interprétatif.

3.1 RÉSUMÉ BIOGRAPHIQUE

Adrien Tremblay naît le 6 août 1905 à Notre-Dame-d'Hébertville. Son père, Joseph, travaillait sur les chantiers et se déplaçait continuellement, entraînant sa famille à sa suite. Ainsi, jusqu'à l'adolescence, Adrien est initié à une forme de nomadisme. En 1925, la famille Tremblay s'installe définitivement à Alma. Adrien, alors âgé de 19 ans, entre à la compagnie Price comme apprenti ingénieur. En 1928 il épouse Marie-Noëlle Lessard, de cette union naîtront, entre 1929 et 1939, huit enfants. Son emploi pour la compagnie Price

⁴⁴ Les sources familiales sont constituées de témoignages, de la consultation des documents d'Adrien Tremblay et du récit biographique: TREMBLAY-VILLENEUVE, Noëlla, *Sa vie un vaudeville*, [s. l., s. n.], 1993, 259 p.

est précaire. Il devient alors inspecteur de travaux en ciment, ce qui l'amènera sur plusieurs chantiers de construction de barrages. Entre ses contrats épisodiques, il fabrique des meubles et des articles ménagers en même temps qu'il s'improvise organisateur et animateur pour des soirées populaires. À cette même époque, vers l'âge de 28 ans, il commence l'entraînement et l'apprentissage de l'acrobatie et de la jonglerie. Endossant le rôle d'un amuseur public, il parcourt entre 1930 et 1950, les routes du Québec et des provinces maritimes avec la *Troupe Adriano* dont il est le fondateur. Lorsqu'il est embauché sur les chantiers hydroélectriques de la Manic vers 1960, il occupe ses loisirs en devenant le professeur Adriano et enseigne aux enfants l'art de l'acrobatie. Il a à ce moment l'âge de la retraite mais demeure encore très actif. Il meurt à Alma en 1975, à l'âge de 69 ans et quelques mois.

3.2 ARCHIVER SA PROPRE VIE

Dès le début de sa vie maritale, Adrien commence l'archivage de son vécu en conservant à peu près tout : extraits de naissance, compilation des heures de travail, des factures, etc... Il accumule de petits carnets qui servent à la fois d'aide mémoire, de carnets d'adresse, de chroniques sur la température et sur la petite histoire. Ceux-ci demeurent une source inestimable de «petits» et «grands» renseignements, que ce soit en rapport avec son travail comme inspecteur du béton sur les chantiers, ou encore de contrats en menuiserie, ou bien entendu, sur sa passion en tant qu'amuseur public. À travers ceux-ci, c'est plus que le portrait d'un homme qui se dessine, c'est aussi une page d'histoire qui s'illustre.

On peut ajouter que pour Adrien Tremblay, tout événement banal et singulier s'avère aussi important que l'événement exceptionnel et qu'à ce titre, il mérite d'être raconté. Si l'anecdote prend autant d'ampleur, c'est bien parce qu'elle implique le sujet en tant qu'élément central et

qu'elle en fait à la fois l'acteur et le narrateur du récit. En agissant ainsi, Adrien met «(...) l'accent sur l'aspect séquentiel de l'existence, fait de chaque instant un moment en soi, faisant que les histoires vécues au jour le jour remplacent le linéarisme d'une Histoire assurée d'elle-même.»⁴⁵ Il trouva le moyen de concevoir son univers comme une sorte de jeu et de voir dans le fait divers l'anecdote à relater car, en racontant la vie quotidienne et en la transcrivant, il la sort de l'anonymat pour lui conférer une certaine valeur afin de la rendre importante. Il deviendra ainsi le chroniqueur de sa propre vie. Tout comme l'artiste Christian Boltanski qui se mettait en scène en reconstruisant des moments de son enfance afin que le spectateur puisse, à travers des scénarios photographiques, se remémorer sa propre enfance, Adrien était le régisseur et l'acteur, le personnage central qui à la fois se met en scène et se dénude, tout en restant masqué.

L'accumulation de toutes ces petites choses qui constituent le quotidien, voir même une vie (carnets de notes, photographies, correspondance, cartes postales, factures, coupures de presse, etc.) fait que la conservation en série nous sort du contexte de la banalité. De plus, nous pouvons penser que la mémoire joue ici un rôle important puisque, dans cette conservation, cet archivage de sa propre vie, se retrouve l'intention de laisser une trace, de demeurer vivant à travers cet héritage matériel, du moins dans la mémoire de ceux qui lui survivront.

3.3 LE NOMADISME À TRAVERS LA TOURNÉE : ESSAI D'INTERPRÉTATION

Il est intéressant de constater qu'au point culminant des tournées avec la Troupe Adriano, soit vers le milieu des années 30 jusqu'à la fin des années 40, Adrien avait entre 30 et 44 ans. Ce

⁴⁵ MAFFESOLI, Michel, *Du nomadisme. Vagabondages initiatiques*, Paris, Le livre de poche, 1997, p. 130.

n'était plus l'adolescent qui partait à l'aventure afin de parcourir le monde avant de se fixer définitivement, sa famille était déjà bien établie lorsqu'il décida de mettre en oeuvre son projet, ce qui témoigne d'une véritable personnalité nomade. Certes, ce désir de divertir les gens devenait également un travail. Il réussissait donc à unir le jeu et le travail dans un même espace.

«On ne percevait pas mon père comme un dérangé, mais on le voyait certainement comme quelqu'un d'original.»⁴⁶ Un original qui, dans cette lutte entre le rationnel et l'irrationnel tentait d'atteindre un équilibre en exprimant sa différence par le biais de numéros d'acrobaties. Par la musique, par le spectacle, il réussissait à imposer et à partager cette folie ludique qu'il percevait dans le quotidien pour justement embellir ce quotidien. Éliane Burnet, en parlant de l'oeuvre de Boltanski, commente cette attitude en ces mots : «Il ne reste plus qu'à bricoler de petites utopies qui, certes, n'ont plus autant d'envergure, mais s'enracinent davantage dans le quotidien au sein d'une famille, d'un quartier ou d'une association.»⁴⁷ Il devient donc le maître de piste de sa destinée et laisse une marque en se démarquant, c'est-à-dire en sortant d'un cadre strict imposé par l'ordre social de l'époque tout en le respectant. Dans ces numéros d'équilibriste, de funambuliste sans filet et celui de la pendaison qui s'avèrent parfois dangereux, il exprime la tension qui le nourrit, tension entre sagesse et folie. Il s'adresse ainsi un défi dualiste entre la vie et la mort, attiré à la fois par le vertige, par l'exaltation procurée par le vide, par l'ascension et les voyages, en même temps qu'il recherche l'assurance du sol symbolisé par la stabilité du domicile familial. Adrien Tremblay recherchait l'aventure, l'inconnu face au lendemain en même temps qu'il avait besoin de créer un cadre ordonné autour de lui par l'archivage et la compilation. Nous pouvons penser que le

⁴⁶ Témoignage de Lilianne, la cadette de la famille Tremblay (automne 1998).

⁴⁷ BURNET, Éliane, «Un art de la mémoire et du refus de la mort», *Verso*, no.5, janvier 1997, p. 20.

jeu et la création devenaient nécessaires car ils lui permettaient de s'élever. «Ainsi la liberté de l'errant n'est pas celle de l'individu, économe de lui et économe du monde, mais bien celle de la personne recherchant d'une manière mystique l'expérience de l'être.»⁴⁸ Il a besoin des autres pour s'affirmer, de là son besoin d'être constamment entouré, d'être constamment en mouvement car, sans l'auditoire, ses aventures seraient vides de sens.

Ces faits peuvent paraître insignifiants mais il faut se situer dans le contexte historique pour en souligner l'originalité. Nous sommes dans les années trente, en pleine région éloignée et de plus, il n'existe aucune tradition du cirque proprement dite à cette période au Québec. Nous pouvons donc avancer que cette volonté de devenir acrobate paraît originale, du moins pour l'époque. En effet, après une recherche à travers la presse locale aux archives Sagamie, j'ai remarqué que les spectacles étaient généralement donnés par de grandes troupes avec animaux, clowns, acrobates, etc., venant de l'extérieur du pays comme le cirque Hamid-Morton ou encore le Cirque Sparks. D'autres troupes de plus petite envergure et spécialisées dans une discipline venaient également se produire dans la région. On retrouve dans cette catégorie la troupe Marineau, acrobates canadiens et les Kimris, famille d'acrobates venus d'Europe.

Tout au long de sa vie, Adrien Tremblay a gardé ce don d'émerveillement, cette curiosité qui le motivait dans une quête continuelle vers l'inconnu. Il ne se percevait probablement pas comme un artiste. Cependant, on ne peut que remarquer la place importante que prit la création dans sa vie. Dans cette quête de dépassement, dans cette organisation de sa vie pour en faire une aventure imprégnée de ludisme et de fiction, nous entrevoyons le portrait d'un

⁴⁸ *Ibid.*, p. 64.

artiste qui se faufile à travers les méandres des souvenirs et des traces qui bientôt s'effaceront.

3.4 LE CLERGÉ ET LES LOISIRS : CONTEXTE SOCIAL

Comme à cette époque la religion régissait les loisirs sous toutes ses formes,⁴⁹ la troupe devait présenter des spectacles dont le contenu respectait la moralité établie par l'Église. Adrien Tremblay devait alors insérer dans ses sketches comiques un discours moral, comme par exemple la promotion de la cause anti alcoolisme du mouvement *Lacordaire et Jeanne d'Arc*.⁵⁰

L'Église, pendant plusieurs années, a régné dans plusieurs domaines d'activités sociales. En fait, elle est la première institution professionnelle à s'occuper d'éducation, de santé et... de loisir. C'est elle qui a mis en place les «Patros»⁵¹, les terrains de jeux, les mouvements de jeunesse et autres. S'insérer dans le domaine des festivités devenait pour elle une façon de conserver le contrôle et de garder la communauté sous son influence.⁵² De plus, elle jouait le rôle de promotrice, d'organisatrice et productrice d'événements divers, ce qui lui donnait le pouvoir de choisir ce qui pouvait être vu par le public. N'était-ce pas là une forme de censure? En effet, les spectacles publics ne devaient pas contenir de scènes osées et

⁴⁹ Voir à ce sujet les deux textes de Michel Bellefleur: «Les origines socio-historiques du professionnalisme en loisir au Québec», *Loisir et société*, Québec, vol.5, no.1, printemps 1982, pp. 21-23-25 et 27 et «Loisir et pouvoir clérical au Québec, 1930-1960», *Loisir et société*, vol.6, no.1, printemps 1983, pp. 141 à 165.

⁵⁰ Adrien Tremblay était membre de ce mouvement et il introduisait parfois dans des saynètes qu'il composait, des messages visant la promotion de l'abstinence de l'alcool.

⁵¹ Le terme «patro» est l'abréviation de «patronage», qui est une forme d'oeuvre catholique d'origine française et belge, et qui au Québec, était reliée à la présence de la Congrégation des Religieux de Saint-Vincent-de-Paul. Cette formule sera implantée au Québec selon les mêmes critères qu'en Europe soit : «l'encadrement; moral, l'éducation chrétienne et l'intégration sociale de l'enfance déshéritée en milieu urbain.», BELLEFLEUR, Michel, *Loc. cit.*, 1982, p. 23.

⁵² *Ibid.*, p.22.

lorsque des représentations comprenaient une forme de théâtre chanté ou récité, les messages se devaient de suivre la morale prescrite par l'enseignement catholique. Les engagements se négociaient souvent avec un membre du clergé ainsi, toute personne ou tout groupe qui se produisait sous les hospices «des bonnes oeuvres pour la Saint-Vincent-de-Paul» par exemple, devait lui payer un tribut, ainsi l'église pouvait s'autofinancer. C'est donc une marche à suivre qu'Adrien Tremblay adopte, en créant des numéros où l'humour se mêle à une morale respectueuse, et en présentant des lettres de recommandation prouvant la bonne conduite de sa troupe.

3.5 LES PRÉLIMINAIRES :

RECHERCHE DU MATÉRIEL ET DÉFINITION DES AXES DE CONCEPTION

Avant d'expliquer les interventions de création, il me faut nommer les étapes précédant la création du concept de l'exposition. Dans un premier temps, j'ai procédé à la recherche du matériel faisant partie du patrimoine familial, à savoir ce qu'il restait des objets ayant appartenu à Adrien Tremblay (voir la liste exhaustive en Annexe B). Au début, plusieurs questions se posaient : d'abord, avais-je assez de matériel pour mettre en oeuvre ce projet? Devais-je suggérer un parcours chronologique ou encore un trajet géographique? Serait-ce un concept axé sur l'amuseur public en intégrant la relève, ou bien devais-je plutôt présenter un portrait du personnage, portrait axé sur les particularités de sa personnalité? C'est finalement cette dernière avenue qui s'avéra pour moi la plus intéressante puisque l'idée du portrait s'ouvrait sur plusieurs possibilités en regard de l'aspect interprétatif du sujet. De plus, le matériel relié directement à l'amuseur public n'était pas assez consistant car la sélection des objets que l'on désire montrer, découle directement des objectifs et des thèmes principaux. Afin de cerner ces thèmes, j'ai utilisé l'analyse phénoménologie structurale

élaborée par Alex Mucchielli, méthode que nous avons abordée dans le cours *Méthodologie de la recherche-crédation* donné par Élisabeth Kaine à l'automne 1997.⁵³

3.6 L'ANALYSE PHÉNOMÉNOLOGIQUE

Cette méthode d'analyse se rapproche du mode de pensée de l'art —pensée intuitive— parce qu'elle utilise l'empathie plutôt que les connaissances, pour mieux saisir le sens et comprendre ce qui est extérieur à soi. Cette méthode, dont le noyau est le concept d'intentionnalité, permet d'analyser ce qui apparaît à la conscience. «L'intentionnalité de la conscience se réfère à la constante corrélation entre les actes de la conscience (percevoir, se souvenir, aimer), qui se rapportent à un objet (acte de la visée) et l'objet tel qu'il apparaît dans ces actes (l'objet intentionnel).»⁵⁴ L'application de cette méthode consiste, dans un premier temps, à opérer de manière intuitive une sélection d'objets ou d'éléments (oeuvres, maquettes, croquis, écrits, etc.) produits ou créés par le sujet, qui nous semblent porteurs de sens. Après la sélection de onze éléments,⁵⁵ j'ai fait ressortir les idées qui se rattachaient à chacun d'eux pour ensuite dégager les thèmes principaux au nombre de sept. Ces thèmes se regroupent ensuite sous la rubrique de deux intentions, soit *le désir de laisser sa trace et le désir de créer*. À l'aide de ces intentions, j'ai identifié le sens ou les messages qui devaient transparaître à travers le concept. Ce sont ces axes de conception qui se trouvent dans le parcours : *l'esprit créatif, l'esprit religieux, la recherche d'équilibre, l'aspect ludique, le*

⁵³ MUCCHIELLI, Alex, *L'analyse phénoménologique structurale en sciences humaines*, Paris, Presses Universitaires de France, 1983. Les explications de la méthode proviennent en majeure partie de mes notes de cours *Méthodologie de la recherche*.

⁵⁴ Edmund Husserl a été le premier à établir les fondations de l'analyse phénoménologique dans les 5e et 6e «Recherches logiques» (1900-1901) qui seront ensuite développées dans les «Idées directrices pour une phénoménologie et une philosophie phénoménologiques pures» (1913): KUNZMAN, Peter, *Op. cit.*, p. 193.

⁵⁵ Ces éléments étaient : photos de girouettes et de chaises fabriquées par Adrien Tremblay, deux extraits provenant de ses carnets, Adrien Tremblay montrant un tour d'adresse à son chien Bijou (photo), l'ornementation autour du parc (photo), un trapèze, des anneaux, une massue en bois peint, des anneaux pour jongler et un extrait sonore (Adrien Trembalay et des enfants lors d'une fête).

partage du savoir (la transmission), le goût de l'aventure et, laisser sa trace (la mémoire). J'ai ensuite réuni tous ces éléments sous une même rubrique, soit *le mouvement* puisque le concept de mouvement se trouve dans tous ces items. Le mouvement entendu comme un déplacement dans la vie du sujet, mais aussi comme désir de laisser en héritage ses souvenirs, mouvement qui se perpétue d'une génération à l'autre. Ce concept de mouvement fut également une inspiration importante pour la création de l'exposition.

À travers cet essai d'interprétation, j'ai touché à deux aspects importants de la recherche-création. Le premier fut d'assumer le rôle de l'historien qui consiste à réaliser la recherche des éléments marquants du thème, tout en respectant les faits historiques. Le deuxième aspect constituait en fait la première phase du travail d'artiste car j'avais à cibler les parties les plus significatives de la vie d'Adrien Tremblay. Par la suite, j'ai eu à exprimer et interpréter ces faits par la création de dispositifs d'exposition, dispositifs que nous verrons en détail dans le prochain chapitre.

CHAPITRE IV

DESCRIPTION DES INTERVENTIONS DE CRÉATION À TRAVERS LE PARCOURS DE L'EXPOSITION

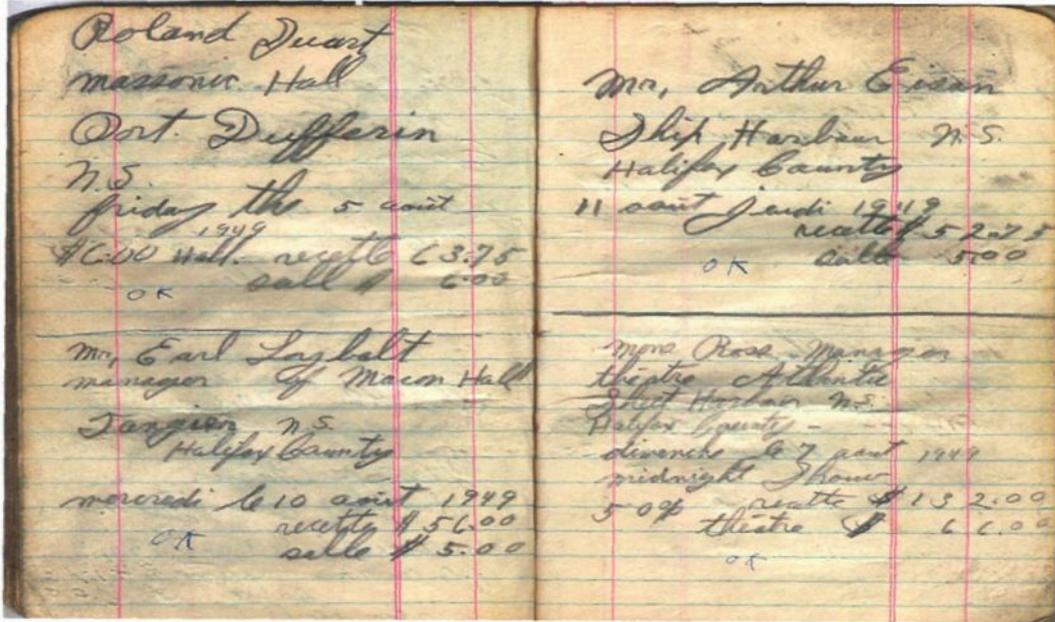
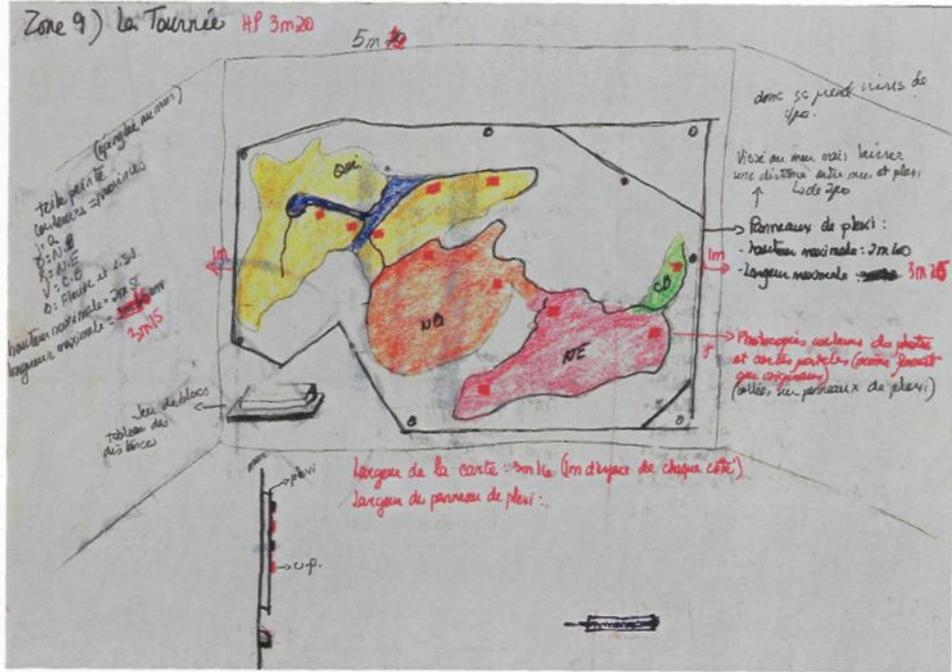
Pour évoquer le passé sous forme d'images, il faut pouvoir s'abstraire de l'action présente, il faut savoir attacher du prix à l'inutile, il faut vouloir rêver. Encore le passé où nous remontons est-il glissant toujours sur le point de nous échapper, comme si cette mémoire régressive était entraînée par l'autre mémoire, plus naturelle, dont le mouvement en avant nous porte à agir et à vivre.

Henri, Bergson, Matière et mémoire, 1965, p. 87.

illustration no. 10

Circuler dans la vie d'un autre

Extrait de mon cahier de travail, ébauche pour la carte géographique, automne 1999.



Pages d'un carnet d'Adrien Tremblay, 1949.

4. UN PORTRAIT À TRAVERS L'ÉCRIT

Suite à cette analyse, je pris conscience que les carnets d'Adrien prenaient une grande importance. C'est à partir d'eux, que l'idée du portrait devenait la piste à exploiter car on y trouvait une source précieuse d'informations reliées à la vie du personnage, un personnage bien ancré dans son époque. Il va sans dire que l'élément écrit s'imposait de plus en plus. Comment insérer ces carnets à travers les artefacts, les installations et les documents photographiques? De plus, le rapport à l'écrit dans l'exposition demeure problématique : comment présenter ces documents scriptovisuels⁵⁶, combien de textes seront nécessaires, sauront-ils intéresser les visiteurs; ce sont là des questions que tout concepteur d'exposition se pose.⁵⁷ J'avais cependant l'intuition que le fait de présenter des extraits manuscrits, aurait pour effet de stimuler la curiosité des visiteurs. En effet, un texte écrit à la main fait transparaître une part du sujet, ainsi le lecteur a-t-il l'impression d'entrer dans l'intimité d'un autre, fait que j'ai pu vérifier à travers l'exposition *Fauna Secreta* de Joan Fontcuberta.⁵⁸ Dans cette exposition, des fiches manuscrites accompagnaient des documents iconographiques et les visiteurs allaient d'emblée vers celles-ci avant de constater qu'ils ne pouvaient les lire puisqu'elles étaient en allemand. Les visiteurs devaient alors se rapporter à la traduction placée au mur.

⁵⁶ Un texte dans l'exposition doit également être vu; «Lire/voir, voir/lire: dans le musée ces deux activités cognitives s'entrelacent en permanence. C'est pour cela qu'il est préférable de nommer document scriptovisuel cet élément du discours d'exposition.», JACOBI, Daniel, POLI, Marie Sylvie, «Les documents scriptovisuels affichés dans l'exposition: quelques repères théoriques» in *L'écrit dans le média exposition*, p. 45.

⁵⁷ Plusieurs facteurs entrent en cause quand il est question du temps accordé à la lecture des textes par les visiteurs: «la quantité de texte, leur emplacement, l'éclairage, la police de caractère et la lisibilité»: SAMSON, Denis, «Les stratégies de lecture des visiteurs d'exposition» in *L'écrit dans le média exposition*, Québec, Musée de la civilisation, 1993, p. 97. Il arrive également que l'écrit soit jugé négativement par des spécialistes des musées parce que «trop long, gris, peu attrayant et rarement lu»: JACOBI, Daniel, «Communiquer par l'écrit dans les musées» in *La révolution de la muséologie des sciences*, Québec, Lyon, Éditions MultiMonde/Presses Universitaires de Lyon, 1998, p. 276.

⁵⁸ Cette exposition qui mettait en scène une faune imaginée de toute pièce par l'artiste, a été présentée à la galerie Séquence de Chicoutimi pendant l'été de 1999.

Par ces écrits, je désire donner une voix au personnage. Ils auront un impact visuel fort, grâce à l'agrandissement, devenant en quelque sorte oeuvres iconographiques. La numérisation fut le moyen favorisé pour les extraits de carnets. Cette technique permettant l'agrandissement et le respect du contenu. Je m'appropriais le sujet —Adrien Tremblay— pour le présenter publiquement tout en proposant une vision subjective au contenu historique. L'idée du portrait me laissait donc une certaine latitude. En effet, une biographie se veut l'énumération chronologique développée de la vie d'un personnage tandis que le portrait illustre quelques facettes, des fragments de sa vie. Tant au niveau des manuscrits que des photographies, les déchirures, les ratures, les marques du temps demeurent et sont accentuées, ils deviennent alors des signes graphiques intéressants. Ce travail infographique permet de réaliser un acte de création, c'est-à-dire que d'un point de vue esthétique je pouvais resserrer un cadrage ou encore, rehausser les contrastes pour en faciliter la lecture. Cette approche subjective de l'histoire, fait en sorte qu'Adrien Tremblay s'adresse à nous tout au long du parcours. Sa voix se retrouvant même dans les titres des sections, ceux-ci étant extraits également de ses carnets.

4.1. LE PARCOURS

L'exposition est un art de la séquence et, par conséquent, un art de la narration et de l'argumentation. Mises en valeur, mises en série, contrastes, comparaisons, décalages, détournements, ruptures, hiérarchisations, accélérations, sont des figures de styles, généralement mal maîtrisées par les organisateurs, trop souvent appliqués à mettre chaque objet en valeur pour lui-même au détriment du dialogue qu'il noue avec les autres. Toute thèse est aussi un spectacle...

Michel Mélot, 1996

L'espace est conçu de manière à inviter le spectateur dans l'intimité du personnage en le présentant comme conservateur et archiviste de sa propre vie. Le concept favorise plusieurs

mises en situation contextuelles et devient donc une installation biographique, afin d'amener le spectateur à découvrir ce personnage dans un parcours non pas chronologique mais thématique, où différentes zones servent à mettre en valeur chacun des éléments faisant partie du sujet et fonctionnant dans un système de renvois d'une zone à l'autre, c'est-à-dire qu'elles se distinguent, se répondent et se complètent. Le thème du mouvement s'insère dans le concept parfois de manière sensible, comme par exemple à travers la lecture de pages de carnets illustrant le déplacement en complément de la carte géographique; ou encore, de manière plus subtile selon la disposition et l'orientation des objets dans l'espace et dans une dynamique où se côtoient horizontalité, verticalité et circularité. Ces stratégies viennent alors signifier le déplacement dans la vie du sujet tout en invitant le spectateur à vivre ce déplacement (voir illustration no. 11, page suivante).

4.1.1 PREMIÈRE ZONE : PRÉSENTATION DU SUJET

TITRE : *Une vie comme un cirque. Portrait d'Adrien Tremblay*

Cette zone d'introduction présente le personnage de manière à situer le spectateur en regard du sujet de l'exposition. Ainsi, en franchissant le seuil de la salle, le spectateur se trouve devant un cadre comprenant deux éléments : celui de droite montre Adrien s'exerçant au trapèze et celui de gauche présente un extrait de carnet dont la partie supérieure est dactylographiée et annonce sa provenance :

Livre de mémoire...Adrien Tremblay (..) Voyla comment j'ai élevé ma famille avec la petite paye du moulin et en faisant des jeux sur les théâtres et faire du découpage dans le grenier chez-nous à Alma et déménager aux cartier Deslisle dans la petite maison . [sic]

illustration no. 11

Une vie comme un cirque. Portrait d'Adrien Tremblay
Centre national d'exposition, Jonquière, avril 2000.

Vue d'ensemble 1.



Vue d'ensemble 2.

Écrit à la main, signé et daté sur le côté gauche, cet extrait⁵⁹ place donc, dès l'entrée, le lecteur dans le contexte. Sur la cimaise à gauche du cadre, un texte plus expressif présente le sujet de l'exposition tandis que le document scriptovisuel placé à sa suite, situe le thème de manière informative. Nous apprenons alors les faits marquants qui font de cette petite histoire une histoire particulière méritant d'être racontée. Nous entrons véritablement dans l'univers d'Adrien Tremblay constitué d'archivage, de compilation, de conservation, de nomadisme, d'animation et de chroniques. Tous ces éléments appuient la pensée d'Adrien Tremblay à savoir : qu'il fallait user d'imagination et de savoir faire afin de subvenir aux besoins d'une famille, tout en écoutant sa passion, ce qui le mènera à fonder une troupe d'amuseurs publics. Les textes tout au long du parcours sont donc de deux types : ceux plus expressifs découlent de ma vision, de ma perception et visent le partage de mes souvenirs tandis que d'autres ont pour but d'informer le spectateur en apportant les données nécessaires à la compréhension du récit.

Puisque l'aspect transmission est important dans ma démarche, mon cahier de travail est posé sur un banc au centre de la salle. Ainsi, je présente au visiteur le processus de création qui a généré le concept de ce projet en même temps que je crée un parallèle entre mon travail et les carnets d'Adrien qui, à mon avis, peuvent être également perçus comme témoins de son processus de création.

⁵⁹ Pour l'intégralité des textes de l'exposition voir l'étape VII de l'Annexe C

4.1.2 ZONES DEUX ET TROIS : LES CHANTIERS ET LA MENUISERIE

TITRE : *Faire du découpage*

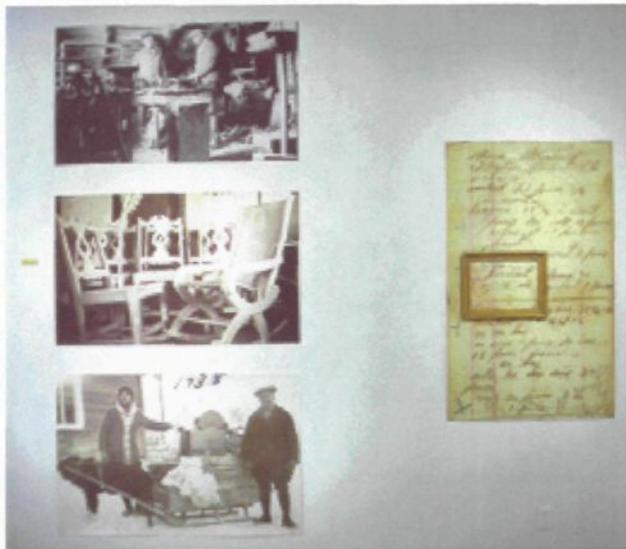
(voir illustration no. 12, page suivante)

Le rapport à la construction, au travail épisodique sur les chantiers, Adrien Tremblay l'a vécu toute sa vie et c'est ce que je veux illustrer dans cette deuxième zone. À quelques mètres de l'entrée, à gauche, un madrier d'un mètre cinquante de long est fixé perpendiculairement au mur. Celui-ci sert de support à deux grandes photographies fragmentées. Les fragments de 30 x 30cm chacun, sont réunis par des fils de nylon. Ce montage rappelle à la fois des blocs de ciment utilisés en construction en même temps qu'il réfère au tissage des souvenirs, de la mémoire et des cultures. En effet, il est fréquent de rencontrer sur les chantiers des gens d'origine et de culture différentes. Du côté de l'entrée, c'est une photographie du barrage de Manic-deux qui est présentée, dont quelques fragments sont remplacés par des extraits de carnets se rapportant au travail d'Adrien Tremblay comme inspecteur, tandis que la face opposée présente une photographie de sa maison lors de sa construction. Un des fragments est remplacé par un extrait de carnet qui exprime sa fierté d'avoir construit sa propre maison. Sur le mur, à droite, un cadre contenant des photographies sert de mise en contexte afin de faire vivre aux visiteurs l'ambiance qui régnait chez Adrien Tremblay. Cette composition ajoute une référence visuelle quant à l'entourage immédiat de la maison d'Adrien Tremblay : la cour, le jardin, le décor, le bricolage, la transmission et bien entendu, l'univers ludique qui régnait dans ce lieu exprimé par les fêtes, le jeu et les réunions familiales. Le texte qui accompagne ce montage photographique se veut l'expression de mes souvenirs en regard de cet univers.

En suivant ce parcours, le visiteur arrive devant le thème se rapportant à son métier de menuisier où des photographies ainsi que des extraits de carnets témoignent de cette partie de

illustration no. 12

Une vie comme un cirque. Portrait d'Adrien Tremblay
Centre national d'exposition, Jonquière, avril 2000



Faire du découpage,
détail.



Faire du découpage,
détail.

sa vie. Ces derniers montrent la rigueur du sujet face à l'archivage et à la compilation en même temps qu'ils agissent comme «chronique économique» de l'époque. Ainsi, par cet exemple *Découpage pour l'année 1934* nous apprenons à quel prix se vendaient divers objets utilitaires en 1934.

Sur le mur oblique, un ensemble de trois photographies illustre en quelque sorte les trois principales étapes d'un processus de fabrication, soit l'atelier, le produit et la livraison. Cet ensemble est accompagné d'une note de carnet montrant comment Adrien Tremblay transcrivait ses commandes. Un cadre posé directement sur l'imprimé vient cerner une partie de l'extrait. À droite, une photographie sert de lien entre le découpage et le métier d'encadreur. Un cadre vide vient encore ici diriger la lecture en mettant l'accent sur cette annonce dans la photographie *ici encadrage...* . «Une commande de cadres pour le Collège de Mistassini», rehaussée elle aussi par un cadre vide, clôt cette section. Les vieux cadres utilisés dans cette zone, en plus de faire sens avec le travail manuel, se trouvent encadrés par l'image tout en opérant une diversion face à la planéité de la présentation murale.

4.1.3 ZONE QUATRE : INTRODUCTION DANS L'UNIVERS DE LA TROUPE ADRIANO

TITRE : *La Troupe Adriano donnera une soirée*

Près de cette zone, une piste circulaire mobile sert de socle à une sculpture constituée de chaises assemblées selon un équilibre paraissant des plus précaires. Le thème de la chaise devient un vecteur de sens puisqu'il dirige la lecture d'un domaine d'activités à un autre : les chaises symbolisent d'une part celles fabriquées par Adrien Tremblay et d'autre part, elles réfèrent à la chaise comme accessoire très souvent utilisé lors des numéros d'équilibre. De plus, elles servent à la fois comme conclusion à la première partie de l'exposition et d'introduction à la suivante en créant un lien entre deux zones : celle figurée par le métier de

menuisier et celle de l'amuseur public. Cette sculpture se projette sur une base en miroir, ce qui ajoute une certaine profondeur à l'installation.⁶⁰ Un éclairage jaune vif complète cette mise en scène tout en servant d'éléments attractifs (voir illustration no. 13, page suivante). Sur le mur latéral droit, vis-à-vis cette installation, un texte nous introduit dans l'univers de la Troupe Adriano.

À partir de là, le trajet devient moins directionnel et le spectateur est libre d'aller d'une zone à l'autre sans toutefois perdre le fil puisque le concept favorise un système de renvois d'un élément à l'autre plutôt qu'une lecture strictement chronologique. Cependant, certains éléments sont disposés dans l'espace selon un ordre préétabli afin de suggérer un trajet sans toutefois l'imposer.

Faisant suite au texte de présentation, trois massues de jongleur, de modèles différents, paraissent flotter dans l'espace, suggérant la poésie du geste lorsque l'artiste présente son numéro. Elles sont en fait retenues par des fils de nylon attachés à deux cordages. Ces cordages fixés en haut des cimaises, traversent parallèlement la salle dans sa largeur. Ils servent à la fois de supports aux artefacts qui y sont accrochés en même temps qu'ils relient deux parties qui se complètent et qui pourtant sont situées de part et d'autre de l'espace. De plus, ils font référence à la structure interne des chapiteaux de cirques faite de cordes, de filins d'acier et de crochets. Devant les massues, soit à 90 centimètres environ du mur, un montage sur papier film de 2m44 de haut x 1m52 de large environ, et sur lequel est imprimé un croquis rappelant des dessins d'enfants, présente en fait des ébauches d'objets pour le jonglage dessinées par Adrien Tremblay dans un de ses carnets. Ici, l'extrait fut vraiment

⁶⁰ La chaise et la piste circulaire sont devenues des symboles très représentatifs du monde des forains et je ne suis pas la première à les utiliser dans un concept d'exposition ainsi, dans l'exposition *Circus Magicus* (1999-2000) présentée au Musée de la civilisation de Québec, le visiteur peut voir une piste circulaire surmontée de chaises.

illustration no. 13

Une vie comme un cirque. Portrait d'Adrien Tremblay
Centre national d'exposition, Jonquière, avril 2000.

Piste circulaire avec chaises.



travaillé en fonction du support. Le contenu est respecté intégralement tandis que la couleur initiale de la page de carnet est atténuée et modifiée en fonction de la transparence du subjectile. Le support et son très grand format donnent un effet très intrigant à cette page de carnet qui devient, après l'intervention, une oeuvre en soi. Devant celle-ci, deux anneaux servant à jongler sont suspendus à partir des cordages et viennent compléter l'ensemble. Par un jeu d'éclairage, les anneaux, les motifs sur le papier film ainsi que les massues se rejoignent sur le mur. Il s'opère alors une sorte de brouillage faisant que la bidimensionnalité et la tridimensionnalité s'entremêlent sur une même surface murale.

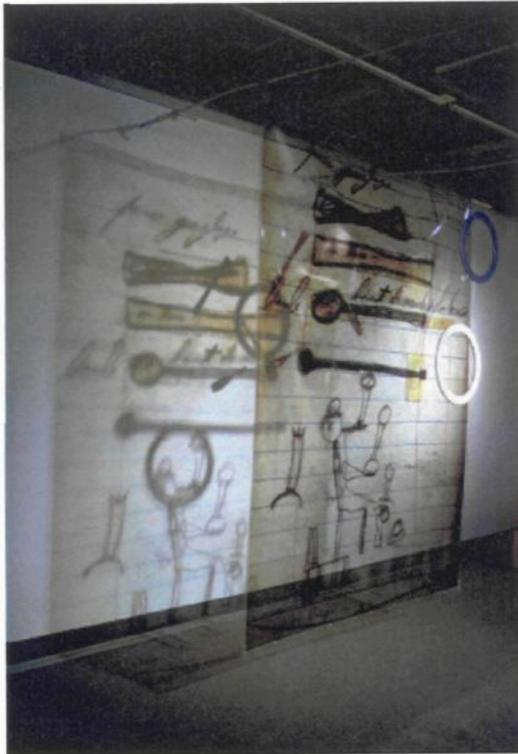
En suivant le trajet suggéré par les cordages, le spectateur peut se rendre directement devant le mur opposé où deux autres artefacts —des anneaux pour les numéros d'acrobatie et un unicycle— sont suspendus aux cordages. Au mur, le thème de la chaise revient dans trois photographies montrant des numéros d'équilibre réalisés avec cet accessoire (voir illustration no. 14, page suivante).

4.1.4 ZONE CINQ : LES CARNETS ET AUTRES DOCUMENTS D'ARCHIVE

Plutôt que de suivre les cordages pour rejoindre le mur opposé, le spectateur peut se diriger au centre de la salle où sont disposés deux présentoirs vitrés de type muséal contenant les carnets ainsi que d'autres documents provenant des archives familiales. Les carnets, présentés ouverts, montrent bien l'importance accordée par le sujet à l'archivage et à la conservation, mais peuvent également permettre au visiteur de refaire un parcours puisque ces pages réfèrent à un trajet géographique. De plus, nous y retrouvons des références historiques et économiques puisqu'elles contiennent les noms des gens avec lesquels Adrien Tremblay négociait ses contrats, ainsi que les pourcentages alloués à la location de salles et les recettes.

illustration no. 14

Une vie comme un cirque. Portrait d'Adrien Tremblay
Centre national d'exposition, Jonquière, avril 2000.



*La Troupe Adriano donnera une soirée,
vue partielle.*



*La Troupe Adriano donnera une soirée,
vue partielle.*

Ce répertoire n'est pas exhaustif, puisqu'il ne donne qu'un aperçu des lieux visités par la troupe, et vise surtout à souligner l'importance de la présence du clergé au niveau de la gestion et du contrôle des spectacles au Québec, voir même dans les provinces maritimes à cette époque. La religion étant un aspect important dans le concept, ces présentoirs sont donc positionnés de manière à former une croix avec les cordages en même temps qu'ils dirigent le spectateur vers le fond de la salle où se trouvent, à gauche, un présentoir religieux et sur le mur du fond, une carte géographique.

4.1.5 ZONE SIX : LA CARTE GÉOGRAPHIQUE

TITRE : *Arrivé de la Nouvelle-Écosse le 23 avril 1948*

D'une dimension de 2m. de hauteur x 3m. de largeur, la carte géographique s'étend sur la presque totalité de l'espace mural. À travers celle-ci, le visiteur peut suivre le trajet qu'Adrien Tremblay a fait lors de tournées, et associer les noms de lieux entrevus précédemment, à leur emplacement exact sur la carte. Des cartes postales et des photographies sont disposées sur la carte permettant d'une part, de faire des liens entre un nom de lieu et sa représentation visuelle et d'autre part, de constater l'intérêt accordé par Adrien Tremblay à l'histoire des villes et villages où il passait (voir illustration no. 15, p. 73).

4.1.6 ZONE SEPT : L'ASPECT SPIRITUEL

TITRE : *Nous sommes allés à la confesse*

À gauche de la carte, une structure métallique circulaire suspendue au plafond symbolise l'aspect religieux (le clergé et les thèmes sacrés) de par sa verticalité et ses couleurs bronze doré et bleu. Les quatre bandes de tissu bleu fixées à la structure, descendent jusqu'au sol, créant ainsi un effet de cercle. Au centre du cercle, trois cadres suspendus à l'armature contiennent certains documents d'époque tels : des photographies, un programme, une

affiche, des lettres de recommandation prouvant la bonne conduite d'Adrien Tremblay ainsi que quelques extraits de carnets dont les contenus soulignent la rigueur morale du sujet. Ces éléments éloquents sont autant de témoignages sur la présence constante du clergé et de ses représentants dans la vie quotidienne de l'époque. Un lutrin sur lequel est placé un texte explicatif favorise une lecture plus intimiste. Cette intimité met en perspective que la foi est en grande partie une expérience personnelle. Le texte se veut également une tentative d'interprétation du personnage visant à amener une autre perception en regard de cet aspect (voir illustration no. 15, p. 73).

4.1.7 ZONE HUIT : LE TRAPÈZE

À l'extrême droite, au fond de la salle, se trouve une troisième piste circulaire éclairée en vert et délimitée par un tissu semi-transparent. Au centre, un trapèze, immobile, semble attendre le prochain numéro tandis que le sol est recouvert de sable rappelant ainsi que la Troupe Adriano se produisait également sur des places publiques. Ici, le tissu ondule légèrement sous l'effet d'un ventilateur placé derrière la piste, afin de donner l'illusion que quelque chose vient de se passer. Est-ce la rumeur des souvenirs ou encore la respiration de l'acrobate dans son envol? C'est au spectateur d'imaginer ce moment. Cette installation fait lien avec les deux autres zones circulaires. Ces propositions modulent toutes trois l'espace d'une façon particulière car le cercle, figure de mouvement perpétuel, symbolise également le temps et l'éternité sans début ni fin. «En tant que forme enveloppante, tel un circuit fermé, le cercle est un symbole de protection, d'une protection assurée dans ses limites.»⁶¹ Nous pouvons alors faire un lien avec le symbolisme du cercle et la piste circulaire des premiers cirques. Aussi, la piste crée une frontière séparant le monde réel, celui des spectateurs, et le monde

⁶¹ Sur les origines du symbolisme de la figure circulaire: CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Édition revue et corrigée, Éditions Robert Laffont/Jupiter, 1982, pp. 191 à 195. Particulièrement la page 195 pour la citation dans le texte.

irréel figuré par les personnages du monde forain : clowns, acrobates, funambules, etc. Les chaises qui s'élèvent selon un équilibre précaire dans le cas de la piste en jaune, et le trapèze suspendu dans l'espace de la piste en vert, représentent autant l'idée d'ascension, d'élévation que celle de la chute. Quant à la troisième, celle de l'aspect religieux, elle réfère d'une part à ces kiosques protégeant parfois les croix de chemin⁶² tout en signifiant, par ce mouvement circulaire, l'élévation spirituelle (voir illustration no. 15, p. 73).

4.1.8 ZONE 9 : LA PENDAISON

À la droite du trapèze, un agrandissement photographique noir et blanc fixé à une cimaise par des tiges en bois flotte dans l'espace, comme Adrien dans ce numéro périlleux qu'est *La Pendaison*. En prenant le casque d'écoute nous entendons une voix masculine récitant un texte qui servait en fait de présentation à ce numéro. L'éclairage dramatique et l'intonation de la voix du narrateur apportent une ambiance théâtrale à cette présentation (voir illustration no. 16, p. 74).

4.1.9 ZONE DIX : LA PROJECTION VIDÉOGRAPHIQUE

En revenant sur ses pas pour reprendre le parcours, le spectateur peut s'arrêter devant les artefacts et les photographies sous les cordages, ou se rendre à la projection vidéographique qui clôt l'exposition. Ce montage construit selon une séquence chronologique contient quelques courts textes qui relient entre elles les images photographiques et les deux séquences de film. La chronologie module les séquences choisies, les place dans le temps mais souligne également, de manière métaphorique, le mouvement vers l'avant, un déplacement dans le temps. Le montage débute comme une page de livre s'ouvrant sur une

⁶² Les kiosques de croix de chemin sont généralement de forme carré et très souvent clôturés. Bien qu'ici, cette partie soit de forme circulaire, c'est le tissu qui vient cerner, délimiter la zone intérieure.

photographie montrant les membres de la famille Adriano, lors d'une pause sur la route. Encore ici, le thème de la chaise revient en force dans l'image, puisqu'on en voit quelques unes arrimées à la voiture. Les photographies choisies pour ce montage, ainsi que le premier film, sont signifiants car ils créent un complément d'informations en regard de l'univers de la Troupe Adriano. L'élément écrit demeure présent à l'intérieur de la narration puisque l'écriture d'Adrien vient se mêler à deux reprises aux images. Le choix de faire le montage sans interférence sonore est important puisque cela accentue l'idée du mouvement tout en laissant une place à l'imaginaire du spectateur qui est alors libre de composer en partie la narration. De plus, un montage sonographique couvre l'ensemble de l'exposition, et peut très bien desservir ce vidéo. La dernière séquence du document vidéographique souligne un aspect important, celui de la transmission, alors que nous voyons Adrien entouré d'enfants lors d'une séance d'apprentissage à l'art de l'acrobatie. Des chaises du même type que celles utilisées pour la sculpture ainsi que deux affiches encadrées, l'une en français, l'autre en anglais, complètent cette zone en créant un espace plus intimiste pour le visionnement du document vidéographique.

4.1.10 LA SONOGRAPHIE

*La sonographie, c'est l'art d'écrire... avec des sons. C'est la conception sonore et la mise en espace de cette conception à l'aide des nouvelles technologies. C'est une forme d'expression d'une puissance d'évocation et d'une force émotive dont on commence à peine à profiter.*⁶³

La trame sonore est construite selon une chronologie subtile suivant les saisons. Elle débute par la voix d'Adrien Tremblay racontant le jour de son mariage en été, puis vient l'hiver avec une fête de Noël et la chronique d'une tempête de neige à Montréal, suit le printemps avec la

⁶³ LEBOEUF, Diane, «La sonographie au musée», *Musées*, 1998, Vol. 20, no.1, p. 43.

célébration de Pâques pour revenir à l'été avec l'histoire d'un voyage à La Tuque. Quelques moments de silence s'insèrent dans ce récit sonographique, laissant alors le temps à l'auditeur/visiteur de laisser libre cours à son imagination. À travers ce montage sonore, le spectateur est à même de constater que, pour Adrien Tremblay, l'archivage sous toutes ses formes était bien plus qu'un passe-temps, car il s'agissait pour lui d'une façon de prendre emprise sur sa vie et sur l'avenir, d'accorder de l'importance à ce qui nous échappe parce que trop «banal» en plus de laisser une trace en nos mémoires, celles de ses descendants d'une part, et celles des visiteurs d'autre part.

La sonographie cumule plusieurs fonctions dans cette exposition. D'abord, elle peut être en partie considérée comme un artefact⁶⁴ puisque certains éléments sont issus de l'archivage sonore qu'Adrien avait commencé vers la fin de sa vie, archivage constitué de chants, de musique, d'histoires, de réunions familiales, etc. De plus, les séquences musicales (harmonica et mandoline), les histoires et les chants d'enfants, sont autant de références à une époque, celle du folklore mais aussi celle de l'enfance, de tous les enfants que nous avons été un jour. Ces extraits sonores, entremêlés de musique de cirque, s'ajoutent au paysage visuel, voir même le complètent.

⁶⁴ «Le son est artefact quand il est lui-même mis en exposition.» *Ibid.*

illustration no. 15

Une vie comme un cirque. Portrait d'Adrien Tremblay
Centre national d'exposition, Jonquière, avril 2000.

Le trapèze.



Nous sommes allés à la confesse.



Arrivé de la Nouvelle-Écosse le 23 avril 1948.

illustration no. 16

Une vie comme un cirque. Portrait d'Adrien Tremblay
Centre national d'exposition, Jonquière, avril 2000.



La pendaison.

CONCLUSION

À l'automne 1997, mes préoccupations portaient sur la participation du visiteur dans un contexte muséal ou d'exposition. Comment susciter son intérêt, sa curiosité? Bien entendu, à travers ce questionnement, l'objet prenait une place importante. Au début, j'avais trois principaux objectifs. Le premier était né d'un désir d'explorer et d'exploiter plusieurs procédés de monstration. En prenant des pierres comme sujets, j'ai expérimenté au cours de la première année de la maîtrise, divers modes de présentation et ce, en utilisant le langage artistique. Ce qui n'était pas évident car ma formation en histoire de l'art m'avait plutôt préparée à la théorie. L'installation *Lieu symbolique d'une découverte*, gardait cependant un aspect didactique avec une lecture plutôt linéaire mais peu à peu, je m'affirmais dans mes concepts de présentation, en occupant à chaque fois un espace plus grand. Le second objectif visait à relier ma formation en histoire de l'art avec la pratique du design dans un concept d'exposition. Enfin, je voulais explorer la création de dispositifs de nature artistique comme vecteurs sensibles et expressifs de l'information en regard du thème abordé.

Je pense avoir atteint ces objectifs, puisque j'ai réussi à créer un espace cohérent où s'insèrent, à travers des dispositifs artistiques (l'installation, la vidéo et l'environnement sonore), des énoncés se rapportant à des domaines aussi diversifiés que la religion, l'économie et la géographie. Grâce à la simplicité des dispositifs de présentation, il s'opérait une proximité entre les objets exposés et les visiteurs.

En créant des effets dramatiques et dynamiques avec le jeu des éclairages et la sonographie, la salle d'exposition devenait alors une vaste scène sur laquelle pouvaient déambuler les spectateurs. D'ailleurs, l'ensemble prenait tout son sens lorsque ces derniers se retrouvaient dans l'espace, entrant dans les zones d'éclairage et créant eux aussi, des jeux d'ombre au sol. Quant aux enfants, ils s'amusaient en tentant plusieurs pirouettes qu'ils avaient entrevues

dans le vidéo. De plus, comme je j'avais pressenti, l'agrandissement infographique des pages de carnets, donnait plus d'impact visuel à ces documents manuscrits, ce qui les rendait également plus accessibles aux lecteurs. Bref, chacune des zones exploitées répondait bien au thème, rendant tangible la présence du personnage. Cependant, la partie concernant la relation qu'avait Adrien Tremblay avec le clergé gagnerait à être retravaillée. Alors que l'objectif visé était de transmettre l'élévation spirituelle du personnage, le dispositif et les documents présentés témoignaient plutôt de la présence de l'Église dans la vie publique de l'époque.

Au début de ce projet, je pensais, bien naïvement, qu'il était possible d'atteindre un vaste public. Aujourd'hui, suite à mes lectures sur la muséologie, force m'est de constater que cela semble utopique puisqu'il y a plusieurs publics ayant des attentes aussi nombreuses que diversifiées. Il me faut accepter ces différences de perception (tant celle de l'artiste que celle du visiteur), et rechercher des concepts où l'expressivité, l'émotion, la sensibilité viendront nourrir et enrichir la présentation.

Concevoir une exposition implique plusieurs étapes allant de la conception à la réalisation en passant par la recherche, tant d'un point de vue historique que du repérage de matériel, la consultation de personnes ressources, la recherche de financement et commanditaires de même que la responsabilité des communications. J'ai donc assumé le travail d'historienne, de chercheuse, de designer d'exposition et de graphiste, responsabilités qui, dans un grand musée, sont souvent accomplies par une équipe multidisciplinaire. Cette expérience s'est avérée très concluante puisqu'elle m'a permis de développer un concept d'exposition ayant une grande cohérence visuelle. Elle m'a aussi permis d'acquérir une expertise globale par rapport aux différentes étapes de conception et de production. Je suis bien consciente qu'une

exposition devient une entreprise d'envergure qui se vit par une équipe car tout en sortant enrichie de cette expérience, je réalise maintenant qu'un tel projet est lourd à porter pour une seule personne. Cependant, une spécialisation des tâches crée peut-être une distanciation par rapport au thème rendant difficile l'approche artistique. L'idéal consisterait alors à ce que chaque membre de l'équipe soit pleinement impliqué dans toutes les facettes du projet, et que les qualités de chacun, tonifient le projet.

Analyser des objets qu'Adrien Tremblay a fabriqués, lire ses carnets, sa correspondance, sont des étapes qui m'ont aidée à mieux cerner le personnage, non seulement le grand-père ou l'homme, mais aussi l'artiste qu'il a été. Lorsque je retraçais sur la carte les routes parcourues par Adrien Tremblay pendant ses tournées, j'avais l'impression de revivre ce parcours. Je pense que pour ce genre d'exposition, il faut beaucoup d'empathie afin que le visiteur puisse vivre à son tour l'expérience. L'artiste exprime ses émotions et celles des autres. À la fois émetteur et récepteur, il nous ouvre les portes d'une partie du monde.

Le choix d'un sujet auquel je suis intimement liée s'avéra positif. Cependant, le défi à relever n'en était pas moindre puisque ce personnage faisait partie de mes souvenirs d'enfance. Je devais alors me le réapproprier, en faire le personnage central de mon histoire. C'est donc avec un regard neuf que je l'abordais, celui de l'adulte que je suis devenue, avec mon expérience et mon bagage intellectuel. En redécouvrant cet homme, je découvrais l'importance de la généalogie et de la transmission car aussi subtiles qu'elles puissent paraître, les traces de ces expériences vécues antérieurement demeurent en nous. Je comprenais alors tout le sens des mots d'Andrew Hunter : «Plus je raconte d'anecdotes, plus

elles gagnent en intensité et plus j'éprouve le besoin de raviver les souvenirs. (...) le récit ne cesse de s'allonger tout en s'accélégrant.»⁶⁵

Pour Hunter, comme pour moi, les objets que l'on accumule et que l'on préserve apparaissent comme des éléments pleins d'histoire. Il suffit de s'y arrêter, de les appréhender avec un regard neuf, de manière artistique pour découvrir les récits qu'ils dissimulent, et ceux-ci ne cessent de fluctuer selon celui qui les raconte. L'univers de la création doit rester un espace où il est possible de tenter des expériences. Comme le funambule sur son fil de fer, ce peut être l'aventure tendue au-dessus du gouffre. Il en est ainsi pour l'artiste dans son atelier qui, lors du processus de création, bien que n'entrevoiant pas toujours la finalité, est constamment attiré vers l'avant, le vertige d'un projet en appelant un autre. Ainsi, les deux premiers ateliers avec les pierres (*In situ* et *Installation*) même s'ils ne furent pas entièrement concluants, ont nourri le *work in progress*, de même que le projet proposé ici.

Bien entendu, en cours de création, quelques problèmes techniques et financiers sont survenus. De plus, j'ai parfois pris peur devant la dimension démesurée que prenait le projet d'exposition. Ces problèmes, auxquels je devais faire face, m'amenèrent à repenser certains éléments du concept afin d'en trouver d'autres moins coûteux et réalisables. Par exemple, vu le manque de moyens technique et financier, c'est un téléviseur qui servait à la projection du vidéo alors que dans le concept initial, il devait être projeté en mouvement, directement sur les murs. Un autre problème s'est présenté pendant le montage, lorsque je constatais que le ventilateur placé derrière le voilage entourant le trapèze faisait du bruit. Faute de temps et

⁶⁵ HUNTER, Andrew, «Entretien avec Gord : une histoire vraie», *Muse/Musées*, 1999, vol.21, no.1/vol.XVII, no.2, p. 45. Adrew Hunter, actuel directeur artistique du St. Norbert Arts and Culturel Centre (Winnipeg), a monté deux importantes expositions à caractère biographique : *Au nord : une tragédie en Ontario septentional* (1997), exposition portant sur la vie et la mort de Tom Thomson et Bill Barilko; et *Convergence* (1998) qui elle traitait des décès de Terry Sawchuck et de Jackson Pollock.

d'argent, je ne l'ai pas remplacé. Ce détail qui devait apporter poésie et mouvent à cet espace, n'enlevait cependant rien à la présentation de l'objet.

Je suis consciente de l'aspect interprétatif et subjectif de cette reconstitution de la vie d'Adrien Tremblay. C'est le rôle de l'historien d'interpréter l'histoire mais aussi celui de l'artiste et c'est là que réside le côté fascinant de la création. Ce pouvoir d'interpréter et d'exprimer une vision du monde qui ne sera de toute façon qu'une vision possible à travers toutes les autres. Le possible entendu comme ce qui peut être réalisé et sous-entendant qu'il y aura toujours une autre façon de voir qui viendra nourrir la précédente. Ainsi, l'oeuvre aura une part de fiction puisque même si elle se rattache à une réalité passée, cette réalité n'est plus, et le souvenir se modifie, se réinvente continuellement. C'est ainsi ma vision que j'ai tenté d'exprimer à travers cette installation biographique car, comme l'ont remarqué certains membres de ma famille, j'ai choisi délibérément de mettre l'emphase sur le personnage de mon grand-père tout en mettant de côté la place importante qu'a prise ma grand-mère dans ce récit. J'ai constaté qu'on ne peut tout dire ni tout montrer, qu'il faut faire des choix et laisser une certaine liberté aux visiteurs, leur laisser le plaisir de la découverte, le plaisir d'imaginer, de rêver...

Comme un tableau que l'on redécouvre à chaque jour, l'exposition devient cette petite brèche qui s'ouvre sur l'ailleurs, la découverte d'un monde inconnu ou méconnu. Comme pour le visiteur, cette exposition devient pour moi une porte s'ouvrant sur une autre aventure possible, car j'espère pouvoir répéter l'expérience avec un thème différent et moins intime. J'aime croire au possible.

BIBLIOGRAPHIE

- ARPIN, Roland (1997), *Des musées pour aujourd'hui*, Québec, Musée de la civilisation, 271 p. (coll. Muséo).
- BAUDRILLARD, Jean (1968), *Le système des objets*, Paris, Gallimard, 288 p.
- BERGSON, Henri (1965), *Matière et mémoire*, Paris, Presses Universitaires de France, 281 p.
- COUPET, André (1992), «Le public dans les musées : un défi pour le management» in *Tendances de la muséologie au Québec*, Québec, Musée de la civilisation, pp. 38 à 50.
- DEWEY, John (1934), *Art as experience*, New York, Peregee Books, 354 p.
- GIORDAN, André (1998), «Repenser le musée à partir de comprendre et d'apprendre» in *La révolution de la muséologie des sciences*, Québec, Lyon, Éditions MultiMondes/Presses Universitaires de France, pp. 187 à 205.
- GUELTON, Bernard (1998), *L'exposition, interprétation et réinterprétation*, Paris, L'Harmattan, 203 p.
- JACOBI, Daniel, (1998), «Communiquer par l'écrit dans les musées» in *La révolution de la muséologie des sciences*, Québec, Lyon, Éditions MultiMondes/Presses Universitaires de Lyon, pp. 267 à 285.
- JACOBI, Daniel, POLI, Marie Sylvie (1993), «Les documents scriptovisuels affichés dans l'exposition: quelques repères théoriques» in *L'écrit dans le média exposition*, Québec, Musée de la civilisation, pp. 43 à 71.
- KAINE, Élisabeth (1990), *Double intentionnalité et identité du design industriel : Études d'après les écrits de Walter Gropius au Bauhaus*, Faculté de l'aménagement, Université de Montréal, 156 p.
- KUNZMAN, Peter, et al. (1993), *Atlas de la philosophie*, Paris, Librairie Générale Française, 277 p., (coll. Le livre de Poche).
- MAFFESOLI, Michel (1997), *Du nomadisme. Vagabondages initiatiques*, Paris, Librairie Générale Française, 191 p., (coll. Le livre de Poche).
- MUCCHIELLI, Alex (1983), *L'analyse phénoménologique structurale en sciences humaines*, Paris, Presses Universitaires de France, 324 p.
- MUSÉE DE LA CIVILISATION DE QUÉBEC (1998), *Circus Magicus*, (textes de l'exposition), Québec, Musée de la civilisation, 115 p.

RACINE, Yolande (1984), «Une exposition d'oeuvres de Sandra Meigs, Geneviève Cadieux et Françoise Boulet regroupées sous le thème de l'installation et ses rapports avec la mise en scène théâtrale» in *Avant-scène de l'imaginaire*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, pp. 1 à 7.

RIVIÈRE, Georges-Henri (1989), *La Muséologie*, Paris, Bordas, 402 p.

SAMSON, Denis (1993), «Les stratégies de lecture des visiteurs d'exposition» in *L'écrit dans le média exposition*, Québec, Musée de la civilisation, pp. 93 à 111.

TREMBLAY-VILLENEUVE, Noëlla (1993), *Sa vie un vaudeville*, [s.l.: s.n.], 259 p.

VEYNE, Paul (1978), *Comment on écrit l'histoire, suivi de Foucault révolutionne l'histoire*, Paris, Éditions du Seuil, 247 p.

WITTENBORN, R., BIEGERT, C.(1981), *Projet de la Baie James. Une rivière qui se noie*, Montréal, Musée des Beaux Arts de Montréal, 284 p.

DICTIONNAIRE

CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain (1982), *Dictionnaire des symboles*, éd. revue et corrigée, Paris, Robert Laffont/Jupiter, (coll. Bouquins).

PÉRIODIQUES

BELLEFLEUR, Michel (1983), «Loisir et pouvoir clérical au Québec, 1930-1960», *Loisir et société*, vol.6, no.1, (printemps), pp. 141 à 165.

BELLEFLEUR, Michel (1982), «Les origines socio-historiques du professionnalisme en loisir au Québec», *Loisir et société*, vol.5, no.1, (printemps), pp. 13 à 58.

BURNET, Éliane (1997), «Un art de la mémoire et du refus de la mort», *Verso*, no.5, (janvier), pp. 20 à 31.

DESVALLÉES, André (1997), «Exhiber ou démontrer? L'objet de l'exposition», *Musées*, vol.19, no.1, pp. 28 à 32.

DESVALLÉES, André (1987), «Un tournant de la muséologie», *Brisés*, no.10, (septembre), pp. 5 à 12.

FAYARD, Armand (1997), «Histoire d'une mutation...», *Musées*, vol.19, no.1, pp. 11 à 15.

FREYDEFONT, Marcel (1994), «Les théâtres de la mémoire, du mort au vif. La scénographie de l'espace muséal», *Actualité de la scénographie*, no.69, pp. 56 à 58.

FREYDEFONT, Marcel (1994), «L'exposition exposée ou La représentation des oeuvres comme nouvelle représentation», *Actualité de la scénographie*, Paris, no.68, pp. II à VI.

HUNTER, Andrew (1999), «Entretien avec Gord : une histoire vraie», *Muse*, vol.XVII, no.2, pp. 44 à 47.

KREMER, Roberta (1998), «La mémoire dite : Le recours à l'histoire orale dans les expositions», *Muse*, Vol. XVI/3, pp. 40 à 43.

LEBOEUF, Diane (1997), «La sonographie au musée», *Musées*, vol.19, no.1, pp. 43 à 45.

MAFFESOLI, Michel (1998), «L'éthique de l'esthétique», *Cahiers de l'imaginaire*, nouvelle série, no.1, pp. 15 à 24.

MÉLOT, Michel (1996), «Une archéologie du spectacle», *Les Cahiers de médiologie*, no.1. (texte pris sur Internet: <http://www.mediologie.com/numéro1/art25.htm>).

MONTPETIT, Raymond (1997), «Dramaturgie en quatre temps», *Musées*, vol.19, no.1, pp. 8 à 10.

NITEFOR, George (1988), «Enlever le pansement adhésif», *Muse*, hiver, (référence incomplète).

OUELLET, Line (1997), «Expositions Corps et âme», *Musées*, vol.19, no.1, pp. 25 à 27.

SINGLETON, Raymond H. (1987), «Situation et développement de la formation muséale», *Musées*, no.156, pp. 221 à 224.

BIBLIOGRAPHIE SUCCINCTE

CÔTÉ, Michel, sous la direction de (1992), *Tendances de la muséologie au Québec*, Québec, Musée de la civilisation, 162 p., (coll. Muséo).

FOUCAULT, Michel (1972), *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 613 p.

GIDEL, Henri (1986), *Le vaudeville*, Paris, Presses Universitaires de France, 127 p.

HÉBERT, Chantal (1989), *Le burlesque québécois et américain*, Québec, Presses de l'Université Laval, 331 p.

HÉBERT, Chantal (1981), *Le burlesque au Québec. Un divertissement populaire*, La Salle, Hurtubise, 302 p.

LEBEER, Irmeline (1979), *Christian Boltanski. Les modèles, cinq relations entre texte et image*, Paris, Cheval d'attaque, 44 p.

LE COQ, Jacques, sous la direction de (1987), *Le théâtre du geste, mimes et acteurs*, Paris, Bordas, 151 p.

MAFFESOLI, Michel (1996), *Éloge de la raison sensible*, Paris, Éditions Grasset et Fasquelle, 281 p.

STAROBINSKI, Jean (1970), *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Genève, Éditions d'art Albert Skira, 152 p.

PÉRIODIQUES:

BÉNICHOU, Anne (1997), «Christian Boltanski, les inventaires du quotidien pour ne pas perdre la mémoire du monde», *Parachute*, no.88, (octobre, novembre, décembre), pp. 5 à 13.

PENNY, Virginia (1998), «Imprimer aux textes d'exposition un désordre plus vigoureux», *Muse*, Vol. XVI/3, pp. 32 à 35.

PONTBRIAND, Chantal (1987), «Pour une muséographie canadienne», *Parachute*, no.46, (mars, avril, mai), pp. 56 à 60.

RIOUX, Marcel (1981), «Fête populaire et développement de la culture populaire au Québec: une approche critique», *Loisir et société*, vol.4, no.1, (printemps), pp. 55 à 79.

CRÉDITS ICONOGRAPHIQUES

- illustration no. 1 : En haut : Mme Noëlla Tremblay-Villeneuve, 1966
En bas : Extrait d'un carnet d'Adrien Tremblay, 1949
Prêt de Mme Lilianne Tremblay
- illustration no. 2 : Yannick L'italien, propriété de l'artiste, 1997
- illustration no. 3 : Mme Lilianne Tremblay, 1973
- illustration no. 4 : Prêt de Mme Lilianne Tremblay
- illustration no. 5 : Museum d'histoire naturelle de Grenoble
- illustration no. 6 : Montage infographique Véronique Villeneuve
(photographie de chaises fabriquées par Adrien Tremblay, auteur anonyme et extrait de mon cahier de travail, 1999)
- illustration no. 7 : Véronique Villeneuve, 1997
- illustration no. 8 : Véronique Villeneuve, 1997
- illustration no. 9 : Extrait d'un carnet d'Adrien Tremblay, 1946
Prêt de Mme Lilianne Tremblay
- illustration no. 10 : En haut : croquis extrait de mon cahier de travail, 1999
En bas : extrait d'un carnet d'Adrien Tremblay, 1949
Prêt de Mme Lilianne Tremblay
- illustration no. 11 : Photographie Steven Ferlatte, propriété de l'artiste, 2000
- illustration no. 12 : Photographie Steven Ferlatte, propriété de l'artiste, 2000
- illustration no. 13 : Photographie Steven Ferlatte, propriété de l'artiste, 2000
- illustration no. 14 : Vue partielle (en haut) : Photographie Alain Martin, propriété de l'artiste, 2000
Vue partielle (en bas) : Photographie Steven Ferlatte, propriété de l'artiste, 2000
- illustration no. 15 : *Le Trapèze* : Photographie Laval Martin, propriété de l'artiste, 2000
Nous sommes allés à la confesse et Arrivé de la Nouvelle-Écosse : Photographie Steven Ferlatte, propriété de l'artiste, 2000
- illustration no. 16 : Photographie Steven Ferlatte, propriété de l'artiste, 2000

Annexe B : Figures 1-2-3-4-5-6-7-8-9-10-11-12-13-15-25-26-27-28-29-31,
Véronique Villeneuve, 1998

ANNEXE A

BIOGRAPHIE D'ADRIEN TREMBLAY

Les parents d'Adrien Tremblay:¹

Son père, Joseph, est né en 1878. Homme de chantier, il se déplace continuellement pour le travail : la Mauricie, la Gaspésie, Montréal, le Lac Saint-Jean.

Sa mère, Maria-Anne Tremblay, dite Maria est née en 1883. Elle n'a que 15 ans lorsqu'elle épouse Joseph. Elle suivait son mari sur les chantiers et travaillait comme cuisinière.

Le père de Joseph, Eustache Tremblay, mesurait 6 pieds 2 pouces. Homme très fort, il pouvait soulever un rail de chemin de fer de 800 livres. Il a été contremaître en construction sur le chemin de fer Québec-Roberval-Chicoutimi.

Adrien Tremblay naît le 6 août 1905 à Notre-Dame-d'Hébertville. Avec sa famille, il passe les premières années de sa vie à La Tuque. Tout jeune, Adrien est initié à une forme de nomadisme qui l'amènera tant en Gaspésie, qu'à Montréal ou en Mauricie. Ces hommes, ces femmes, que l'on rencontre sur les chantiers, venaient de tous les coins de la province, parfois de l'extérieur, et emportaient avec eux une tradition orale, sous forme de chants, de musique, de contes et légendes, issue d'une culture folklorique; ce qui peut constituer un univers fascinant et stimuler la curiosité et l'imagination d'un enfant. Adrien s'intéresse très vite à ces divers modes d'expression, il apprend la musique et se démarque par ses qualités d'animateur, de joueur de tours et par ses pitreries. Quant à la langue anglaise, il en apprendra quelques rudiments lorsque la famille vivait à La Tuque. Il aura également l'occasion d'assister à un spectacle de cirque, ce qui marquera son imagination. Très tôt, le nomadisme ou du moins une forme de nomadisme, se retrouvera ancrée, de même qu'un goût marqué pour tout ce qui est différent, tout ce qui vient d'une autre culture, d'une autre tradition.

À Montréal, la famille habite un logement sur la rue Sainte-Catherine. Adrien et une de ses soeurs vont souvent se promener vers le port. Parfois, quand un bateau des Barbades accostait, ils en profitaient pour récolter de la mélasse qui s'égouttait des barils fissurés.

¹ La plupart des références concernant l'histoire d'Adrien Tremblay sont extraites d'un récit biographique : TREMBLAY-VILLENEUVE, Noëlla, *Sa vie un vaudeville*, [S.l., S.n.], 1993, 227 p.

Ensuite, la famille se rend à Chandler (Gaspésie) et habite une maison prêtée par la compagnie Consolidated Paper pour laquelle Joseph travaille. Adrien et sa soeur Anna-Maria font de menus travaux pour les religieuses de l'hôpital. Vers cette époque, il apprend l'harmonica, l'accordéon, la guimbarde. Très tôt, il s'intéresse aux numéros des forains, et s'exerce à certains tours d'adresse qu'il tentera par la suite d'enseigner à ses frères et soeurs.

En 1919, il a 14 ans et travaille dans une «shop» de papier pour un salaire de \$1.00/jour.

Après cinq années passées à Chandler, le travail mène la famille Tremblay à La Tuque, puis Hébertville et enfin Alma, vers les années 1924-25. Joseph Tremblay est alors engagé au moulin de Riverbend, propriété de la compagnie Price. Il achète une maison de deux étages, rue Saint-Louis. À Alma, on surnommait cette famille «Tremblay Manego» à cause d'un problème de prononciation de Léopold, frère d'Adrien.

Adrien, alors âgé de 19 ans, entre à son tour au moulin des Price, d'abord sur la construction, puis comme tourneur de meule, et plus tard, comme apprenti ingénieur. Il va sans dire que ses connaissances de la langue anglaise lui sont fort utiles.

En 1927, il rencontre celle qui deviendra sa femme un an plus tard, Marie-Noëlle Lessard, fille d'un des cultivateurs de Saint-Coeur-de-Marie. Une correspondance assidue s'installe entre eux. En voici deux extraits :

Depuis notre dernière entrevue, je ressens une soif inouïe de créer entre nous un lien et de régler mon coeur au battement du vôtre et calquer ma vie aux contours de la vôtre..., Adrien Tremblay, 5 janvier 1928.

Quand je suis sorti de la petite salle, je ne touchais plus à terre, il me semblait être porté par des esprits: alors, j'ai été à l'église et j'ai prié pour toi et pour moi... je remerciais Saint-Joseph de m'avoir guidé dans le droit chemin et de m'avoir conduit jusqu'à toi... Devant lui, j'ai juré ma fidélité envers toi pour la vie..., Adrien Tremblay, 22 avril 1928.

Le mariage est célébré le 18 juillet 1928, Adrien a 22 ans et Marie-Noëlle n'a pas encore 20 ans. De cette union naîtront huit enfants : Noëlla le 12 juillet 1929, Édelbert le 4 juillet 1930, Huguette le 26 septembre 1931, Adrienna le 5 février 1933, Réal le 7 février 1934, Françoise

le 14 juin 1935, Patricia le 17 juillet 1937 et Lilianne le 18 janvier 1939. La famille habite un logement au 11, rue Saint-Louis, soit en haut de la demeure des parents d'Adrien. Comme il bricole le bois, il aménage un atelier sous les combles de leur logement.

Adrien est un homme exigeant pour lui-même et envers les autres. Cependant, il apprécie la gaieté et la joie autour de lui. Il aime amuser les jeunes enfants et avec les plus vieux, il organise des soirées de danse, de musique et de chant. Sa bonne humeur, son entrain, ses talents de musicien en font une personne très recherchée. Une vie plus stable s'installe mais, comme le dit bien l'expression «il faut se méfier des eaux dormantes», cette stabilité ne paraît qu'en surface. D'abord l'arrêt de travail au moulin est fréquent. Il devra donc, entre 1931 et 1938, user d'imagination afin de subvenir aux besoins de sa famille. Il commence le «découpage» de meubles et de divers articles ménagers, fabrique des cadres et des moulures, procédant lui-même à la livraison. Pour le défilé de la Saint-Jean-Baptiste du 24 juin 1937, il fabrique un char allégorique commandité par le boulanger Louis Robert d'Alma.

Pendant cette même période, il s'improvise organisateur et animateur pour des soirées et des loisirs de tous genres. En 1934 par exemple, il met en scène avec des amis une soirée de musique et de théâtre intitulée *Veillée canadienne dans un camp* où il joue le rôle de Zébulaire le charretier. En 1936, Adrien présente un premier programme de variétés au profit de l'église d'Alma dans la salle de l'hôtel de ville.

Rien n'étant à son éprouve. Il commence sérieusement l'entraînement et élabore des numéros à la mesure de ses capacités. À travers des manuels il s'initie au judo et il a toujours en sa mémoire les numéros d'acrobates vus dans son enfance. Adrien fabrique lui-même le matériel dont il a besoin et use de moyens simples mais efficaces pour atteindre son objectif, celui de fonder une troupe d'amuseurs publics. Il devient à la fois acteur, gérant et metteur en scène. Son fils Édelbert, alors âgé de 8 ans, est le premier des enfants initié à l'art de l'acrobatie et de la jonglerie. Les premières tournées les mènent d'abord dans les rangs et villages de la région. En 1938, Édelbert, Adrien et sa soeur Simone, engagée comme chanteuse, ont pratiquement parcouru toute la région du Lac Saint-Jean. Au début, ils se déplacent en taxi (gens et matériel) puis Adrien fera l'acquisition de la vieille Ford de l'abbé Tremblay d'Alma. Cette même année, plusieurs festivités sont organisées afin de commémorer le centenaire du Saguenay-Lac-Saint-Jean. Pour l'occasion, la petite troupe présente une soirée d'acrobatie à Desbiens.

En 1939, après 15 ans de service au moulin de Riverbend, il est congédié. C'est le chômage.

Il continue malgré tout, à se produire un peu partout tant sur une scène, que dans un sous-sol d'église ou encore dans une grange chez un particulier. Il n'y a pas vraiment de prix d'entrée, et le troc ou la traditionnelle tournée du chapeau sont souvent leurs seuls revenus.

Ces faits peuvent paraître insignifiants mais il faut se situer dans le contexte historique pour en saisir l'originalité. À cette époque, au Québec, il n'existait pas vraiment de tradition du cirque proprement dite et encore moins en région. De plus, Adriano convoquait les spectateurs à des représentations dénommées «soirées de vaudeville». Ce qui lui permettait d'insérer entre les numéros d'acrobatie, des saynètes mimées et chantées, des prestations de danse, de chant et de magie ainsi que des messages sur l'antialcoolisme prônant la cause du mouvement Lacordaire et Jeanne d'Arc dont il est un des membres. D'après mes recherches, ces spectacles empruntaient des éléments tant au vaudeville, qu'aux variétés ou encore au burlesque. Ces genres de représentations théâtrales, qui favorisaient la langue vernaculaire, dans ce qu'ils sont devenus tirent leur origine, d'après l'étude de Chantal Hébert, d'une même source, soit la *commedia dell'arte*.² Avant les années trente, seules les villes de Québec et de Montréal accueillait des troupes de «burlesquers», terme employé pour désigner les comédiens du burlesque, et celles-ci au début du siècle, venaient principalement des États-Unis. Ce qui signifie que les spectacles étaient généralement présentés en anglais. Puis, des comédiens tels Olivier Guimond (père) et Arthur Pétrie adaptèrent ce genre à Montréal pour le publique francophone. C'est à partir du début des années trente, que des troupes québécoises ont commencé à parcourir le Québec et la Nouvelle Angleterre.³

Nous pouvons donc avancer qu'Adrien Tremblay, en tant que fondateur et régisseur de la Troupe Adriano vers les années trente, troupe typiquement régionale, se démarque, tant au

² Ces termes se rapprochent tous plus ou moins dans leur sens mais contiennent quelques nuances qui les distinguent ainsi, «vaudeville» qui désignait d'abord un type de chanson populaire devient ensuite, un genre théâtral basé sur des situations cocasses et imprévues. Le terme «variété» qui est en fait un raccourci pour théâtre de variété sera vu, dès la dernière moitié du XIXe siècle, comme un spectacle composé de numéros variés (d'où le terme de variété) où se succèdent comédie, chant, musique, drame et des numéros d'attraction, d'habileté et d'agilité, le tout, sans vraiment de liens entre eux. Enfin, le burlesque contient tous les éléments ci-haut mentionnés avec en plus, et c'est ce qui le distingue, une «ligne de filles», terme utilisé pour désigner les danseuses. HÉBERT, Chantal, *Le burlesque au Québec. Un divertissement populaire*, La Salle, Hurtubise, 1981, pp. 7 à 9.

³ *Ibid.*, p.62.

niveau de la région que de son époque, et qu'il faut voir le personnage comme un avant-gardiste d'une tradition qui se développera véritablement dans les années quatre-vingt avec l'ascension du Cirque du Soleil.

Même si l'acrobatie, le jeu, la scène sont sa passion, les revenus qui en découlent demeurent insuffisants pour nourrir une famille. Aussi, en 1942, il accepte un poste, toujours en tant que spécialiste du mélange de béton, sur la construction du tunnel au barrage de la Chute-à-Caron à Shipshaw. Il note ses relevés dans ses carnets, et c'est à l'aide de manuels qu'il approfondit ce métier, ce qui lui permettra de devenir inspecteur. Ce travail prend fin le 15 décembre 1943. Cependant entre ces deux années ses temps libres sont remplis par l'organisation de spectacles. Il s'occupe de tout : impression d'affiches, de billets, de circulaires et organisation de loterie. En plus d'Édelbert, deux autres de ses enfants viennent se greffer à la troupe : Réal «l'homme sans os» et Patricia, alors âgée de 3 ans et demi.

Adrien en tant que gérant engage d'autres artistes à l'occasion comme par exemple : Bertrand Montmigny, un jeune danseur à claquettes de 9 ans; Thérèse (la soeur d'Adrien) acrobate et chanteuse et le magicien Jean Alain (soldat au campement des Voltigeurs de Valcartier). Ceux-ci feront partie d'une tournée de 1944.

Comme Adrien a de bons contacts avec certains membres du clergé, une permission spéciale les autorise à présenter un spectacle à la Trappe de Mistassini.

Après le Lac-Saint-Jean, la tournée le mène à Portneuf, Charlevoix, en Maurice et en 1940, son objectif est de se produire en Gaspésie. Au programme : acrobatie, musique et chant.

La petite et grande histoire le fascine. C'est pourquoi il prend toujours du temps pour rencontrer des gens, écouter leurs récits de vie, leurs légendes, et visiter des sites historiques.

Il eut l'occasion, lors de certains spectacles, de rencontrer des célébrités de la scène artistique québécoise. Ainsi, en 1944, la troupe fait partie de la même programmation que le soldat Lebrun pour un spectacle à Charlesbourg qui comprend également le Trio Patry, les «as du

patin à roulettes». Le 12 mai 1945, Alys Robi fait partie de la même distribution pour une soirée sous les auspices des Chevaliers de Colomb à Saint-Coeur-de-Marie.⁴

En novembre 1945, il ressent le besoin de se ressourcer, et se rend chez les Pères Trapistes pour une retraite fermée de trois jours. Il se fait engager ensuite comme bûcheron avec son fils Édelbert, âgé de 15 ans.

Pour économiser certains frais d'hébergement occasionnés par les tournées, il achète en 1946 une tente-roulotte. Cette même année, c'est la dernière fois que sa femme part avec la troupe. Elle restera par la suite au foyer familial.

En juillet 1947, Adriano engage Aline Chevalier et les frères Dionne, célèbres culturistes de Québec pour un spectacle donné à l'occasion des festivités de la Grande Kermesse à Chicoutimi.

Hiver 1947 : La Troupe Adriano vise à se produire dans les Maritimes.

Ils passent Noël près de Port Hawkesbury au Cap Breton. Au Nouveau Brunswick, les recettes sont relativement bonnes tandis qu'en Nouvelle-Écosse, les salles sont vides.

Au cours de l'été 1948, Adrien commence la construction d'une petite maison dans le quartier Delisle (Alma), le long de la route régionale 55. Puis, il repart et lors de son passage à Cabano en septembre 1948, il fait la connaissance du lieutenant-colonel Paul Triquet, décoré en 1944. En juin 1949, la troupe repart vers les Maritimes. Au Nouveau-Brunswick, elle aura pour quelques jours la compagnie de Gérald Frenette, chanteur et guitariste. À Glace Bay, Adrien Tremblay, après un spectacle, est foudroyé par une crise rénale. Il entre d'urgence à l'hôpital Saint-Joseph et l'ablation d'un rein s'avère nécessaire. Édelbert et les autres respectent les engagements et poursuivent une partie de la tournée en Nouvelle-Écosse sans lui. En juillet, ils donnent 5 représentations au théâtre Gaiety d'Halifax où le public est surtout composé de marins. Le 10 septembre au théâtre Wallace, ils partagent pour deux soirs, la programmation avec l'orchestre Elliot Show. Ils terminent la tournée en Nouvelle-Écosse avec Springhill puis traversent au Nouveau-Brunswick. Ils font salle comble lors de

⁴ Dans les archives privées d'Adrien Tremblay, un feuillet publicitaire fait mention du spectacle de Charlesbourg. Pour la référence portant sur Alys Robi, il en est fait mention dans un de ses carnets de mémoire.

leur passage à l'Université Saint-Joseph : 600 élèves et 35 prêtres. Le lendemain, le supérieur de l'université les invite à son chalet. C'est là que le père Daigle, cinéaste amateur, enregistre sur pellicule leurs performances. Le film dure 20 minutes. Cette tournée de presque neuf mois, se termine le 23 octobre 1949.

De 1949 à 1953, Adrien Tremblay travaille au barrage de Chute-du-Diable sur la rivière Péribonka, comme mélangeur de ciment. En 1951, débute la construction d'une autre maison, à côté de la précédente. Cette même année, il devient président du cercle Lacordaire et Jeanne d'Arc. Âgé de 50 ans, il continue à donner de petits numéros ici et là, et d'animer des soirées. Il enseigne aux enfants du voisinage divers numéros d'acrobatie et dresse son chien *Bijou* à faire de petits tours d'adresse. Entre 1954 et 1961, il travaille à l'aluminerie d'Alcan d'Isle-Maligne. Son fils Réal se noie dans la rivière Mistassini à l'été de 1959.

Au début des années 1960, il travaille à Montréal comme gardien-concierge dans un garage de la compagnie British Continental Motor Sales Ltd. Puis, avant d'entamer la retraite, un dernier parcours, toujours en tant que spécialiste du béton, le mène de Manic 2 à Manic 5, d'Outardes 3 à Outardes 4, et ce, entre 1962 et 1968, il est alors âgé de 60 ans. La soixantaine entamée, il demeure encore très alerte. Il occupe ses loisirs en enseignant aux enfants des notions d'acrobatie. C'est l'époque du professeur Adriano. Sa fille, Lilianne dont le mari travaille également sur les chantiers de la Manic, ouvre une école de ballet à Manic 2. Père et fille montent ensemble un spectacle combinant ballet et acrobatie.

Octobre 1968 : c'est la fin de son travail sur les chantiers.

Adrien Tremblay s'éteint le 23 mars 1975 à l'âge de 69 ans et quelques mois.

ANNEXE B

LISTE EXHAUSTIVE DU MATÉRIEL

Liste exhaustive du matériel

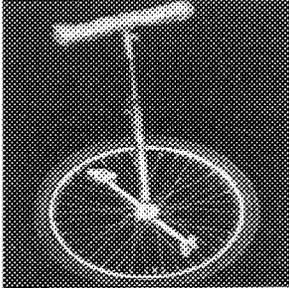
Les objets sont regroupés selon leur provenance.

Objet	Dimension	Etat	Prêt
1. Unicycle, entre 1935 et 1940.	86,50cm h. roue: 48,50cm diamètre	Bon état. Le siège aurait besoin d'être réparé et il manque une valve au pneu.	Serge Tremblay, Baie-Comeau
2. Boîte à maquillage	Fermée: 33cm x 25,50cm x 7cm intérieur: 3 compartiments 1x 18cm x 25,50cm 2x 7cm x 25,50cm	A été repeinte et sert aujourd'hui pour la Troupe des Clowns en liberté. L'intérieur n'a pas été retouché.	Guy Leduc, Baie-Comeau
3. Ciseaux (contenu de la boîte de maquillage)	17,25cm long	Un peu rouillé.	Guy Leduc, Baie-Comeau
4. Assiettes (3) pour jongler entre 1935 et 1940	diamètre: 16,50cm	Peinture écaillée. Une des assiettes est cassée.	Guy Leduc, Baie-Comeau
5. Massues (2) en bois naturel pour jongler entre 1935 et 1940	33cm h.	Bon état.	Guy Leduc, Baie-Comeau
6. Bouteilles (2) en bois pour mettre sous une chaise lors d'exercices d'équilibre entre 1935 et 1940	15,25cm h.	Peintes en rouge et vert, peinture écaillée.	Guy Leduc, Baie-Comeau
7. Massues (3) en bois pour jongler entre 1935 et 1940	28,50cm h.	Peintes en rouge, blanc, vert; peinture écaillée; des bandes de ruban adhésif, collées aux extrémités sont décollées à certains endroits.	Guy Leduc, Baie-Comeau
8. Massues (3) en bois pour jongler entre 1935 et 1940	40cm h.	Peintes en rouge et blanc; peinture écaillée; une n'a plus de peinture; des bandes de ruban adhésif, collées aux extrémités sont décollées à certains endroits.	Guy Leduc, Baie-Comeau
9. Trapèze entre 1935 et 1940	96,50cm x 89cm	Gros cordage et métal. Bon état.	Guy Leduc, Baie-Comeau
10. Anneaux entre 1935 et 1940	1m52 h. diamètre des anneaux: haut: 7,50cm centre: 13cm bas: 20cm	Gros cordage et métal. Bon état.	Guy Leduc, Baie-Comeau
11. Pieds en caoutchouc	33cm x 13cm	À l'origine, les ongles devaient être peints en rouge, peinture écaillée. Du ruban adhésif a été collé en arrière des talons, ce qui a eu pour conséquence d'abîmer la matière.	Mme Adrienna Leduc, Baie-Comeau
12. Clown poupée	25,50cm h.	Bon état.	Mme A. Leduc, Baie-Comeau
13. Perruques (2), de couleur châtain clair.	Taille ?	Bon état. Probablement faites de vrai cheveux.	Mme A. Leduc, Baie-Comeau
14. Une cassette vidéo		Porte sur le clown Casimir et la Troupe des clowns en liberté. Bon état.	Mme A. Leduc, Baie-Comeau

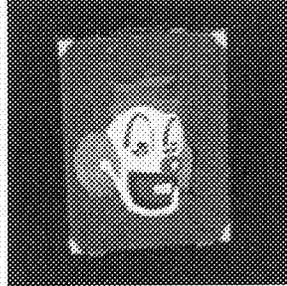
15. Veston, blanc cassé bordé de bleu en coton épais, boutons doré et argent		Relativement en bon état. Tissu abîmé dans le dos.	Mme A. Leduc, Baie-Comeau
16. Album photos, plusieurs en noir et blanc		Contenu: photocopies d'articles de presse; photos de la Troupe Adriano; un programme d'un gala de ballet sous la direction d'Adrien Tremblay, photos de famille de Mme Leduc.	Mme A. Leduc, Baie-Comeau
36. Anneaux (2) pour jongler entre 1935 et 1940		Bon état: l'un est recouvert de ruban à masquer blanc, l'autre bleu.	Mme A. Leduc, Baie-Comeau
Les affiches: elles ont tous été pliées en deux, donc marque de pli au centre.			
Avec seulement du texte:			
17. Une jaune (Garde Sainte-Thérèse)	35,50cm x 30,50	Tachée.	Mme Lilianne Tremblay Alma
18. Une beige (à Dolbeau)	43cm x 28cm	Bon état.	Mme L. Tremblay, Alma
19. Une bleue (à Kénogami)	43cm x 28cm	Bon état.	Mme L. Tremblay, Alma
20. Une beige (à Sainte-Anne de Chicoutimi)	43cm x 28cm	Bon état.	Mme L. Tremblay, Alma
21. Une rose (au bassin de Chicoutimi)	43cm x 28cm	Bon état.	Mme L. Tremblay, Alma
22. Une beige (à Jonquière)	43cm x 28cm	Bon état.	Mme L. Tremblay, Alma
23. Une beige (à Port-Alfred)	43cm x 28cm	Bon état.	Mme L. Tremblay, Alma
24. Une beige (à Arvida)	43cm x 28cm	Bon état.	Mme L. Tremblay, Alma
Avec photos:			
25. Une bleue	52cm x 35cm	Bon état.	Mme L. Tremblay, Alma
26. Une beige (en anglais)	37cm x 35cm	A été coupée et une correction a été faite sous une photo.	Mme L. Tremblay, Alma
27. Une beige (en anglais)	56cm x 35,50cm	Manque une photo et correction à l'encre.	Mme L. Tremblay, Alma

Plaques typographiques (2) pour impression de la publicité			
28. Représente Gnagnace le clown	15cm x 7cm x 2cm	Relativement en bon état.	Mme L. Tremblay, Alma
29. Représente Édélberto avec chaises.	7cm x 5cm x 2cm	Relativement en bon état.	Mme L. Tremblay, Alma
30. Une boîte de carnets: écrits à la main, au plomb, parfois à l'encre bleue.			
Entre 1933 et 1968	La plupart mesure: 15cm x 10cm	Très fragiles; quelques uns n'ont plus de couverture et parfois des pages sont presque détachées.	Mme L. Tremblay, Alma
Carnets de travail sur les chantiers (16) dont un avec croquis de chorégraphie, une note sur une éclipse de soleil et description de numéros et un autre avec lieux de représentation.			
Carnets de voyages (18) dont un est dactylographié.			
31. Cahier d'Adrien Tremblay	29cm x 23cm	Contenu: cartes postales, articles de presse, photos de voyage et autres. Mauvais état, plusieurs photos sont décollées.	Mme L. Tremblay, Alma
32. Cassette vidéo 1949	durée: 20 minutes	Copie d'un film tournée dans Provinces Maritimes. Mal copié mais document intéressant.	Mme Noëlla T. Villeneuve, Roberval
33. Enregistrements sur cassettes audio (8) entre 1970 et 1973	D'une durée de 60 minutes chacune	Contenu: enregistrements divers fait par Adrien Tremblay. Bon état.	Mme N. T. Villeneuve, Roberval
34. Un album photos, (toutes en noir et blanc)		Contenu: registre de baptême, de mariage, listes d'échantillonnage d'articles divers, photos d'entraînement, de spectacle, de voyage, de retraite, certificat d'enregistrement, lettres de recommandation, textes chantés ou récités, etc. Bon état.	Mme N. T. Villeneuve, Roberval
35. Un album photos, couverture en noir, toutes en noir et blanc		Contenu: photos de famille, de tournée et de voyage. Il manque plusieurs photos.	Mme N. T. Villeneuve, Roberval
37. Cartes postales	Formatsvariés. Entre 13 cm large x 9cm haut	40 en noir/blanc 19 en couleur	Mme N. T. Villeneuve, Roberval

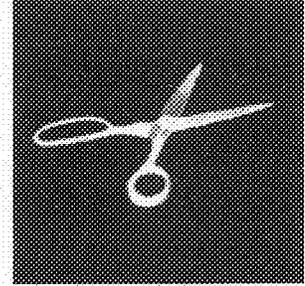
1. Unicycle



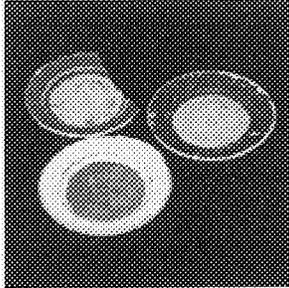
2. Boîte à maquillage



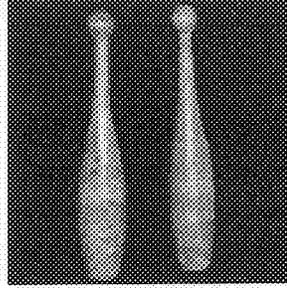
3. Ciseaux



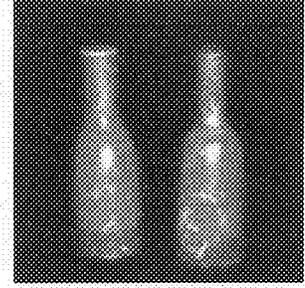
4. Assiettes pour jongler



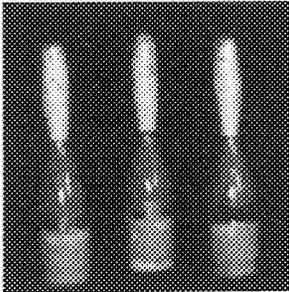
5. Massues en bois naturel



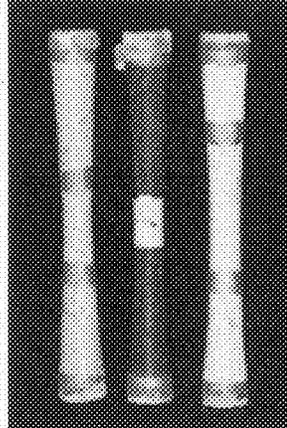
6. Bouteilles en bois peint



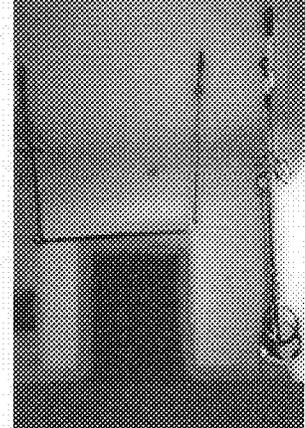
7. Massues en bois peint



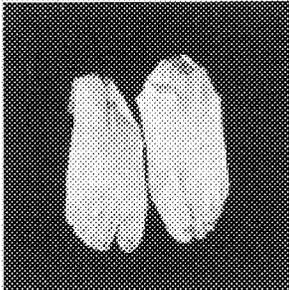
8. Massues en bois peint



9. Trapèze 10. Anneaux



11. Pieds en caoutchouc



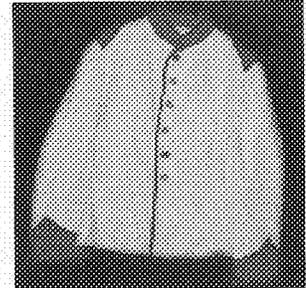
12. Clown poupée



13. Perruque



15. Veston



25. Affiche



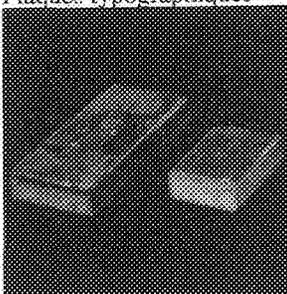
26. Affiche



27. Affiche



28 et 29.
Plaques typographiques



31. Cahier d'Adrien Tremblay



ANNEXE C
ÉTAPES DU DESIGN D'EXPOSITION

ÉTAPE I

BUDGET

1. FRAIS DE REPRÉSENTATION

Photocopies, appels interurbains, déplacements (à voir)

Envois postaux : 250 cartons d'invitation seront envoyés par le C.N.E., 50 autres seront distribués à l'intérieur de l'université.

2. FRAIS DE FABRICATION

2.1 Fabrication 2D Reproductions et agrandissement (infographie) : Résidence d'artiste d'une semaine à l'Atelier d'Estampe Sagamie (août 99) permettant le travail et l'impression et diminution des frais d'impression;
Montages sonore et vidéo : Université et Studio CDJZ;
Encadrements : Encadrements Nolin, commanditaire.

2.2 Fabrication 3D Systèmes de fixation pour objets au mur et plafond
Structure en bois;
Pistes circulaires (3) : Les Industries G.R.C., commanditaire;
Présentoirs (2) : empruntés à la Pulperie de Chicoutimi;
Carte géographique.

3. FRAIS DE TRANSPORT

-Location : à voir avec Immeubles et Équipement

-Main d'oeuvre

-Caisses

-Emballage

-Assurance : C.N.E.

ÉTAPE II

DÉFINITION DU PROJET

2.1 DÉTERMINER ET DÉLIMITER LE SUJET

- 2.1.1** a) Présenter un personnage issu de l'histoire régionale.
b) Présenter une page de l'histoire des amuseurs publics à travers ce personnage
- 2.1.2** Présenter deux facettes du personnage, soit deux aspects de sa personnalité:
a) l'homme privé connu sous le nom d'Adrien Tremblay;
b) l'homme public sous les traits d'Adriano l'acrobate ou le professeur Adriano.
- 2.1.3** Présenter les traits de sa personnalité qui font de lui un personnage singulier qui l'amenèrent à se démarquer :
a) un homme passionné (de la nature, des gens, d'histoire, d'animation, du jeu, du travail);
b) le mouvement (déplacement, nomadisme) :
dans sa vie personnelle, pour le travail, pour la troupe;
c) la rigueur : morale, familiale, l'archivage;
d) la transmission: chronique, enseignement, conservation, communication;
e) la création: numéro, musique, bricolage.
- 2.1.4** À travers ce sujet biographique, dresser le profil de certains aspects de l'histoire populaire de l'époque (années 1930-40) :
a) histoire d'un métier : amuseur public;
b) socio-économiques;
c) religieux;
d) culturels.

2.2 IDENTIFICATION DES OBJECTIFS RELATIFS À LA DIFFUSION DU CONTENU

- 2.2.1** Faire découvrir ou redécouvrir aux spectateurs, un personnage issu du patrimoine régional.

- 2.2.2 Montrer aux spectateurs que ce personnage était vraiment quelqu'un de particulier. en faisant ressortir les deux aspects de personnalité : à quel moment l'homme privé devient public.
- 2.2.3 Montrer que les traits de son caractère, qui font de lui quelqu'un de singulier, sont indissociables les uns des autres, et se retrouvent dans tout ce qu'il faisait, peu importe la sphère d'activité (travail, loisir, famille). Il s'agira donc de les souligner de manière sensible et expressive.
- 2.2.4 Inviter le spectateur dans cet univers, lui montrer qu'il est possible, à travers un sujet biographique, de prendre connaissance de données nous renseignant sur les aspects a) socio-économiques, b) religieux, c) historiques quant au métier d'amuseur public, d) culturels d'une époque. Faire en sorte que ces derniers s'intègrent dans un parcours artistique favorisant une lecture dynamique plutôt que linéaire.

2.3 ÉLABORATION DU CONCEPT THÉMATIQUE

Il s'agit en fait d'inviter le spectateur dans l'intimité du personnage en le présentant comme conservateur et archiviste de sa propre vie. C'est à travers des extraits de ses carnets privés, des photographies, de sa correspondance, de quelques artefacts, que ce personnage se livre à nous. Le concept favorise plusieurs mises en situation contextuelles afin d'amener le spectateur à découvrir le personnage et ce, en tenant compte des objectifs mentionnés en 2.2. Il faudra alors élaborer un parcours, non pas chronologique mais thématique, où différentes zones serviront à mettre en valeur chacun des éléments faisant partie du sujet et fonctionnant dans un système de renvoi d'une zone à l'autre : c'est-à-dire, qu'elles se distinguent, se répondent et se complètent.

2.4 CRITÈRES DE DESIGN

Liste des conditions particulières et exigences liées au projet :

2.4.1 Par rapport au budget :

Disposant de très peu de budget, il faut donc penser à des concepts peu coûteux, réalisables tout en étant esthétiques en même temps qu'ils ne nuisent pas au thème.

Penser à trouver des sources de financement ou des commanditaires (pour la production).

2.4.2 Par rapport au sujet et au thème par le biais duquel il est abordé :

Vu l'importance du rapport à l'écrit (extraits de carnets, correspondance, références historiques et géographiques, etc.) et la quantité moindre d'artefacts, il faut trouver des moyens afin que le «contenu texte» ne soit pas trop lourd. Il s'agira donc de créer des zones qui à la fois se distinguent et se complètent; de mettre en parallèle écrits et artefacts dans une mise en scène artistique. Trop d'écrits (de textes) à l'intérieur de l'exposition peuvent nuire quant à la valeur du thème et amener le spectateur à s'y désintéresser. Il faut donc accentuer l'élément secret, intimiste et faire en sorte que le spectateur ait vraiment l'impression d'entrer dans l'intimité du personnage. Il faudra également compléter, par la création de dispositifs sculpturaux et installatifs, le manque d'artefacts tout en respectant chacune des parties du sujet. Il faudra également trouver une façon de présenter les carnets en respectant leur intégrité tant au niveau de l'apparence formelle qu'au niveau de leur contenu. Certains documents originaux tels des affiches, des photographies, de la correspondance, feront partie de l'exposition. Il s'agira de créer des dispositifs de présentation qui, d'une part les mettront en valeur et qui d'autre part, s'intégreront au concept. Tous ces points se retrouvent également dans un critère important soit la conception d'un parcours biographique (de type portrait) de manière artistique et ce, en tenant compte qu'il faut respecter certains critères propres à la muséologie tout en tentant d'innover par rapport à ce même domaine.

2.4.3 Par rapport au lieu d'exposition :

Vu le sujet, il est évident que cette exposition devrait idéalement être présentée dans un lieu qui s'intéresse au patrimoine, à la culture populaire, à l'histoire.

Vue l'importance du concept actuel, la superficie de la salle doit être adéquate afin d'accueillir le concept dans son entité, ce qui demande un espace assez vaste avec une grande superficie murale pour l'accrochage. Cependant, le concept pourrait se scinder en deux parties advenant le cas où l'exposition serait présentée dans une salle plus petite.

ÉTAPE III

CONCEPT THÉMATIQUE ET ÉLÉMENTS DU CONTENU (PRÉLIMINAIRE)

Texte : Texte explicatif ayant pour but la diffusion du message.

Iconographie : Tout le matériel en deux dimensions autre que les textes : photos, illustrations, schémas. Les extraits de carnets sont inclus dans cet item.

Artefacts : Tout objet en trois dimensions autre que le mobilier et les éléments d'exposition. Les carnets font partie de cette catégorie.

Éléments d'exposition : Tout le matériel de support à l'exposition : panneaux, socles, podiums, cubes de mise en place, vitrines, mobilier, etc...

étape III

Thème/sous-thème/contenu (subdivision du contenu)	Message à transmettre (objectifs)	Comment, mise en scène (iconographie, artefacts)	Comment (texte)
ZONE 1			
1. IDENTIFICATION DE L'EXPOSITION			
1.1 Présentation d'Adrien Tremblay : qui était-il?	Présenter visuellement le personnage. Faire parler le personnage par l'intermédiaire d'un extrait de carnet. (2.1.3 c)	Iconographie : photo d'A.T. au trapèze. Iconographie : Extrait: "Voilà comment j'ai élevé ma famille" Élément d'exposition: cimaises.	<i>*Titre : Une vie comme un cirque Portrait, Adrien Tremblay. Vignette: Adrien Tremblay 1905-1975</i>
	Présenter ma vision personnelle.		Texte expressif. (sans titre)
	Présenter, par un résumé, l'aspect biographi- que et historique afin de situer le visiteur. (2.2.2; 2.2.3; 2.2.4)		<i>Titre : 36 métiers, 36 misères.</i>
ZONE 2			
2.1 LE TRAVAIL SUR LES CHANTIERS			
A.T. inspecteur du béton.	Montrer un exemple d'emplois qu'il a occupé: l'aspect épisodique de ce travail ainsi que le déplacement. (2.1.3 b; 2.1.3c)	Élément d'exposition : madrier de 1m50 long; fils de nylon; équerre. Iconographie : photomontage d'un barrage avec extraits de carnets superposés.	<i>Titre : Faire du découpage.</i>
2.2 LA CONSTRUCTION DE SA MAISON	Souligner un de ses rêves : la construction de sa maison	Iconographie : photomontage de la maison avec un extrait de carnet superposé.	
2.3 LA VIE AUTOUR DE LA MAISON	Montrer A.T. aimait être entouré, comment il a aménagé la cour de sa maison : l'univers ludique, la fête, les jeux, le parc, la trans- mission. (2.1.3a; 2.1.3c; 2.1.3d; 2.1.3e)	Élément d'exposition : un cadre. Iconographie : photos n/b et couleurs.	Texte sans titre exprimant mes souvenirs de ce lieu.
ZONE 3			
Le découpage et la menuiserie.	Montrer son talent manuel : imaginaire dans les moyens pour subvenir aux besoins de sa famille. (2.1.3e; 2.1.4b) Souligner sa rigueur en rapport à l'archivage. (2.1.3c) Aperçu économique à travers l'archivage. (2.1.4b)	Iconographie : 4 photos n/b et 3 extraits de carnets. Artefacts : 3 vieux cadres.	Titre : même que zone 2.

étape III

Thème/sous-thème/contenu (subdivision du contenu)	Message à transmettre (objectifs)	Comment, mise en scène (iconographie, artefacts)	Comment (texte)
ZONE 4			
LA TROUPE ADRIANO			
4.1 Les chaises : éléments symboliques.	Faire lien entre son métier de menuisier et les numéros d'équilibre avec les chaises par un procédé installatif et artistique. (De manière symbolique cet objectif répond au point 2.1.3e)	Éléments d'exposition : chaises; piste circulaire mobile; éclairage jaune.	
	Situer le spectateur par rapport à cet aspect de sa personnalité, souligner le fait qu'il n'existait pas réellement de troupes québécoises à cette époque; amener l'aspect historique en regard du métier d'amuseur public. (2.1.2b; 2.1.3a-b-e)		<i>Titre : La Troupe Adriano donnera une soirée.</i>
			Texte situant le contexte par un résumé historique et biographique.
4.2 Matériel pour jongler et pour numéros d'acrobatie.	Créatif et inventif, A.T. fabriquait ses accessoires pour jongler. (2.1.3e; 2.1.4a)	Artefacts : 3 modèles de massues et 2 anneaux (pour jongler); unicycle et anneaux (pour l'acrobatie) Éléments d'exposition : fils de nylon, gros crochets, corgages. Iconographie : dessin fait par A.T. agrandi sur support transparent.	
4.3 Numéros d'acrobatie avec chaises.	Revenir sur la thématique de la chaise par des exemples de numéros.	Iconographie : 3 photos n/b de numéros avec cet accessoire.	
ZONE 5			
LA MÉMOIRE SOUS VERRE	Présenter les carnets d'A.T. et autres documents pour ainsi montrer aux spectateurs l'importance qu'il accordait à la conservation et à l'archivage de sa vie. Par la lecture des carnets, il est possible, pour le visiteur, d'avoir un aperçu de la petite histoire d'une époque : économie, sociologie, géographie, etc. (2.1.2a; 2.1.3a-b-c; 2.1.4; 2.2.4)	Artefacts : carnets, billets, plaquettes pour impression d'affiches, etc. Éléments d'exposition : 2 présentoirs sur roulettes de forme rectangulaire dont la partie supérieure est vitrée. Ceux-ci seront possiblement empruntés à la Pulperie.	Quelques vignettes sont à prévoir pour identifier certains documents.

étape III

Thème/sous-thème/contenu (subdivision du contenu)	Message à transmettre (objectifs)	Comment, mise en scène (iconographie, artefacts)	Comment (texte)
ZONE 6 LA TOURNÉE	Faire vivre aux spectateurs le trajet, le déplacement par un itinéraire cartographique tout en montrant qu'A.T. était autant passionné d'histoire que des gens qu'il rencontrait. (2.1.3a; 2.1.3b; 2.1.3c; 2.1.3d; 2.1.4a)	Iconographie : carte géographique schématisée sur bois dont les zones sont peintes de différentes couleurs; trajet géographique schématisé sur panneaux d'acrylique. Éléments d'exposition : vis, goujons de plastique. Artefacts : cartes postales couleurs et n/b.	Un texte devra accompagner cette installation afin de situer le spectateur en regard de cette partie <i>Titre : Arrivé de la Nouvelle-Écosse le 23 avril 1948.</i>
ZONE 7 L'ASPECT RELIGIEUX 7.1 L'importance de l'aspect spirituel dans la vie du sujet.	Présenter une dimension qui prit beaucoup de place dans sa vie : sa foi religieuse; Montrer un aspect social de l'époque : la gestion des loisirs par le clergé. (2.1.2a; 2.1.4)	Éléments d'exposition : fils de nylon, crochets, structure circulaire; 3 cadres faits sur mesure; fils de nylon; crochets; éclairage bleu; 4 bandes de tissu bleu; lutrin. Iconographie : lettres de références, programme, photographies, petite affiche, extraits agrandis de carnets.	Texte résumé mettant en perspective le contexte. <i>Titre : Sommes allés à la confesse du Père Brouillet.</i> Vignettes d'identification pour éléments à l'intérieur des cadres.
ZONE 8 LE TRAPÈZE	Par l'installation, montrer un autre exemple d'objet fabriqué par A.T. qui lui servait pour ses numéros. (2.1.3e)	Éléments d'exposition : structure circulaire en métal; tissu semi-transparent; sable; ventilateur. Artefact : trapèze.	
ZONE 9 LA PENDAISON	Montrer un exemple de numéro périlleux exécuté par A.T. (2.1.2b; 2.1.3e; 2.1.4a)	Iconographie : photo agrandie de ce numéro. Éléments d'exposition : grandes baguettes en bois et système pour les fixer au mur; lecteur C.D.; casque d'écoute; éclairage dramatique.	Le texte provient d'un feuillet annonçant ce numéro et sera récité de manière théâtrale et enregistré sur disque C.D.

étape III

Thème/sous-thème/contenu (subdivision du contenu)	Message à transmettre (objectifs)	Comment, mise en scène (iconographie, artefacts)	Comment (texte)
ZONE 10			
LA TROUPE ADRIANO EN TOURNÉE ET LE PROFESSEUR ADRIANO	Par le procédé vidéographique, présenter deux parties de sa vie : d'abord extraits d'une tournée (1949), et l'époque du professeur Adriano lorsqu'il travaillait sur les chantiers de la Manic. Par ces films amateurs, nous pouvons voir que les aspects transmission et conservation étaient importants pour lui. (2.1.1b; 2.1.2b; 2.1.3; 2.1.4a)	Éléments d'exposition : cimaises (les mêmes que pour la zone 2); téléviseur et magnétoscope, deux cadres. (pour affiches) Artefacts : deux affiches; un film de 1949 et un autre de 1963 avec photos n/b (insérées au montage vidéo)	
L'aspect sonore			
L'aspect sonore n'est pas spécifique à une zone respective mais devient plutôt un environnement sonore. Il sera composé de musique de cirque et d'extraits enregistrés par A.T. lors de ses voyages ou chez-lui pendant des réunions familiales.			
	Souligne l'importance de l'archivage (sonore); les qualités d'animateur, son besoin de communiquer. (2.1.3a-c-d-e)		

ÉTAPE IV

PLAN DE TRAVAIL, GESTION

1. **INVENTAIRE DES RESSOURCES POSSIBLEMENT OFFERTES PAR L'UNIVERSITÉ ET PRENDRE CONTACTS :**
 - Transport pour le début et la fin de l'exposition : voir avec Immeubles et Équipement, UQAC;
 - Fabrication 3D : atelier de menuiserie et Industrie G.R.C.;
 - Prêt d'équipement audio-visuel (CNE);
 - Enregistrement de la voix pour la Pendaison : studio UQAC;
 - Financement : Doyen des études de cycles supérieurs et de la recherche (\$1,000.00), Fond monétaire spécial (\$100.00), Service des affaires publiques (\$200.00).

2. **RESSOURCES AUTRES :**
 - La Pulperie pour 2 présentoirs;
 - Production, et matériel : Encadrements Nolin, Les Industries G.R.C., Atelier d'Estampe Sagamie, Studio CDJZ, la Commission Scolaire des Rives du Saguenay (pour les chaises), le Monastère des Augustines (pour le lutrin) et trouver une couturière.

3. **RÉDACTION DES PROTOCOLES D'ENTENTES ENTRE LES PARTIES :**
 - Avec les différents services (commanditaires) : université
 - Avec les responsables du lieu d'exposition;
 - Avec les fabricants;
 - Avec la Société d'archives Sagamie.

4. **PLANS ET ÉCHÉANCIER DE TRAVAIL POUR CHAQUE SECTION DU PROJET :**
 - Réalisation
 - Fabrication
 - Transport (le 27 mars et le 17 ou 18 avril)
 - Équipement
 - Montage (dernière semaine de mars)
 - Démontage (une journée soit le 17 avril)

5. ESTIMATION BUDGÉTAIRE POUR CHAQUE SECTION DU BUDGET (ESTIMÉ) DES POINTS EN 4 :

Montage 30 fragments (infographie) et structure :	360.00
Oeuvres imprimées (non encadrées) :	1,060.00
Extrait de carnet imprimé sur papier film :	353.00
Piste mobile avec chaises (commanditée en partie) :	840.00
Structure circulaire avec 3 cadres (commanditée en partie) :	500.00
Structure circulaire avec voilage (commanditée en partie) :	235.00
Carte géographique (commanditée en partie) :	600.00
Montage vidéo (commandité en partie) :	850.00
Deux trames sonores (commanditées en partie) :	300.00
Encadrement (commanditaire) :	300.00
Affiches :	environ 40.00
Cartons d'invitation :	100.00

6. ORGANISATION DU VERNISSAGE :

Vernissage le 2 avril à 13h30.

250 cartons d'invitation sont postés par le CNE, 50 autres seront distribués à l'université.

(le CNE rembourse un montant de 100.00 pour la réalisation du carton).

7. PLANIFICATION DE L'IMPLANTATION DU SUIVI :

Des équipes de travail (transport-montage-démontage).

étape V

ÉTAPE V ÉLÉMENTS DU CONTENU ET DESIGN					
Pour l'intégralité des textes, voir l'étape VII. Tous les textes sont collés sur des cartons mousses et les infographies sont épinglées aux cimaises.					
Titres	Sous-titres	Textes	Iconographie	Objets	Éléments d'exposition
ZONE 1					
IDENTIFICATION DE L'EXPOSITION					
<i>Une vie comme un cirque.</i>		Vignette : Adrien Tremblay, 1905-1975	Infographie : A.T. au trapèze		
<i>Portrait d'Adrien Tremblay.</i>				Un vieux cadre pour la photo et l'extrait de carnet.	Cimaise (3).
		Extrait de carnet : Voilà comment j'ai élevé ma famille.			
		Texte expressif présentant mon grand-père.			
	<i>36 métiers, 36 misères.</i>	Résumé biographique et historique (mise en contexte du thème).			
ZONE 2 et ZONE 3					
LA CONSTRUCTION ET LA MENUISERIE					
			Barrage Manic-2 avec extraits de carnets. Au dos : la maison en construction avec un extrait de carnet.		2 x 4 en métal, équerre, fils de nylon, carton mousse.
<i>Faire du découpage.</i>		Texte à caractère poétique exprimant mes souvenirs en regard de l'univers ludique qui régnait chez mon grand-père.	Plusieurs photos couleurs et n/b illustrant le lieu (la maison) le parc, les fêtes, le décor et comment il aimait être entouré, comment il aimait montrer son savoir-faire (aspect transmission).	Un vieux cadre.	
		3 extraits de carnets numérisés : découpage pour l'année 1934; commande de chaise pour M. Michaud; commande de cadres pour collège de Mistassini.	4 photos n/b: A.T. dans son atelier; des chaises fabriquées par lui; la livraison en traîneau; "Ici nous encadrons, aussi moulures."	3 vieux cadres.	
		Vignette identifiant A.T. dans l'atelier.			

étape V

Titres	Sous-titres	Textes	Iconographie	Objets	Éléments d'exposition
ZONE 4 LA TROUPE ADRIANO				Matériel pour jongler : 3 modèles de massues et 2 anneaux.	
<i>La Troupe Adriano donnera une soirée.</i>		Texte soulignant la spécificité de cette troupe et visant aussi à situer le contexte historique.	3 photos n/b : Gnagnace en équilibre; Adriano et Édélberto; Édélberto dans un numéro avec chaises. Un extrait de carnet (croquis) numérisé et imprimé sur un grand papier film.	Unicycle et anneaux servant au numéros d'acrobatie. Ensemble sculptural composé de 6 chaises et fixé à une piste circulaire mobile (moteur) de 1m60 de diamètre environ, effet miroir encollé sur la surface de la piste circulaire.	Gros cordages (2), crochets, fils de nylon. Gélatine jaune (éclairage).
ZONE 5 L'ARCHIVAGE (sans titre)		Vignettes pour identification de certains éléments dans présentoirs.		Carnets et autres objets provenant des archives familiales.	2 présentoirs rectangulaires sur roulettes dont la partie supérieure est vitrée (prêt de la Pulperie).
ZONE 6 LA TOURNÉE		Texte soulignant le déplacement tout en situant l'aspect historique et géographique.	Une grande carte géographique de 2m H. x 3m. L. en 2 parties: des zones colorées représentent les provinces (sur bois) et un panneau de plexi=le trajet.	Plusieurs cartes postales couleurs et n/b sont numérisées, collées sur foam card et seront disposées sur le plexi.	Les panneaux de bois seront cloués au mur; le plexi sera vissé à 1 po. environ des panneaux de bois.
<i>Arrivé de la Nouvelle-Écosse le 23 avril 1948.</i>					
ZONE 7 L'ASPECT RELIGIEUX <i>Sommes allés à la confesse.</i>		Texte visant à souligner l'importance du clergé, tant dans la vie quotidienne qu'au niveau de la gestion des loisirs. 4 extraits de carnets sont insérés dans les cadres et sont des exemples éloquentes venant appuyer le thème de cette zone.	2 photos n/b: A.T. en retraite fermée et Une Kermesse à Chicoutimi; lettres de référence, affiche, programme.	3 cadres fabriqués sur mesure Un lutrin pour le texte.	Une structure circulaire de couleur bronze-doré fixée au plafond et délimitée par 4 bandes de tissu bleu. Gélatine bleue (éclairage).

étape V

Titres	Sous-titres	Textes	Iconographie	Objets	Éléments d'exposition
ZONE 8 LE TRAPÈZE					
(sans titre)				Trapèze fixé au plafond. Structure circulaire en métal de 1m60 et cernée de tissu blanc semi-transparent la zone intérieure est recouverte de sable (au sol).	Crochets, fils de nylon, ventilateur.
ZONE 9 LA PENDAISON					
(sans titre)		Texte annonçant ce numéro périlleux. Il sera récité et numérisé sur disque CD.	Infographie n/b : Adriano pendant le numéro de la Pendaïson : 76cm L. x 2m H.		Baguettes de bois pour les parties inférieures et supérieures de la photo et système pour la fixer au mur. Éclairage dramatique, lecteur CD et écouteurs.
ZONE 10 DOCUMENTAIRE VIDÉO					
(sans titre)		De très courts textes sont insérés entre les séquences vidéo et photos et servent à identifier et mettre en contexte les éléments visuels.	Un film tourné en 1949 : extrait d'une tournée; un film tourné en 1963: le prof. Adriano et ses élèves; photos de numéros.	Deux affiches encadrées et 2 chaises viennent compléter cette zone.	Téléviseur et magnétoscope.
ZONE 11 SONOGRAPHIE					
(sans titre)		Plusieurs extraits enregistrés par A.T. lors de fêtes familiales comprenant : musique, chansons, histoires. Des extraits de musique de cirque viennent compléter et créer une ambiance de fête.			

ÉTAPE VI

LISTES DÉTAILLÉES DES ÉLÉMENTS DU CONTENU

A. Photos.

B. Éléments 2D (textes, schémas, reproductions) : **les extraits de carnets de même que les photographies qui sont reproduits et agrandis par transfert numérique, sont identifiés dans ce tableau, comme des éléments 2D.**

C. Artefacts ou objets.

D. Éléments 3D (devant être fabriqués, non pas artefacts).

ph = photos

ob = artefacts ou objets

el2 = éléments 2D

el3 = éléments 3D

étape VI

identification	année	source	description	commentaires
ZONE 1				
el2 1	1958	Mme N. T. Villeneuve	Noir/blanc, 13x9cm. A.T. au trapèze dans la cour, autre personne non identifiée sur la photo.	Numériser : 1m x 70cm. Ne garder qu'Adrien, mettre l'accent sur l'avant plan. Cadre : 58cm x 67cm.
el2 2	1949	Mme L. Tremblay	Extrait manuscrit : "voilà comment j'ai élevé ma famille", format vertical.	Numériser: 1m50 x 76cm. Sera encadré avec photo précédente.
el2 3	2000	À faire	Titre: Une vie comme un cirque. Portrait d'Adrien Tremblay, imprimé sur papier et collé sur carton mousse, format: 14cm H. x 39cm L. environ.	Faire tests mise en page, typo et format.
el2 4	2000	À faire	Texte: Présentation personnelle, expressive (souvenirs).	Idem
el2 5	2000	À faire	Texte: Résumé présentant sujet expo, mise en contexte.	Idem
el3 1		CNE	3 cimaises: une pour le cadre, une pour texte expressif et une pour texte explicatif.	
ZONE 2 et 3				
el2 1	2000	À faire	Titre de ces zones : Faire du découpage.	Numériser l'extrait puis agrandir et coller sur carton mousse.
el2 2	1996	Dépliant publicitaire : Hydro-Québec	Barrage Manic-2: couleur : 14,50 x 10cm.	Numériser et monter en 15 fragments de 30cm x 30cm. Chaque fragment est collé sur carton mousse du même format, distance entre fragment de 5cm. Les fragments sont reliés par fil de nylon.
el2 3	1942-52	Mme L. Tremblay	Extraits de carnets : notes de travail sur les chantiers.	Sélectionner les parties les plus intéressantes. Ces extraits sont collés sur quelques fragments du barrage.
el2 4	1957	Idem	La maison d'A.T. en construction: n/b, 13 x 9cm.	Numériser et monter en 15 fragments de 30x 30cm. Ceux-ci se retrouvent au dos du barrage.
el2 5	1957	Idem	Extrait manuscrit : Cette maison a été bien dure à monter. Un madrier 2 x 4 duquel sera accroché les fils de nylon retenant les fragments du barrage et de la maison.	Numériser et coller au centre du montage précédent.
el3 1	2000	Industries G.R.C.		
el2 6		Prêts de : Mme L. Tremblay, Mme A. Leduc, Mme N.T. Villeneuve.	Encadré comprenant: A.T. et F.V. dans l'atelier (couleur: 8x7cm); A.T. et une petite cousine (n/b : 7x7cm); A.T., sa femme et des enfants dans le jardin (couleur: 8x8cm); A.T. et le chien Bijou 9 (n/b : 6x10cm); le chien Bijou (couleur: 7x7cm); les girouettes (n/b : 25x20cm); le parc sous la neige (couleur: 10x10cm); façade de la maison (n/b : 25x20cm) A.T. jouant de l'accordéon (n/b : 7x7cm); A.T. sur un tricycle (n/b : 8x8cm); fête dans le parc (couleur : 9x9cm); fête dans le parc avec enfants(coul. : 9x9cm).	Vieux cadre (51 x 66cm) pour présentation des photos. Mise en forme : Encadrements Nolin.

étape VI

identification	année	source	description	commentaires
Suite zone 2 et 3				
el2 7	2000	À corriger	Texte à caractère poétique afin d'exprimer mes souvenirs en regard de l'univers ludique qui régnait chez mon grand-père.	À faire: test typo et format.
el2 8	1934	Mme L. Tremblay	Extrait de carnet (vertical) : découpage pour l'année 1934.	Numérisé et agrandi: 1m60 x 70cm env.
el2 9	1938	Mme N. T. Villeneuve	A.T. et son frère Louis dans l'atelier : n/b, 6x9cm.	Numérisé et agrandi: 70cm x 1m30 env.
el2 10	2000	À faire	Vignette identifiant Adrien sur la photo précédente.	
el2 11	?	Idem	Chaises fabriquées par A.T. : n/b, 6x10,50cm.	Idem
el2 12	1938	Idem	La livraison en traîneau: n/b, 6x9cm.	Idem
el2 13	1938	Mme L. Tremblay	Extrait de carnet : commande de chaises pour M. Michaud.	Numérisé et agrandi: 1m60 x 70cm.
el2 14	1942	Idem	Extrait de carnet : commande de cadres pour Collège de Mistassini.	Idem
ob 1	1999	Acheté dans marché aux puces	Vieux cadre qui sera posé directement sur l'extrait de carnet : commande de chaises (62x53cm).	Coller des punaises au dos du cadre (4 coins) pour le fixer sur l'impression.
ob 2	Idem	Idem	Posé sur extrait de carnet : commandes de cadres (51x51cm).	Idem
el2 15	1956	Mme L. Tremblay	"ici encadrage, aussi moulure", photo n/b: 12,50x9cm.	Numérisé et agrandi: 1m x 70cm env.
ob 3	2000	Acheté dans marché aux puces	Vieux cadre posé sur photo précédente: 43x36cm.	
Zone 4				
el2 1	2000	À faire	Titre: La Troupe Adriano donnera une soirée.	Numériser l'extrait puis agrandir et coller sur foam card.
el3 1	2000	Industries G.R.C.	Piste circulaire de 1m60 de diamètre avec moteur et dont la surface est recouverte d'une pellicule miroir.	Acheter la pellicule miroir.
ob 1	1999	Commission Scolaire des Rives du Saguenay.	Montage sculptural composé de 6 chaises d'écoles en bois vernis. Repeintes en blanc, elles seront fixées sur la piste circulaire. Les chaises sont assemblées de manière à suggérer le déséquilibre.	Trouver un système pour les fixer à la piste afin que le montage soit stable. Éclairage dynamique (jaune).
el2 2	2000	À faire	Texte explicatif sur la Troupe Adriano : d'où proviennent les objets, quels en étaient les principaux membres, et petit historique sur le métier d'amuseur public à cette époque.	Faire tests typo et format.
ob 1	vers 1930	Fabriqué par A.T., prêt de M. Guy Leduc	Massue en forme de quille, en bois non peint (pour le jonglage) : 33cm haut.	Avec du fil de nylon, faire un filet autour de l'objet pour ainsi accrocher la massue dans l'espace de manière à ce qu'un effet de lancée soit suggéré.
ob 2	Idem	Idem	Massue en bois, peinte en rouge, blanc et vert avec bandes de rubans à masquer: 28,50cm haut.	Idem

étape VI

identification	année	source	description	commentaires
Suite zone 4				
ob 3	Idem	Idem	Massue en bois, peinte en rouge et blanc avec bandes de ruban à masquer : 40cm haut.	Idem
ob 4	Idem	Idem	2 anneaux pour jongler : un blanc et un rouge (couleur donnée par ruban à masquer : 36cm de diamètre.	Seront retenus par fil de nylon devant l'impression sur papier film.
el2 3	1949	Mme L. Tremblay	Croquis fait par A.T.: objets pour jongler avec silhouette assise et chaise, vertical: 16x9,50cm.	Numérisé, agrandi et imprimé sur papier film de 2m90 x2m. Cette impression est accrochée aux cordages qui traversent la salle et elle se retrouve entre les massues et les anneaux. L'éclairage créera un jeu d'ombres au mur.
ob 5	2000	Acheté dans quincaillerie.	2 gros cordages de 11m de long chacun traversent la salle dans sa largeur. Ils servent de support à l'impression et aux objets. Ils sont fixés au mur par des crochets à environ 2m14 du sol. La distance entre les cordages est de 1m50 env.	Idéalement, de vieux cordages auraient été préférables mais la recherche à ce niveau (du côté des écoles de cirque, d'usine et de port) s'est avérée infructueuse puisque les cordages en fibres naturelles ne sont plus utilisés aujourd'hui.
ob 6	vers 1930 1940	Fabriqués par A.T., prêt de M. Guy Leduc.	Anneaux en corde et métal pour numéros d'acrobatie : 1m52 haut.	Attachés aux cordages.
ob 7	Idem	Fabrique par A.T., prêt de M. Serge Tremblay.	Unicycle (siège abîmé) : 86,50cm haut.	Est fixé en équilibre sur une corde dont une des extrémités est fixée au mur par crochet et l'autre est nouée à un des cordages.
el2 5	?	Mme N. T. Villeneuve	Gnagnace en équilibre, n/b : 8,50x6cm	Numérisé et agrandi : 1m60x70cm env.
el2 6	?	Mme A. Leduc	Adriano et Edelberto dans un numéro d'équilibre avec chaises, n/b : 13,50x8cm.	Idem
el2 7	?	Idem	Édelberto avec chaises en équilibre sur son menton, n/b : 8,50x12cm.	Idem
Zone 5				
ob 1	?	La Pulperie de Chicoutimi	Deux présentoirs sur roulettes de couleur blanc dont la partie supérieure est vitrée : 95 x153cm.	Devront probablement être repeints. Acheter tissu noir pour mettre dans le fond des vitrines.
ob 2	1935-68	Prêt de Mme L. Tremblay	16 carnets présentés ouvert dans présentoirs avec documents suivants :	Prévoir vignettes pour identifier certains documents.
ob 3	?	Mme N. T. Villeneuve	Page de carnet : si un enfant veut savoir....	
ob 4	?	Idem	Page de carnet : ce qu'un homme de coeur...	
ob 5	1964	Idem	Programme (rose) 28x21cm: Grand gala de ballet et d'acrobatie.	
ob 6	1957	Idem	Découpage de presse Le lingot, (Adrien recevant un prix).	
ob 7	?	Idem	Planche pour impression d'affiches: le clown Gnagnace, 15x7cm.	Faire vignette.

étape VI

identification	année	source	description	commentaires
Suite zone 5				
ob 8	?	Idem	Planche pour impression d'affiches : Édélberto avec chaises, 7,50x5,50cm	Faire vignette.
ob 9	?	Mme L. Tremblay	Exemple de billet pour spectacle : 5,50x9cm	
ob 10	1942	Mme N. T. Villeneuve	Annonce imprimée : Vaudeville par le célèbre Adriano, 23x15cm.	
ob 11	1949	Idem	Enregistrement pour la voiture en Nouvelle-Écosse (en anglais), 19,50x20cm.	
ob 12	1949	Idem	Lettre dactylographiée, signée par Dan A. Mc Donald (en anglais), 27,50x21cm.	
ob 13	1942	Idem	Programme pour soirée récréative à Shipshaw, 27x21cm.	
ph 1	1967	Idem	N/b, Adriano et ses élèves, 10cmx15cm.	
ph 2	1936	Idem	N/b, char allégorique fabriqué par A.T., 7,50x11,50cm.	
ph 3	1954	Idem	N/b, Patricia au trapèze volant, 10cmx15cm.	
identification	année	source	description	commentaires
Zone 6				
el2 1	2000	À faire	Titre : Arrivé de la Nouvelle-Écosse le 23 avril 1948.	Numériser l'extrait puis agrandir et coller sur carton mousse.
el2 2	2000	À faire	Texte soulignant le déplacement tout en situant l'aspect historique et géographique.	Idem
el2 3	2000		Carte géographique schématisée en deux parties : 1- panneaux de massonite découpés et peint représentant 4 zones principales (Québec, Nouveau-Brunswick, Nouvelle-Écosse et Cap Breton): 2mx3m env. 2- 2 panneaux en acrylique de 3mx1m chacun sont vissés au mur à une distance de 2cm. des panneaux de bois et sur lesquels sont collés les noms de villes et villages où la Troupe Adriano s'est produite.	Cloués au mur.
el2 4	?	Mme N. T. Villeneuve	Carte postale couleur du Rocher Percé : 9x13,50cm.	Numérisée puis collée sur carton mousse noir. Elle viendra s'ajouter à la carte géographique (collée sur panneau d'acrylique).
el2 5	1945	Idem	Carte postale n/b de St-Irenée : 9x14cm.	Idem
el2 6	1945	Idem	Carte postale n/b, Résidence Forget : 2x14cm.	Idem
el2 7	1949	Idem	Carte postale couleur, Route no.2 Sackville : 9x13cm.	Idem
el2 8	1949	Idem	Carte postale couleur, Bridge Street, Sackville : 9x13cm.	Idem
el2 9	1949	Idem	Carte postale n/b, Reid's Restaurant, Cape Tormentine : 9x13,50cm.	Idem

étape VI

identification	année	source	description	commentaires
Suite zone 6				
el2 10	?	Idem	Carte postale n/b, Sanatorium de Vallée Lourdes, Bathurst : 9x13,50cm.	Idem
el2 11	?	Idem	Carte postale n/b, Museum Fort Beausejour, N.B.: 9x13cm.	Idem
el2 12	?	Idem	Carte postale n/b, Port Yarmouth : 9x13cm.	Idem
el2 13	?	Idem	Carte postale couleur, Sandy Cove : 9x13cm.	Idem
el2 14	?	Idem	Carte postale couleur, Fort Beausejour Sackville : 9x13cm.	Idem
el2 15	1949	Idem	Carte postale n/b, Sunset, Pugwash : 9x13cm.	Idem
el2 16	?	Idem	Carte postale n/b, The Main Street, St.Peter's : 9x12cm.	Idem
el2 17	?	Idem	Carte postale n/b, Stella Maria Church, Louisbourg : 9x13xcm.	Idem
el2 18	1948	Idem	Carte postale n/b, Rexton, N.B. : 8,75x13cm.	Idem
el2 19	1949	Idem	Carte postale ton ocre, Main Street, Port Elgin : 9x13,50cm.	Idem
el2 20	?	Idem	Photo n/b, cormorans sur l'île des Pèlerins : 7x11,50cm.	Idem
el2 21	?	Idem	Photo n/b, M. Francis Mc Phearson, Cap Breton : 11,50x8,50cm.	Idem
el2 22	1945	Idem	Photo n/b, Le major Paul Triquet et sa famille : 9x14cm.	Idem
el2 23	1945	Idem	Carte postale n/b, Moulin antique des Éboulements: 14x9cm.	Idem
el2 24	?	Idem	Carte postale n/b, Le collège de St-Joseph, N.B. : 8x13,50cm.	Idem
el2 25	?	Idem	Carte postale couleur, Glace Bay : 9x13cm.	Idem
el2 26	?	Idem	Carte postale n/b, Car ferry, Westport : 13x9cm.	Idem
el2 27	?	Idem	Carte postale couleur, Halifax and Dartmouth ferry : 9x13cm.	Idem
el2 28	?	Idem	Carte postale couleur, Peggy's Cove, Halifax : 9x13cm.	Idem
el2 29	?	Idem	Carte postale n/b, Riverport, N.S. : 9x13cm.	Idem
el2 30	?	Idem	Carte postale n/b, Hotel-Dieu, St-Basile, N.B. : 9x13cm.	Idem
el2 31	?	Idem	Carte postale couleur, Yarmouth Hydro Dam : 9x13cm.	Idem
el2 32	?	Idem	Carte postale couleur, Greetings from Antigonish : 9x13cm.	Idem
el2 33	?	Idem	Carte postale couleur, A view from Green Hill, N.S. : 9x13cm.	Idem

étape VI

identification	année	source	description	commentaires
Zone 7				
el2 1	2000	À faire	Titre : Sommes allés à la confesse.	Numérisé., agrandi et collé sur carton mousse.
el2 2	2000	À faire	Texte soulignant l'importance du clergé tant dans la vie quotidienne qu'au niveau de la gestion des loisirs	Faire des tests : typo et format.
ob 1	2000	À trouver	Un lutrin en bois pour déposer le texte précédent.	
ob 2	2000		Un cadre de 82x66cm bronze doré avec passe-partout bleu contenant les éléments suivants :	
el2 3	?	Prêt de Mme N. T. Villeneuve	Exemple d'annonce publicitaire, n/b pour un spectacle par la Troupe Adriano : 25x18cm.	
el2 4	1944	Idem	Lettre de référence signée par le prêtre Gagnon de l'Anse St-Jean : 25x20cm.	
el2 5	1946	Mme L. Tremblay	Deux extraits d'un carnet sur les valeurs morales du Mouvement Lacordaire : 19x23cm.	
el2 6	1945	Prêt de Mme N. T. Villeneuve	Lettre de référence signée par le frère Jérôme de la Trappe de Mistassini : 21,50x14cm.	
el2 7	1950	Idem	Carte réponse proposant un spectacle à St-François-de-Sales : 9,50x14cm.	
ob 3	2000		Un cadre de 82x66cm bronze doré avec passe-partout bleu contenant les éléments suivants :	
el2 8	1941	Prêt de Mme N. T. Villeneuve	Lettre de référence dactylographiée, signée par le prêtre Tremblay, directeur du Petit Séminaire de Chicoutimi : 28cmx22cm.	
ph 1	1947	Société d'Archives Sagamie	N/b, Kermesse à Chicoutimi (au port) : 20,50cmx25cm.	
el2 9	1948	Prêt de Mme N. T. Villeneuve	Lettre de référence dactylographiée et signée par le curé Bourneuf de Meteghan, N.E. : 18cmx22cm.	
el2 10	1948	Idem	Lettre de référence en anglais, dactylographiée et signée par le prêtre Hébert de l'Église Ste-Marie de Church Point, N.E. : 19cmx21cm.	
ph 2	1945	Idem	N/b, A.T. en retraite fermée à la Trappe de Mistassini : 14,50cmx21cm.	
el2 11	1942	Mme L. Tremblay	Extrait d'un carnet: Scénario, Adriano après le fil de fer : 20cmx 13,50cm.	Les 3 cadres qui font partie de cette zone sont attachés à la structure circulaire, en haut, et se retrouvent à l'intérieur de cette zone circulaire.
ob 4	2000		Un cadre de 82cmx66cm bronze doré avec passe-partout bleu contenant les éléments suivants :	
el2 12	1942	Prêt de Mme N. T. Villeneuve	Programme souvenir de l'inoubliable Adriano à Lévis : 23cmx15cm.	

étape VI

identification	année	source	description	commentaires
Suite zone 7				
el2 13	1945	Mme L. Tremblay	Extrait d'un carnet : avant de partir, nous sommes allés à la confesse du Père Brouillet : 27cmx14,50cm.	
el2 14	1945	Idem	Extrait d'un carnet : Petites oboles offertes pendant une tournée: 27cmx14cm.	
el2 15	1945	Idem	Extrait d'un carnet : Un rituel de tournée, "la prière du matin": 28cmx16,50cm.	
el2 16	1944	Idem	Affiche, texte en noir sur carton beige : Vaudeville à Ste-Anne de Chicoutimi: 43cmx28cm.	
ob 5	2000	Industries G.R.C. et couturière	Structure circulaire de 1m60 de diamètre peinte en bronze dorée, sera suspendue au plafond par fils de nylon. Elle est délimitée par 4 bandes de tissu bleu de 3m haut x 40cm large.	
Zone 8				
el3 1	2000	Idem	Tige circulaire en métal de 1m60 de diamètre, cernée de voilage semi transparent. Cette tige est suspendue au plafond par fils de nylon.	
ob 1		Prêt de V. Villeneuve	Ventilateur sur pied.	
ob 2	1935-40	Prêt de M. Guy Leduc	Trapèze en cordage et métal fabriqué par A.T.: 96,50x89cm.	
Zone 9				
ob 1		Prêt de C.Dallaire	Lecteur CD et casque d'écoute pour texte sur la Pendaïson.	
el3 1	2000	Atelier de menuiserie UQAC	Boîtier pour insérer le lecteur CD.	
el2 1	?	Mme N. T. Villeneuve	Numéro de la pendaïson exécuté par Adriano : n/b, 23x10,50cm	Numérisée et agrandie (2m x 76cm), fixée à une certaine distance du mur par deux longues baguettes en bois.
Zone 10				
el2 1	49-63	Mme A. Leduc et Mme N. T. Villeneuve	Deux extraits de films amateurs, couleur avec photos et courts textes insérés au montage. La séquence dure environ 20 minutes et est montée en boucle (durée totale environ une heure).	Montage sans son.
ob 1		CNE	Téléviseur et magnétoscope.	
ob 2		Commission scolaire Chicoutimi.	Deux chaises en bois vernis, repeinte en blanc.	
el2 2	?	Prêt de Mme L. Tremblay	Affiche noir sur carton beige avec 3 photos, en anglais (a été découpée) : 37x35cm.	Vieux cadre (55 x 45cm), passe-partout noir.

étape VI

ce	description	commentaires
	Affiche noir sur carton bleu : La Famille Adriano avec photos de Réal, Édélberto, Patricia et Gnagnace : 52cmx35cm.	Idem (cadre: 67 x 54cm).

ÉTAPE VII

TITRES, TEXTES ET VIGNETTES DES ZONES DE L'EXPOSITION

Zone 1 (Introduction : qui était Adrien Tremblay)

Titre : *Une vie comme un cirque. Portrait d'Adrien Tremblay*

Vignette : Adrien Tremblay, 1905-1975

Extrait de carnet (encadré avec photo) :

«18 juillet 1928. Livre de mémoire. St. Joseph, Alma, Co. Lac St-Jean, PQ.
Adrien Tremblay. Voilà comment j'ai élevé ma famille avec la petite paye du moulin et en faisant des jeux sur les théâtres et faire du découpage dans le grenier chez-nous à Alma et déménager au Cartier Delisle dans la petite maison, 1949.»
[sic]

Texte 1 (sans titre) :

*C'est l'histoire de mon grand-père que je mets en scène ici.
Le quotidien, l'anecdote, le fait divers, ce vécu qui était le sien et que je fais mien, constituent des fragments de ce récit de vie.*

Chacune de ces petites histoires devient importante pour celui qui la vit car elle rappelle le fait d'être à la fois individu et partie d'une collectivité.

En redécouvrant cet homme original, à travers la mouvance des jours, j'ai voyagé au coeur de ses souvenirs qu'il me fait plaisir de partager avec vous.

Février 2000

Texte 2 :

Mon grand-père mena sa vie d'une manière qui peut paraître des plus banales. À 19 ans, il entre au moulin Price, à Alma, comme tourneur de meule puis comme apprenti ingénieur. En 1928, il épouse Marie-Noëlle Lessard et fonde une famille. De cette union, naissent huit enfants en dix ans. Le travail au moulin est instable. Il devient alors inspecteur pour le mélange du béton, ce qui occasionne de nombreux déplacements : construction d'un tunnel pour le barrage de Chute-à-Caron (Shipshaw, 1942-43); barrage de Chute-du-Diable (rivière Péribonka, 1949 à 1953); aluminerie Alcan (Isle Maligne, 1954 à 1961); Manic 2, Manic 5, Outardes 3 et Outardes 4 (1962 à 1968).

Entre ces engagements épisodiques, il doit user d'imagination afin de subvenir aux besoins de sa famille. Il commence le "découpage" de meubles et de divers articles ménagers, fabrique des cadres et des moulures et procède lui-même à la livraison.

Ce ne sont pas tous ces métiers qui font de mon grand-père un être particulier. Deux éléments marquants colorent ce personnage : d'une part l'énergie consacrée à l'archivage et à la conservation de sa propre vie, et d'autre part, une deuxième personnalité lorsqu'il devient *Adriano* l'amuseur public, créateur de la Troupe Adriano.

Dès le début de sa vie maritale, Adrien Tremblay entreprend l'archivage de son vécu en conservant à peu près tout : factures, photographies, correspondance, bandes sonores, cartes postales et carnets dans lesquels il compile ses heures de travail, ses références, ses commandes, et les engagements de la troupe. En inscrivant ces faits banals dans ses carnets, il accorde de l'importance au quotidien tout en agissant comme chroniqueur de son époque. Peut-on prétendre que si l'anecdote prend autant d'ampleur chez lui, c'est bien parce qu'elle l'implique en tant qu'élément central et qu'il devient à la fois l'acteur et le narrateur du récit.

Quand on désire embellir la réalité et faire de chaque instant un moment privilégié, le quotidien devient alors une aventure. N'y a-t-il pas un peu de poésie et de fiction dans cette façon d'imaginer la vie?

Zone 2 et 3 (le travail sur les chantiers et son métier de menuisier)

Titre : *Faire du découpage*

Texte : (sans titre)

*Adrien aimait montrer, bricoler.
Adrien aimait la fête, le jeu.*

*Sa maison, avec le parc et le jardin,
devenait à mes yeux d'enfants un univers fabuleux.
Les visites chez mon grand-père se transformaient alors en aventures
où je participais aux cabrioles les plus folles.
Par le conte, il m'ouvrait les portes de l'imaginaire.*

Février 2000

Extrait de carnet 1 :

Découpage pour l'année 1934 (ici, l'orthographe de mon grand-père est respectée)

10 portes lettres à	\$1.50 égal	15.00
15 porte gasette	1.25	18.75
6 tablettes coin	1.25	7.50
18 porte pipe écureuil	1.25	22.50
51 Dieu me voit	.35	17.85
2 chemin croix	5.00	10.00
2 chemin croix	6.50	13.00
10 porte brosse à dent	.25	2.50
12 petite banque	.20	2.40
11 petite porte brosse à dent	.35	3.85
12 petit porte pipe	.35	4.20
9 petite tablette en coin	.50	4.50
13 gros porte brosse à dent	.45	5.95
11 trousse pour peigne	.35	3.85
7 porte cravate	.25	9.75
4 encadré	.35	1.40
6 cadre	.25	1.50
9 cadre sur pied	.50	4.50
5 miroir	.60	\$3.00
10 porte pipe avec miroir		7.50
8 séchoir	1.50	12.00
12 petit berre	\$1.00	12.00
		176.50

Vignette : Sur la photo du haut : Adrien, à droite, et son oncle Louis dans l'atelier.

Extrait de carnet 2 :

«Mons. Michaud. Station Hébertville. 2 chaises :

montant 21 pouce $\frac{3}{4}$ en avant - largeur 18 $\frac{1}{2}$ en avant pour les côtés 14 pouce en bas et 15 pouce en haut - barreaux en avant 2 pouce - gros barreaux 1 pouce $\frac{1}{4}$ - gros côté en haut 1 pouce - dossier largeur 11 $\frac{1}{2}$ - montant 46 $\frac{1}{2}$ + 2 du bas en arrière 11 pouce du bas - 16 pour dossier - du bas entre les deux 2 pouce - rang $\frac{1}{2}$ pouce.» [sic]

Extrait de carnet 3 :

«collège Mistassini (payé)

5 cadre 16 x 20 bois no 530 - \$0.65 chacun. 3.25 ok.

10 cadres 16 x 20 ok. bois no 180. \$0.30 chacun, \$3.00

4 cadres 21 x 28, bois no 530. \$1.00 chacun 4.00 ok.

6 cadres 12 $\frac{1}{2}$ x 17, bois no 181 0.15 chacun 0.90 ok.

Total \$12.15 » [sic]

Zone 4. (Introduction dans l'univers de la troupe Adriano)

Titre : *La Troupe Adriano donnera une soirée*

Texte

Rien n'est à l'épreuve d'Adrien Tremblay. À travers des manuels il s'initie au judo et il a toujours en mémoire les exploits des forains entrevus dans son enfance. Commencent alors l'entraînement et l'élaboration d'exercices à la mesure de ses capacités. Il fabrique lui-même le matériel dont il a besoin : unicycle, trapèze, anneaux et accessoires pour la jonglerie. Par des moyens simples mais efficaces, il atteint son objectif, celui de fonder une troupe d'amuseurs publics. Cette troupe connue sous le nom de la *Famille Adriano*, se compose principalement d'Adriano, qui joue également le rôle de Gnagnace le clown, ainsi que de quatre de ses enfants : Édelberto, acrobate; Réal, "l'homme sans os"; Patricia, acrobate et Huguette, danseuse.

Les spectacles visent le divertissement d'un vaste public. Adriano insère alors à la programmation de la musique, des saynètes mimées et chantées ainsi que des prestations de danse. Les représentations deviennent une sorte de vaudeville où Adriano s'occupe de tout; régisseur de la troupe, il est aussi metteur en scène, organisateur de la publicité, des soirées, de loteries et *manager*. Pour une même représentation, il embauche parfois jusqu'à une vingtaine de personnes dont les Frères Dionne, célèbres culturistes de Québec; la contorsioniste Aline Chevalier; le magicien Alain dit Rialto et Bertrand Montmigny, danseur à claquettes.

Pour saisir l'originalité des premières activités de la troupe, il faut se situer dans le contexte historique. À cette époque, au Québec, il n'existe pas vraiment de tradition du cirque proprement dite et encore moins en région. Les cirques qui font la tournée, viennent généralement des États-Unis ou d'Europe. Les artistes avec leurs noms à l'italienne, amènent avec eux un certain exotisme, ce qui possiblement a inspiré le nom de scène d'Adrien Tremblay. Dès 1930, Adriano commence à monter et produire des soirées de vaudeville en région. Nous pouvons donc avancer qu'Adrien Tremblay, en tant que fondateur et régisseur de la troupe Adriano, se démarque en ce sens, tant au niveau de la région que de l'époque. Il faut alors voir ce personnage comme un avant-gardiste d'une tradition qui se développera véritablement dans les années quatre-vingt avec l'ascension du Cirque du Soleil.

Zone 6 (le déplacement)

Titre : *Arrivé de la Nouvelle-Écosse le 23 avril 1948*

Texte :

Adrien, lorsqu'il était enfant, a vécu le déplacement avec ses parents puisque ceux-ci comme bien des familles de l'époque, circulaient de chantier en chantier. Fonder une troupe d'amuseurs public implique une forme d'itinérance. C'est bien parce qu'il a un lieu d'ancrage, la famille, que le départ est possible.

En 1938, Adrien, sa soeur Simone engagée comme chanteuse et Édelbert alors âgé de huit ans, ont pratiquement parcouru toute la région. Les représentations se donnent un peu partout, tant sur une scène que dans une salle paroissiale, ou encore dans une grange. Au début, il n'y a pas vraiment de prix d'entrée, le troc et la traditionnelle tournée du chapeau demeurent souvent leurs seuls revenus.

Au plus fort des tournées avec la troupe, soit pendant les années quarante, Adrien Tremblay a entre 35 et 44 ans. Ce n'est plus un adolescent qui part à l'aventure afin de parcourir le monde. Ce désir de divertir les gens devenant également son gagne-pain, il réussissait à unir le jeu et le travail dans un même espace.

Après le Saguenay-Lac-Saint-Jean, la troupe visite les régions de Portneuf, de Charlevoix et de la Mauricie pour se rendre ensuite en Gaspésie. Il n'y a pas de frontières lorsque l'on désire se faire connaître et même avec une voiture toujours prête à rendre l'âme, l'aventure est possible. Avec une "bagnole" et une vieille tente-roulotte, la famille Adriano réussit tout de même à se rendre jusque dans les provinces maritimes.

Zone 7 (l'aspect religieux)

Titre : *Nous sommes allés à la confesse*

Texte :

Des années trente aux années soixante, l'Église règne dans divers domaines en plus de celui du culte religieux. Elle s'occupe d'éducation, de santé et... de loisirs. S'insérer dans le domaine des festivités, devient pour elle une façon de garder la communauté sous son influence. De plus, elle joue le rôle de promotrice, d'organisatrice et de productrice d'événements divers. Sous le couvert de "bonnes oeuvres", elle a l'opportunité et le pouvoir de choisir ce qui se montre publiquement. En effet, les spectacles ne peuvent contenir de scènes osées et doivent respecter la morale de l'enseignement catholique. C'est pourquoi Adriano insère souvent dans ses sketches comiques un discours moral, comme par exemple, la promotion de la cause anti alcoolisme des *Lacordaire et Jeanne d'Arc*.

On peut être amené à penser que son besoin de mouvement, son goût de l'aventure, expriment un malaise face à la stabilité imposée par la famille, le travail routinier et la rigueur morale découlant du climat social de l'époque. En partant en tournée, il assouvit son besoin de changement, de renouvellement du quotidien. En lisant ses carnets, on remarque qu'il gagne très peu d'argent lors des spectacles et que malgré tout il s'impose le rituel d'allumer des lampions, petites sommes d'argent qui, à la longue, deviennent importantes. Sa foi religieuse est une des raisons de ces oboles mais il y a plus. Il faut se souvenir que le métier d'amuseur public est assez peu connu et parfois mal vu par les habitants des régions. En faisant des dons à l'Église et en négociant ses contrats avec elle, par l'intermédiaire de prêtres et abbés, il s'assure une visibilité et une porte d'entrée dans le monde du divertissement. Par ces oboles symboliques offertes aux saints, par le rituel de la confession avant de partir en tournée, il se rachète aux yeux de son Dieu et de sa famille, tout en s'assurant la protection divine pour la route.

Extrait de carnet 1 (encadré)

Vignette : *On de doit pas juger un homme par son habit...*

Scénario pour une saynète à caractère moraliste.

1942

Reproduction infographique

Source : Mme L. Tremblay

«Adriano après le fil de fer on ne doit pas juger un homme par son habit car beaucoup son dans la misère habillé en haillons el sont très intelligent. il ont du coeur il ferai quelque chose dans la vie mais personne pour lui aider. Ce qui manque justice et charité. Voilà.» [sic]

Extrait de carnet 2 (encadré)

Vignette : *Avant de partir, nous sommes allés à la confesse du Père Brouillet*

1945

Reproduction infographique

Source : Mme L. Tremblay

«Départ de St-Joseph d'Alma à 4hres 1/4 le 11 juillet 1945 pour une grande tournée de Vaudeville. Arrêté en passant chez les Pères de Valracine, nous sommes allés à la confesse du Père Brouillet. Puis le Père Gauthier nous a reçus de la médaille miraculeuse. De là on est parti à sept heures du soir pour se rendre à» [sic]

Extrait de carnet 3 (encadré)

Vignette : *Petites oboles offertes pendant une tournée*

1945

Reproduction infographique

Source : Mme L. Tremblay

«lampion à Valracine 11 juillet 2.00; 3 lampions .30; 15 juillet .20; aumone à l'hospital 2.25; Église Baie St-Paul .20; 21 juillet St-Hilarion .30; 22 juillet Ste-Agnese, dimanche .80; 25 mercredi Clermont .40; 26 St-Fidèle .10; 28 Pointe au Pic .70; 31 Malbaie .50; 4 aout Rivière du loup 1.00; 6 août St-Féréol .40; 10 août à Ste-Famille .20; 11 août à Ste-Anne .20; à St-Joachin .20; St Anne 1.20; Ste-Famille .20.» [sic]

Extrait de carnet 4 (encadré)

Vignette : *Un rituel de tournée : la prière du matin*

1945

Reproduction infographique

Source : Mme L. Tremblay

«Samedi 14 juillet. On s'est levé à 8hres. Premièrement toujours la prière du matin avant déjeuner et après nous partons pour aller organisé, rendu à Baie St-Paul à 11hres 1/2 et quelques minutes après nous avons la salle pour jouer ici mercredi 18 juillet dont l'annonce se fait en passant les pancartes dont Adrien est à l'oeuvre les petits gars. le compteur de millage quand on a changé de machine 46706.» [sic]

Extrait de carnet 5 (encadré)

Vignette : *Les valeurs morales du mouvement Lacordaire et Jeanne d'Arc*

1946

Reproduction infographique

Source : Mme L. Tremblay

«Lacordaire - la valeur morale de mes descendants paiera mes sacrifices - fait le sacrifice d'un verre preparer ta vie - pourquoi le père Jacquemet a-t-il donner le nom Lacordaire au cercle lacordaire parce que c'étaient le nom d'un père Dominicain qui étaient un grand homme du siècle dernier et qui étaient un des notre - pourquoi le père Jacquemet a-t-il choisi le nom de Sainte Jeanne Darc pour les femmes parce que Sainte Jeanne Darc étaient une très grande héroïne de la France et pour être Jeanne Darc il faut être combative - être abstinent c'est être libre - la meilleur arme contre l'intempérance est l'abstinence total -est-ce vrai que pour le buveur, arrêter de boire c'est sortir d'un abime... pour le buveur modéré c'est éviter cet abime? pour le presque abstinent c'est l'assurance de son bonheur? est-ce que sobriété et économi sont deux soeurs jumelle - malheur a foyer que peuple l'ivrogne dit la science medicale, ce buveur a empoisonner la source de la vie. il en sort pour le chatiment de son vice, une génération avariée... le buveur fait du blasphème sa prière... de la buvette son église, des préjugés son credo... l'ivrogne boie le sang de sa femme et de ses enfants.» [sic]

Zone 9

La pendaison (texte récité) :

Source : Mme Noëlla Tremblay-Villeneuve

«Mesdames et Messieurs,

Le prochain numéro qui vous est présenté est hors de l'ordinaire et demande de l'artiste qui exécute cette prouesse, une résistance extraordinaire, une fraction de minute d'indisposition ou de distraction pourrait entraîner la mort de l'exécutant par strangulation.

Adriano ne fait pas ce numéro à tous ses engagements car il n'est pas toujours en condition physique pour un tel exploit. Il nous rappelle qu'il présenta ce numéro, ici à l'Aréna, il y a 7 ans, et que le deuxième soir de l'engagement, il eut de la difficulté à se défaire de ses liens qui étaient humides et qu'il lui fallut 4 jours pour se remettre de cette expérience. Dans ses tournées théâtrales au Canada et aux États-Unis, il a connu un seul homme, Nicolas Pappas, marin d'origine grec, exécutant le tour de la Pendaison tel qu'il vous le présente ce soir.

Pappas qui était membre du Cirque Wallace, perdit la vie en exécutant ce même numéro pendant un engagement à Baltimore. Nick, comme on l'appelait dans le cirque. L'homme défiant tous les bourreaux de réussir à le pendre, se pendit lui-même durant la représentation de l'après-midi.

Nick, ce jour-là, était inquiet. Sa femme qui était toujours près de lui lorsqu'il donnait son numéro était absente, ayant été hospitalisée la veille. Pendant la représentation du cirque, on suspendit les autres numéros pour la durée de l'exploit de Pappas. À un moment donné, des acrobates s'aperçurent que Nick n'avait pas réussi à défaire le lien qui le pendait. Les deux frères Apollo, acrobates de la troupe, se portèrent à son secours, en montant par une échelle de cordage, au haut de la tente, pour secourir Nick. Mais lorsqu'on le déposa par terre, les médecins ne purent le ranimer et constatèrent, à l'autopsie, que Pappas était mort d'une dislocation.

Adriano prétend être le seul à tenter ce tour présentement.

Maintenant, Mesdames et Messieurs, nous vous présentons Adriano.»

Vignettes accompagnant certains documents dans les vitrines :

Vignette 1 :

Plaques typographiques servant à l'impression de la publicité
Prêt de Mme Noëlla Tremblay-Villeneuve

Vignette 2 :

Char allégorique fabriqué par Adrien Tremblay pour le défilé de
la Saint-Jean-Baptiste
1936
Prêt de Mme Noëlla Tremblay-Villeneuve

Vignette 3 :

Le professeur Adriano et ses élèves, Outardes 4
1967
Prêt de Mme Noëlla Tremblay-Villeneuve

Vignette 4 :

Patricia sur son trapèze volant à l'autodrome d'Alma
1954
Prêt de Mme Noëlla Tremblay-Villeneuve