

Le musée comme terrain de création : gestes, affects, embarras et vies d'objets

Raphaëlle de Groot

Volume 9, Number 2, 2018

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1052669ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1052669ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Association Québécoise de Promotion des Recherches Étudiantes en
Muséologie (AQPREM)

ISSN

1718-5181 (print)

1929-7815 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

de Groot, R. (2018). Le musée comme terrain de création : gestes, affects, embarras et vies d'objets. *Muséologies*, 9(2), 241–266.
<https://doi.org/10.7202/1052669ar>

Article neuf

Le musée comme terrain de création : gestes, affects, embarras et vies d'objets

Raphaëlle de Groot

Raphaëlle de Groot est une artiste du Québec issue du domaine des arts visuels. Axée sur le processus et l'expérience humaine, sa pratique implique la participation et la collaboration d'individus et de communautés variés. Détentricesse d'une maîtrise en arts visuels et médiatiques de l'Université du Québec à Montréal (2007), elle présente ses travaux en Amérique du Nord, en Amérique du Sud et en Europe depuis 1997. Elle est la récipiendaire du Prix Sobey pour les arts en 2012, du Prix Graff en 2011 et du Prix Pierre-Ayot en 2006.

Peu après mes études de baccalauréat, alors que je travaillais à temps plein comme réceptionniste dans une banque d'images, je cherchais un moyen de me consacrer davantage à ma pratique artistique. Je décidai de présenter une demande à un programme de bourse de perfectionnement du Fonds pour la formation des chercheurs et l'aide à la recherche (FCAR)¹ qui soutenait des projets de stage dans le domaine des arts. Quelque chose m'attirait au sein des musées, leur rapport à l'histoire, à la mémoire, aux traces. Ma pratique, alors embryonnaire, était habitée par des *gestes* liés à une saisie du réel — découvrir par le toucher, prélever des empreintes, regarder à la loupe, inventorier, classer. L'observation attentive me plongeait curieusement dans un état de désorientation, de perte de repères. Plus j'examinais une chose de près, plus je m'y attardais et me concentrais sur ses détails, plus celle-ci semblait m'échapper, devenir autre en quelque sorte. Les mots devenaient inadéquats pour la nommer. Ces moments d'écart entre un état de perception et l'acte de désigner, entre la dimension de l'expérience et celle du langage et des représentations, rendaient présentes à mon esprit différentes façons d'appréhender le monde — par les yeux, les mains, la peau ou par la pensée, par exemple. Le programme de bourse du FCAR m'offrait la possibilité d'envier le musée comme un lieu où observer des gestes similaires en esprit à ceux de ma pratique². Des gestes de « saisie » qui me paraissaient aussi, d'une certaine manière, faire apparaître des écarts. À l'époque, je ne connaissais pas les métiers de la muséologie ni le fonctionnement des musées. Je présuiais que cet écart pouvait se retrouver entre, d'un côté, les procédures et manipulations entourant la conservation et la mise en exposition des objets puis, de l'autre, les exposés de

connaissances et d'interprétations découlant de ces objets. Plutôt que de m'intéresser aux contenus présentés par les musées dans leurs salles d'exposition, je souhaitais inverser la perspective et faire l'expérience des opérations techniques ; chercher d'autres formes de contenu dans les enchaînements de gestes posés à partir et autour des objets. Cette intuition se développait en pensant à des objets qui n'ont pas le statut d'œuvre d'art, comme si penser à ce monde de gestes en relation avec une collection muséale d'œuvres venait compliquer le problème. Celui, en fait, de percevoir ce qui existe et qui est là, mais qui est invisible et demeure en quelque sorte obscur (illisible ?), car nous n'avons pas de mots pour les dire. Les œuvres, la pratique de l'art, touchaient déjà à ce domaine de l'invisible, de ce qu'on peine à nommer, et je cherchais à y accéder autrement en prenant un pas de recul.

Ce projet m'amena à consulter la congrégation des Religieuses hospitalières de Saint-Joseph (RHSJ), fondatrices du Musée des Hospitalières de l'Hôtel-Dieu, le Centre Canadien d'architecture et le Centre d'histoire de Montréal. Le choix de ces institutions a d'abord été motivé par le fait qu'elles n'étaient pas vouées à l'art actuel, à l'art contemporain ou aux beaux-arts ; ensuite, ce sont celles qui se montrèrent intéressées par mes démarches — il faut le dire, grâce à des contacts³. En 1998 et 1999, j'ai vécu ainsi une période intense « d'immersions muséales » à la réserve des Hospitalières et au Centre Canadien d'architecture, pendant que j'amorçais également une collaboration avec le Centre d'histoire de Montréal. Plusieurs projets de création se nourriront ou découleront de ces expériences initiales dont *Dévoilements* (1998-2000), *Mémoire X99-Y04.25* (1999) et *Plus que par-*

243

1 Aujourd'hui devenu le Fonds de recherche Nature et technologie.

2 Les candidats du programme de bourse du FCAR devaient présenter un projet de stage en fonction d'un besoin de perfectionnement qui leur était spécifique. Le stage pouvait, par exemple, se dérouler auprès d'un mentor pour apprendre une technique particulière. J'ai choisi d'orienter ma demande sur le besoin de m'immerger dans un contexte particulier, celui du musée, pour faire cheminer une problématique émergente de ma pratique artistique.

3 J'aurais souhaité faire un stage d'un an dans un même lieu mais il était difficile de convaincre les institutions de m'accorder cette durée. J'avais plus de chance d'obtenir une réponse positive en sollicitant un stage plus court. Mon projet prit donc la forme d'un cumul d'expériences. En cours de route, la diversité des institutions que j'avais approchées s'est révélée un atout intéressant.

faites. Chroniques du travail en maisons privées 1920-2000 (2001)⁴. Ce parcours entre « immersions muséales » et projets de création installa dans ma pratique des questions — ou foyers d'attention — qui m'amènèrent de 2009 à 2016 à entreprendre *Le Poids des objets*, un cycle de création qui prit fin avec les expositions *Rencontres au sommet*⁵.

Concernant le présent numéro de *Muséologies*, il faut mentionner que ces projets — à l'exception de *Mémoire X99-Y04.25* et *Plus que par-faites*, réalisés à l'invitation du Centre d'histoire de Montréal — ont été menés de façon indépendante. Aucun, incluant ces invitations, ne correspondait à la formule de la carte blanche et n'a été annoncé comme tel. Il serait probablement vain d'analyser en quoi le contexte de ces projets pourrait se rapprocher ou se démarquer du principe de la carte blanche. Il convient peut-être toutefois de souligner une distinction principale dans le rapport institution-artiste qui, dans ma pratique, est envisagé davantage sous le mode de la rencontre, de la collaboration et de la participation, dans un esprit de décroïsonnement. Mon travail se fait *avec d'autres*; il évolue à travers la recherche d'un échange, d'une forme de réciprocité qui n'est pas forcément gagnée d'avance. Ce ne sont pas toujours les institutions qui m'ont sollicitée mais plutôt l'inverse. Cela change certaines choses dont le rapport de pouvoir et les possibles qui dressent en quelque sorte la table des projets.

La formule « carte blanche » est généralement associée à l'idée d'une liberté qu'on accorde à une ou un artiste. Du moins, lorsqu'on en fait la promotion, c'est souvent ce qui est mis de l'avant. Or, il s'agit d'une invitation à réaliser une œuvre, un événement ou une exposition dans un cadre donné, par exemple : intervenir dans une exposition permanente, y infiltrer une œuvre; s'inspirer de la collection d'une

institution; réaliser une création dans une discipline, un contexte ou avec des moyens qui, *a priori*, ne sont pas les siens (ex. : une ou un cinéaste dans un musée d'art contemporain). L'intérêt est alors de voir comment l'artiste abordera ce cadre, ce qu'il proposera d'y faire, comment sa pratique s'y inscrira, ce qu'elle fera surgir de singulier. La création, sous cet angle, n'est pas réellement libre — il y a une forme de commande. C'est un espace *programmé* qui, du point de vue de l'institution hôte, joue un rôle dans ses activités, en relation avec sa mission et son mandat. L'invitation donne à l'artiste la liberté de s'approprier la proposition. Une véritable carte blanche doit lui permettre de réaliser sa vision, cela bien entendu en tenant compte de contraintes inéluctables (temps, espace, ressources, etc.) qui, quoi qu'il en soit de son point de vue, font partie de tout projet de création, même les plus libres.

L'intérêt des expériences abordées dans ce texte réside dans la variété des manières dont elles ont suscité une recherche, des explorations et un travail de création en relation avec une diversité d'environnements muséaux et de collections. Cela justement sans qu'une liberté m'ait été concédée d'entrée de jeu, comme c'est le cas pour une carte blanche. Je propose de rassembler ici certains des moments marquants du parcours réflexif qui, depuis mon premier stage à la réserve des Hospitalières, ont orienté la façon dont ma pratique a sondé l'univers des musées. À partir de ces exemples, j'essaierai d'interroger la relation entre l'artiste et le musée, et de voir ce qui est en jeu dans la distinction que je soulève. Je n'aborderai pas de front la question de l'instrumentalisation possible des parties (de l'artiste par le musée; du musée par l'artiste), bien qu'elle soit là. Je m'intéresse plutôt à cerner une posture méthodologique qui permet, comme par perméabilité, de

4 Ma collaboration avec le Centre d'histoire de Montréal se poursuivit également avec *Mémoire vive*, un projet mené de pair avec *Dare-Dare* (2002), pour lequel j'ai assumé une forme de commissariat.

5 Présentées à la Southern Alberta Art Gallery en 2014, à la Art Gallery of Windsor en 2015 et au Musée national des beaux-arts du Québec en 2016.

traverser dans l'envers du sens convenu, celui qu'établit la fiction dominante, pour reprendre les mots de Suzanne Jacob⁶.

Gestes et affects

Dans les années 1980, la congrégation des RHSJ prit l'initiative de mettre de côté et de protéger certains objets significatifs « pour un futur musée⁷ ». Les religieuses souhaitaient perpétuer la mémoire de leurs mères fondatrices et de leurs œuvres. L'histoire des Hospitalières dans leur mission de soins aux malades recoupe celles des origines de Montréal et de la fondation de l'Hôtel-Dieu et celle de l'évolution de la médecine et des sciences de la santé au Québec⁸. Ainsi, outre des documents et objets précieux des 17^e et 18^e siècles, les religieuses constituèrent une collection comptant de nombreux instruments médicaux et plusieurs objets liés à la vie de moniales. Le Musée des Hospitalières de l'Hôtel-Dieu fut inauguré en 1992 et, en 1997, la congrégation fut dotée d'une réserve de pointe⁹. Mon stage débuta à l'automne 1998, environ un an après le déménagement de la collection dans ses nouveaux locaux. Gilbert Langlois, le gestionnaire laïc de la collection des RHSJ, me proposa d'abord de cataloguer les estampes. Ces dernières avaient été désencadrées ; il fallait prendre leurs dimensions et préciser la technique de fabrication, ce que je pouvais faire grâce à mes études en arts visuels. Depuis 1994, la collection était soumise à une mise à jour importante avec l'arrivée des outils informatiques. Son transfert dans les nouveaux locaux avait aussi permis d'identifier

plusieurs lacunes sur le plan du catalogage. Le travail qui m'était confié prenait le relais de l'inventaire initial réalisé en 1983, alors que l'information était conservée sur des fiches manuscrites dans des cartables. Ces documents demandaient à être vérifiés, corrigés et complétés en fonction des normes muséologiques de la base de données du Réseau canadien d'information sur le patrimoine à laquelle les Hospitalières avaient décidé de s'arrimer. Je me familiarisai alors avec les multiples données à compiler — numéro d'accession, nom de l'objet, catégorie, sous-catégorie, dimensions, matériaux, médium, support, couleur, technique de fabrication, translittération, étiquette/poinçon, signature, sujet/image, état, description, information sur l'artiste ou le fabricant, localisation. Chaque fiche à remplir impliquait un enchaînement de gestes : repérer l'emplacement de l'objet dans la réserve, vérifier son numéro d'accession, ensuite, avec des gants, le sortir et le déposer sur un chariot puis sur une surface de travail appropriée, prendre ses mesures, l'inspecter, relever tous les renseignements utiles, constater son état et, enfin, le remettre à sa place. J'avais l'impression de procéder à un examen médical, ce qui en soi était curieux compte tenu du contexte. Les Hospitalières avaient été des infirmières ; mon lieu de stage était situé à côté de l'Hôtel-Dieu que je pouvais rejoindre par des passages souterrains. Les objets prenaient étrangement l'allure de patients.

Après les estampes, je passai en revue le catalogue des petits objets religieux, sculptures, statuettes et bibelots, où l'information sur la technique de fabrication demandait souvent à

245

6 « Récit, fiction, convention de réalité, réalité : la réalité ne dépasse jamais la fiction parce que la fiction est la condition de la réalité. Fiction des cuillers qui pourraient être des baguettes ou nos doigts. Fiction sonore à partir du matériau des sons, la *maman* pouvant être la *mummy*, la *mutti*... Fiction gestuelle, on se frotte les pommettes ou le nez, ou on s'embrasse sur la bouche. Fiction calligraphique, architecturale, hygiénique... tout est mis en place de manière à ce que ces fictions nous deviennent suffisamment familières pour qu'on les adopte comme réalité, comme nécessité absolue. La fiction la plus répandue dans une même société, celle qui est la plus en usage, c'est la fiction dominante ». JACOB, Suzanne. *La bulle d'encre*. Montréal : Éditions de Boréal, 1997, p. 35.

7 Ce projet fut confié à sœur Thérèse Payer qui assumait le poste de directrice du Musée des Hospitalières et à sœur Estelle Breton qui prit le rôle de conservatrice des collections.

8 Exposition permanente *Un patrimoine hospitalier à découvrir*. <http://museedeshospitalieres.qc.ca/exhibition/exposition-permanente/> (consulté le 24 juillet 2017).

9 Les objets de la collection étaient originellement conservés dans les cellules de sœurs inoccupées du monastère. Source : entretiens téléphoniques avec Gilbert Langlois, gestionnaire de la collection des RHSJ, 23 décembre 2016.

être corrigée — un objet de plâtre peint d'un faux fini couleur bronze pouvait, par exemple, avoir été pris pour un objet en bronze véritable ou un biscuit (céramique) pour de la pierre blanche ; de même pour la description associée à l'objet qui s'attardait parfois davantage au récit de la scène représentée qu'à l'objet lui-même. Ces confusions, bien que probablement liées à une lacune quant à la connaissance des matériaux et des techniques, m'amènèrent tout de même à prendre conscience de l'exercice de détachement sous-jacent aux opérations de catalogage. Je ne pouvais m'empêcher de me projeter dans le regard des religieuses pour qui ces objets, au-delà de leur matérialité, avaient une valeur et un sens personnel profondément associés à leur foi, à leur rapport à l'Église, à leur identité. Comme si se rencontraient en moi deux regards : celui, neutre et descriptif, qu'exigeait de moi le catalogage et un autre regard, celui des rédactrices des premières fiches, un regard à l'occasion double où associations affectives et descriptions matérielles se trouvaient en quelque sorte liées par le projet mémoriel d'origine autant que par les histoires individuelles de celles qui avaient manipulé ces objets.

Monsieur Langlois me proposa ensuite de travailler pendant quelques semaines au catalogage de deux ensembles ainsi qu'à la fabrication de contenants d'emballage sur mesure pour leur mise en réserve selon les principes de conservation préventive. Le premier était composé d'un coffre et de nombreux outils — principalement des emporte-pièces et des formes utilisées pour le gaufrage de décorations florales en tissu. Le second était un assortiment fragile et délicat de couronnes de fleurs de cire blanche fabriquées par les sœurs pour leur cérémonie de profession religieuse. La diligence, la retenue pour éviter d'abîmer les objets, le contact au moment de les numéroter, l'attention accordée à leur emballage — tout cela me fit éprouver un sentiment d'appropriation et de responsabilité. Je m'attachais aux objets.

J'effectuais ces tâches dans la réserve, j'étais donc constamment imprégnée de cet univers de précaution et de soin. L'environnement était maintenu à une température et un degré d'humidité constants et adaptés pour assurer une meilleure conservation. Un système impressionnant de tiroirs et d'étagères sur rails permettait d'optimiser le rangement. Dans ces compartiments de métal, les objets étaient ordonnés méticuleusement les uns à côté des autres, posés sur des mousses de polyester dans une économie d'espace qui évitait tout effleurement. Cela donnait lieu à des compositions particulières, sortes de mosaïques ou d'étagements rythmés par des séparations qui évoquaient tant le recensement que la classification. La disposition et les groupements des objets mettaient en évidence leur forme, leur taille et leur matérialité, parfois leur fonction ou catégorie. Une plus petite pièce abritait les instruments médicaux en métal alors que la réserve principale combinait une diversité de choses dont plusieurs étaient, pour moi, des curiosités. Par exemple, des poupées revêtues des habits d'ordres religieux différents, des cilices et une variété de reliques dont le crâne d'une religieuse arborant des inscriptions, des clous de la crucifixion, une mesure de la ceinture de la Sainte Vierge et des matières premières servant à confectionner des reliquaires — morceaux de cœur trempés dans la cire, bouts d'ongle, os, linges imbibés de sang séché¹⁰. Lorsque je travaillais dans la réserve, ces objets n'étaient pas visibles, le rangement sur rails refermant en quelque sorte la collection sur elle-même comme une carte repliée. Toutefois, dans cet espace, mon esprit était habité par chaque chose que je savais présente.

Mon horaire correspondait à celui d'une semaine normale de travail. Il s'agissait en somme d'un véritable stage, probablement similaire à ceux des étudiants en technique de muséologie. Chaque tâche, nouvelle pour moi, venait toutefois alimenter une autre perspective. Je m'intéressais surtout au contraste perceptible entre le caractère clinique et

10 Matières organiques provenant du corps d'un homme d'Église important au Québec.



Fig. 1

Réserve de la congrégation des Religieuses Hospitalières de Saint-Joseph, Montréal, 1998.

Avec l'aimable permission de la congrégation des RHS. [Photographe: Raphaëlle de Groot]



Fig.2

Réserve de la congrégation des Religieuses Hospitalières de Saint-Joseph, Montréal, 1998.

Avec l'aimable permission de la congrégation des RHS]. [Photographe: Raphaëlle de Groot]

taxinomique des gestes que je posais et l'univers humain où je me trouvais : la réserve ne se trouvait pas dans la même bâtisse que le Musée mais au sous-sol de la maison mère des religieuses, dans un labyrinthe de souterrains entre les archives, la crypte, le réfectoire et l'hôpital. Je côtoyais donc les sœurs quotidiennement, dans leur milieu de vie. En 2001, j'écrivais à ce propos :

Ces femmes fragilisées par la vieillesse et la désuétude de leur rôle social sont peu à peu devenues indissociables de l'expérience que je vivais dans la réserve. Là, dans cet immense coffre-fort, j'étais entourée d'objets donnant un corps et une odeur à leur vie passée et privée. J'avais de la difficulté à traiter chacun de ces artefacts avec le détachement nécessaire au strict inventaire. La proximité de ces religieuses vivant avec lucidité leurs dernières années transformait mon action en une expérience lourde de sens, comme si c'était le poids de leur vie que je soupesais à travers les objets de leur collection. De jour en jour, les sœurs de chair et d'os que je voyais dans la maison semblaient se « muséifier » sous mes yeux¹¹.

À la suite du décès d'une des sœurs à l'étage de l'infirmerie, il n'était pas rare que le gestionnaire de la collection reçoive à la réserve une boîte d'effets personnels. Monsieur Langlois avait la tâche délicate de faire le tri. La plupart des choses, voire aucune, ne pouvaient être conservées. En effet, des critères rigoureux filtraient les accessions en fonction du mandat du Musée des Hospitalières, comme le requiert toute pratique muséale professionnelle. Je comprenais la logique de ce processus. En même temps, je m'interrogeais sur la différence

entre le geste initial des religieuses (dans les années 1980) de mettre de côté des objets « pour un futur musée », et l'arrivage de ces boîtes d'effets personnels à la réserve. Ce qui me marquait chez les sœurs était la relation directe entre la perte d'une d'entre elles et la conscience d'une extinction graduelle de la communauté — comment ne pas penser que cette menace d'extinction n'ait pas motivé des émotions qui portent à vouloir perpétuer une mémoire, un patrimoine (qui nous avons été, ce que nous avons fait) ? Sans désir de mémoire, me semblait-il, la congrégation n'aurait pas pu construire un patrimoine. Sans cette menace d'extinction, on ne songerait pas à « garder pour toujours » ni avec autant de précautions. Cette construction patrimoniale, dans la culture muséale occidentale, implique une démarche d'objectivation qui écarte la part d'affects pourtant à l'origine du désir déclencheur. Ce que j'observais chez les Hospitalières venait incarner ces notions¹². Et, alors que j'avais associé la muséologie au domaine de la connaissance objective, je commençais plutôt à la considérer dans son envers, comme un nœud d'affects.

Le projet *Dévoilements* prit forme durant ma période d'immersion chez les Hospitalières, cela sans que l'intention ait été formulée au départ ; j'entamai sa réalisation une fois mon stage terminé. Avec l'accord de sœur Denise Lafond, alors supérieure générale, et la collaboration de Gilbert Langlois, j'ai proposé aux sœurs intéressées de dessiner des objets de la collection « à l'aveugle », sans regarder leur main exécuter le tracé. Les rencontres se déroulaient individuellement. Pendant que chacune dessinait, je faisais son portrait en travaillant moi aussi à l'aveugle. Nous avons ensuite un entretien portant sur leur parcours. J'étais

11 DE GROOT, Raphaëlle. « L'autre comme contrée à explorer, *Dévoilements* et *Colin-maillard* ». Dans LOUBIER, Patrice, NINACS, Anne-Marie (dir.). *Les commensaux, Quand l'art se fait circonstances*. Montréal : Centre des arts actuels Skol, 2001, p. 122-129.

12 Concernant les multiples facettes de la notion de patrimoine, on peut aussi parler du passage entre l'individuel et le collectif puisque pour être considéré comme patrimonial, un objet doit être porteur d'un sens collectif : comment les effets personnels d'un individu pourraient-ils avoir un sens collectif ? Voir : MELOT, Michel. « Qu'est-ce qu'un objet patrimonial ». *Bulletin des bibliothèques de France*, n° 5, septembre 2004. <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2004-05-0005-001> (consulté le 24 juillet 2017).

particulièrement intéressée par le moment où elles avaient ressenti « l'appel » et décidé d'entrer en communauté, ainsi qu'à la période où, après Vatican II¹³, elles avaient cessé de porter l'habit de l'ordre et enlevé leur voile. Après la rencontre et à plusieurs jours d'intervalle, je les dessinai à nouveau mais cette fois de mémoire, les yeux fermés¹⁴. Je me demande quelquefois si *Dévoilements* et son processus de réalisation ne seraient pas en quelque sorte la transposition artistique (« esthétique » ?) de cette rencontre, de ce choc entre les affects et les procédures d'objectivation que ce stage chez les Hospitalières m'a fait vivre.

L'embarras comme point de départ

En 1999, parallèlement au déroulement du projet *Dévoilements*, j'eus l'occasion de travailler avec le Centre d'histoire de Montréal — musée municipal dédié à l'interprétation de l'histoire de la ville et de son patrimoine bâti. Son directeur, Jean-François Leclerc, m'apporta d'abord pour concevoir une intervention artistique à l'occasion du 150^e anniversaire de l'incendie du parlement du Canada-Uni à Montréal, puis pour entreprendre, à titre de chargée de projet, la réalisation d'une exposition temporaire sur l'histoire montréalaise des services domestiques avec l'Association des aides familiales du Québec (AAFQ). Ces deux invitations avaient en commun de me plonger dans des histoires méconnues, voire occultées, dont il existait peu de traces visibles ou acces-

sibles. En 1999, rien sur l'ancien site du parlement pris d'assaut par des émeutiers le 25 avril 1849 ne rappelait le contexte historique et politiquement chargé de l'incendie : seule une couche d'asphalte recouvrait alors les fondations du bâtiment enfouies sous le stationnement de la place D'Youville, en face de l'ancienne caserne abritant le Centre d'histoire de Montréal¹⁵. Quant à l'histoire des services domestiques, outre quelques photographies de William Notman (19^e siècle), très peu de documents permettaient d'illustrer la diversité et l'évolution, jusqu'à l'époque contemporaine, de ces professions demeurées dans l'intimité de la sphère privée.

J'avais l'impression que mon travail était appelé à commencer là où celui du muséologue se voyait embarrassé. Le Centre d'histoire recourait à une artiste en arts visuels pour pallier des manques et donner une présence à des histoires en quelque sorte invisibles, difficilement représentables. Dans le premier cas, le Centre offrait une visite (à pied dans la ville) retraçant, du Champs-de-Mars à la place D'Youville, les événements ayant conduit, dans un climat de violence et de racisme, à l'incendie dévastateur¹⁶. Au-delà du récit des faits, comment marquer *in situ*, à même le stationnement D'Youville, cet épisode de l'histoire montréalaise longtemps oublié ? Il fallait utiliser d'autres moyens que ceux de l'exposition. Dans le deuxième cas, quand Jean-François Leclerc fut approché par l'AAFQ, il savait que le Centre serait rapidement à court de matériel pour monter une

13 Deuxième conseil œcuménique du Vatican qui se déroula de 1962 à 1965. Événement majeur de l'histoire de l'Église catholique au 20^e siècle qui visait le renouveau de l'Église devant un monde moderne et contemporain. Pour un résumé rapide voir : PROULX, Jean-Pierre. « Il y a 50 ans : Vatican II - Le concile qui a bouleversé l'Église ». *Le Devoir*, 22 décembre 2012. <http://www.ledevoir.com/societe/ethique-et-religion/367035/il-y-a-50-ans-vatican-ii-le-concile-qui-a-bouleverse-l-eglise> (consulté le 22 juillet 2017).

14 Les dessins et les récits issus de ces entretiens ont été rassemblés dans un livre d'artiste et montrés en exposition (*Occurrence*, Montréal, 2001 ; Le Quartier, Quimper, France, 2004). Le travail a aussi été présenté au sein de la communauté lors d'une rencontre-conférence.

15 Le site du parlement à Montréal n'a été classé patrimonial qu'en 2012 par le ministère de la Culture et des Communications du Québec. Montréal devient la capitale

du Canada-Uni de 1844 à 1849. Le parlement, alors hébergé dans l'édifice du marché Sainte-Anne, se voit incendié par des émeutiers toriens mécontents d'un projet de loi visant à indemniser les victimes des soulèvements des patriotes (1837-1838). Pour en savoir plus sur l'histoire des événements entourant l'incendie du parlement, consulter : COMEAU, Robert et DESCHÊNES, Gaston. « L'incendie du parlement à Montréal en 1849 : un événement occulté ». *Bulletin d'histoire politique publié par l'Association québécoise d'histoire politique*. <https://www.bulletinhistoirepolitique.org/le-bulletin/lincendie-du-parlement-a-montreal-en-1849-un-evenement-occulte/> (consulté le 24 juillet 2017).

16 « 1849. Le parlement brûle ! ». *Montréal Clic*, numéro 45, Centre d'histoire de Montréal. Mis en ligne le 11 décembre 2015. <https://ville.montreal.qc.ca/memoiresdesmontrealais/1849-le-parlement-brule> (consulté le 24 juillet 2017).



Fig.3

Raphaëlle de Groot, *Dévoilements, série 2 – Portraits de religieuses : Je les dessinais à l'aveugle pendant qu'elles, à l'aveugle, dessinaient une couronne de profession*, détail, 1998-2000.

[Numérisation]

251



Fig.4

Raphaëlle de Groot, *Dévoilements, série 2 – Portraits de religieuses : Je les dessinais à l'aveugle pendant qu'elles, à l'aveugle, dessinaient une couronne de profession*, détail, 1998-2000.

[Numérisation]

exposition sur le travail en maison privée. Il fallait de plus éviter d'orienter le projet sur les technologies du ménage (appareils et ustensiles de nettoyage) pour aborder plutôt le sujet sous l'angle des travailleuses elles-mêmes. Une autre approche était nécessaire.

J'entrai dans ces deux projets par le biais de l'enquête, déterminant intuitivement le chemin à suivre. Pour *Mémoire X99-Y04.25*, je m'appuyai sur des rapports de fouilles archéologiques et sur des articles de journaux parus le lendemain de l'incendie dans des quotidiens anglophones et francophones. Je me suis intéressée au site comme un trou de mémoire, cherchant à recomposer par bribes et fragments de texte les multiples états et événements qui en ont marqué l'identité depuis le paysage premier jusqu'à l'incendie du parlement. Un archéologue m'aida à repérer, à la surface du stationnement de 65 places, les indices des vestiges monumentaux qui dorment sous l'asphalte¹⁷. J'ai souligné leur emplacement avec des lignes de peinture oranges et bleues et transcrit, avec de la peinture blanche, les bribes provenant des écrits que j'avais consultés. L'accès au stationnement était interdit aux voitures durant mon intervention. Par la suite, le marquage est disparu de lui-même au gré de la météo et de la circulation des véhicules.

Pour *Plus que parfaites. Chroniques du travail en maisons privées 1920-2000*, j'ai entrepris avec la collaboration d'Elizabeth Ouellet, sociologue alors engagée par l'AAFQ, une collecte de témoignages et une recherche en archives, notamment celles de l'AAFQ et de l'Institut Notre-Dame du Bon-Conseil de Montréal¹⁸. Dans cette enquête, je me suis intéressée à l'univers intangible des préconceptions. En effet, le travail d'aide familiale a toujours été le

même : prendre soin d'enfants ou de personnes âgées, faire la cuisine, le ménage, la lessive, etc. Ce qui diffère, ce sont les mœurs, les valeurs et les préjugés qui font qu'au bout du compte, on valorise ou on dévalorise la profession, qu'on respecte ou non les personnes qui l'exercent.

Le projet s'est articulé en deux volets : la préparation d'une intervention en collaboration avec l'AAFQ et la conception de l'exposition au Centre d'histoire de Montréal. Intitulée *Toujours serviables, jamais servantes*, l'intervention a pris forme lors d'ateliers que j'ai offerts à un groupe d'aides familiales membres de l'AAFQ. Les participantes — des femmes ayant immigré au Québec à travers un programme fédéral pour les aides familiales demeurant à domicile — ont pris connaissance de l'évolution de leur profession par une diversité de témoignages que j'ai recueillis auprès de personnes qui ont fait le même travail qu'elles entre les années 1930 et 1960 — principalement des Québécoises issues de milieux ruraux¹⁹. L'échange nous a conduites à élaborer un geste symbolique pour marquer la présence des aides familiales à Montréal et pour évoquer la mémoire des servantes d'autrefois. J'ai ainsi entrepris de repérer des demeures où avaient jadis travaillé des employées de maison. Pour le groupe d'aides familiales, ces maisons sont devenues des lieux de commémoration où elles ont déposé un objet bricolé de leurs mains représentant une bonne en tablier blanc. Le jour de cette intervention, nous avons organisé une conférence de presse pour faire connaître les droits de ces travailleuses. Portant toutes un tablier avec l'inscription « Toujours serviables, jamais servantes », elles posaient ainsi un geste par lequel elles prenaient aussi la parole publiquement.

¹⁷ Le site de l'ancien parlement est porteur d'une histoire multidimensionnelle : rivière Saint-Pierre, décharge à ciel ouvert, égout collecteur William, marché Sainte-Anne, parlement. Ses vestiges archéologiques sont devenus la pierre angulaire du projet d'expansion de la Cité d'archéologie et d'histoire de Montréal du Musée de la Pointe-à-Callière, dont les travaux devraient être complétés en mai 2017. <https://pac-musee.qc.ca/fr/objectif-2017/> (consulté le 24 juillet 2017).

¹⁸ Voir : DE GROOT, Raphaëlle et OUELLET, Elizabeth. *Plus que parfaites : les aides familiales à Montréal, 1850-2000*, Montréal : Éditions du Remue-ménage, 2001, 178 p.

¹⁹ Ces personnes ont répondu à un appel à tous qui a été diffusé par le Centre d'histoire de Montréal dans les journaux et à la radio.



Fig.5

Mémoire X99-Y04.25, place D'Youville, Montréal, 1999.

[Photo: Jean-André de Groot]

253



Fig.6

Toujours serviables, jamais servantes, réalisé avec l'Association des aides familiales du Québec, 2001.

[Photo: Raphaëlle de Groot]



Fig. 7

Plus que parfaites. Chroniques du travail en maison privée 1920-2000, Centre d'histoire de Montréal, 2001.

[Photo: Richard-Max Tremblay]



Fig. 8
70 objets emportés avec moi, La Chambre blanche, Québec, 2010.
[Photo: Ivan Binet]



Fig. 9

La Perte, détail d'un ensemble photographique issu du projet *Le Poids des objets*, 2012. Téléphone reçu à Ways Mills lors de la collecte d'objets organisée dans le cadre l'événement *Projet Stanstead ou comment traverser la frontière: Volet 2* (Galerie d'art Foreman, commissariat de Geneviève Chevalier). Le donateur confia avoir reçu par cet appareil la nouvelle de la mort imminente des derniers membres de sa parenté. [Photo: Raphaëlle de Groot]

256



Fig. 10

Manipulation d'objets par Richard Gagnier, chef de la conservation, Musée des beaux-arts de Montréal (MBAM), 2012. L'image apparaît dans la conférence-performance *Relation* (2012) et dans l'oeuvre *La danse des bottes* (2013, collection du MBAM). [Photo: Raphaëlle de Groot]

L'exposition au Centre d'histoire de Montréal rassemblait, quant à elle, tous les éléments de l'enquête : les bandes sonores des entrevues que j'ai réalisées avec une trentaine d'aides familiales tant actives que retraitées ainsi qu'avec des personnes qui ont grandi avec une gouvernante (nourrice, bonne d'enfant, « tante »), des documents d'archives et de collections privées (publicités d'époque, photographies, dessins d'enfants, correspondance), des figurines et des objets miniatures, des photographies produites avec ces objets et la participation des personnes interviewées, ainsi que la vidéo de l'intervention réalisée avec l'AAFQ. Sans parcours ou scénario linéaire et sans panneaux d'interprétation, l'exposition se présentait davantage comme une installation.

Certains éléments, comme les documents d'archives, étaient identifiés par des cartels éclairant leur contexte ou leur intérêt historique ; d'autres, comme des personnages et des reproductions miniatures d'ustensiles domestiques ou encore des photographies grand format des mains des travailleuses rencontrées avec ces accessoires, composaient une sorte de portrait de l'aide familiale dans sa profession multifacettes (cuisine, ménage, soin aux enfants et aux aînés²⁰). Plutôt que de fixer un récit historique, l'exposition plaçait le visiteur devant un chantier de traces, de témoignages et de gestes qui, de manière ouverte et non dirigée, permettaient de faire des liens, de créer des ponts, entre les implications passées et contemporaines de la profession.

Tout au long de ce projet, je me suis interrogée sur ce que mon approche artistique avait de particulier. Mon mandat n'était pas de réaliser une œuvre, bien que mes collaborateurs, dans leur embarras, auraient peut-être voulu que je m'approprie le sujet plus « artistiquement ». Dans ce souhait, il se cachait, me semblait-il, le désir que mon regard d'artiste puisse autoriser une forme de raccourci et agir comme un outil de transfiguration permettant de passer du registre factuel des traces et des témoignages au registre symbolique.

Ma démarche suscitait une interdisciplinarité et favorisait un certain décroisement du Musée. Par exemple, pour *Plus que parfaites*, l'apport d'une sociologue et l'importation de techniques d'enquêtes propres aux sciences sociales ; pour le projet sur l'incendie du parlement, la collaboration avec un archéologue. Dans les deux cas, des regards distincts se croisaient sur les mêmes « objets complexes ». Les appels à tous, la collaboration des aide-ménagères à l'exposition, leur participation à une intervention hors de l'établissement, tout cela ouvrait le musée au monde « extérieur », et ce, dans les deux sens. Mais pourquoi exclure d'un registre « symbolique » des traces et des témoignages ? La capacité de les faire revivre, d'impliquer des documents témoins et des objets dans des processus actifs, de laisser une part à l'interprétation du visiteur ou même à sa participation — ne permettent-ils pas de rejoindre le latent, la mémoire, l'imaginaire et le symbolique ? D'ailleurs, les tableaux sur les cimaises des musées ne sont-ils pas eux aussi des traces, des témoignages ? Ce que mon approche aurait ainsi de particulier dans le contexte de ces commissions est peut-être son ouverture et le fait de considérer une grande diversité de choses comme des matériaux potentiels, sans toutefois les catégoriser, les diviser ou les discriminer — c'est-à-dire sans traiter ces matériaux en fonction d'un cadre méthodologique prédéfini qui aurait tendance à exclure d'autres postures ou points de vue. Lorsque je m'appuie sur des archives, des témoignages ou des objets, ce n'est pas pour les utiliser comme une historienne, une sociologue ou une muséologue, non plus tout à fait comme une artiste. Le musée, par cette approche, devient un espace de rencontre et d'hybridation, autant un agent de recherche et d'enquête que d'expression par lequel témoigner, exposer, montrer et aussi ressentir, réagir et combattre, défaire des idées reçues.

20 Les personnages ont été réalisés par Maureen Pepper (artisane) et les objets miniatures ont été empruntés à des femmes qui les collectionnent.

Vies des objets

J'ai commencé *Le Poids des objets* (2009-2016)²¹ à partir d'une réflexion sur le vide de sens entourant les objets qui n'arrêtent pas de proliférer et de s'accumuler dans nos vies, remisés dans nos fonds de placard, sous le lit, au sous-sol, au grenier, etc. Puis, plus tard, j'ai pensé qu'il en allait dans nos vies comme dans les musées, où beaucoup d'objets dorment dans les réserves sans jamais en sortir. Ce rapprochement entre l'accumulation des choses de la vie ordinaire et le collectionnement muséal a donné lieu aux *Rencontres au sommet* (2014-2016)²², une suite de trois expositions auxquelles des musées d'art, d'histoire, de civilisation et de communautés de plusieurs provinces canadiennes ont participé²³.

Ce cycle de création s'est construit en quelque sorte à rebours du principe des musées, partant d'objets élagués qui avaient perdu leur importance. Dans plusieurs localités au Canada, en Italie, au Mexique et aux États-Unis, j'ai invité des gens à se départir d'un objet délaissé, qu'ils ont pourtant conservé — à se délester, par ce geste, d'un fardeau. Chaque personne a entrepris une fouille pour trouver la chose appropriée et m'a raconté pourquoi elle était prête à s'en séparer²⁴. La singularité de la démarche reposait sur le legs. Les participants se trouvaient à me transférer une charge, tant matérielle qu'affective. Pour plusieurs, ce geste pouvait représenter une occasion de s'alléger symboliquement, de tourner la page, alors que pour moi, ce « transfert de poids » devenait le point de départ d'une investigation artistique.

J'ai ainsi amassé une collection de près de 1800 objets de tout acabit et conservé, sous diverses formes, une trace des histoires et des affects qui leur étaient liés. Ces microrécits

révèlent des questions liées à l'identité, à l'image de soi, à l'attachement, au deuil, au passage d'étapes de la vie, à la consommation et à la surabondance de biens matériels. Ils mettent aussi en évidence le désintérêt dont les objets sont souvent victimes parce que défraîchis, brisés, démodés ou obsolètes.

Le Poids des objets a évolué dans le mouvement de ces objets sans valeur apparente ; dans leur passage entre différents états d'accumulation, d'organisation, d'agencement, de conservation, d'entreposage et de présentation, traçant un parallèle avec plusieurs gestes propres à la muséologie jusqu'à établir différentes formes d'interaction avec des musées. Le projet s'est développé au fil de nombreuses résidences de création, de voyages, d'actions « infiltrantes », de performances et d'expositions. Il commença en 2009 à Lethbridge en Alberta avec une première collecte d'objets, réalisée à la Southern Alberta Art Gallery²⁵. Je construisis alors un caisson de transport pour ramener à Montréal le plus grand volume possible d'objets tout en respectant des contraintes de dimensions pour l'entreposage. Est-ce possible de tout conserver ? Quoi garder, quoi éliminer, pourquoi ? Le caisson constituait une limite qui donnait une mesure au projet ; il conférait une tangibilité à sa charge affective. L'inertie de cette masse représentait une épreuve, un mobile d'action. Mon travail s'articula ensuite dans l'intervalle entre le paquetage et l'encaissage des objets, période de latence et de dormance, et les multiples moments où j'avais l'occasion de les ressortir du caisson. J'en réactivais alors le sens par l'action de les porter sur mon corps (comme un masque, une parure, un sac à dos, une couverture...) et par le voyage, la dérive, dans la rencontre de nouveaux contextes, de situations, de lieux et de paysages. J'explorais des manières de « performer » mon activité de

21 Ce projet porta d'abord le titre anglais *The Burden of Objects*.

22 Voir Raphaëlle de Groot : *Rencontres au sommet*, publication accompagnant les expositions tenues à la Southern Alberta Art Gallery, Lethbridge, AB (27 sept. - 23 nov. 2014), à la Art Gallery of Windsor, Windsor, ON (3 oct. 2015 - 17 janv. 2016) et au Musée national des beaux-arts du Québec, Québec, QC (4 févr. au 17 avril 2016). 2016, 175 p.

23 Outres les institutions mentionnées à la note précédente, ces musées étaient le Galt Museum and Archives (Lethbridge, AB), le Windsor's Community Museum (Windsor, ON) et le Musée de la civilisation (Québec, QC).

24 Un peu plus de 170 personnes ont répondu à mon appel.

25 Je réaliserai par la suite six autres collectes d'objets, dans des villes et des contextes différents, de façon indépendante ou à l'occasion d'expositions ou de résidences.

collection et de « porter » le poids des objets, perçus comme signes de mémoire, d'identités, d'affects, de valeurs.

En 2011, lors d'une résidence à la Chambre blanche, je décidai de recommencer autrement ce travail de réactivation. Je revenais d'un voyage en Italie avec des objets que j'avais emportés avec moi et qui, à mon retour, avaient été empaquetés à l'aéroport de Bologne. J'avais trimballé ces objets à la plage, en forêt, en montagne, dans le train et, maintenant qu'ils étaient emballés de cellophane rouge, je ne me voyais pas les déballer. Ce paquet devenait un autre objet en soi, avalant et éclipsant ceux qui le composaient. Mais je demeurais attachée à chaque chose qui était à l'intérieur. Pour garder leur mémoire active, j'entrepris d'établir un lien symbolique avec des objets qui pourraient leur ressembler dans la collection du Musée de la civilisation. Je fis une recherche dans la base de données du Musée à partir de mots-clés extraits de l'inventaire descriptif des objets contenus dans mon paquet rouge. Cela me ramena aux fiches de catalogue que j'avais connues chez les Hospitalières. J'eus ensuite accès aux objets repérés, sous forme de *consultation*, dans leur lieu de conservation : la Réserve muséale de la Capitale nationale. Si, chez les Hospitalières, j'avais appris à « ausculter » des objets, je n'avais jamais imaginé qu'on puisse parler de les consulter. Je pensai intérieurement : « que signifie consulter des objets ? ». Ce terme me laissait supposer que les objets me répondraient. Diraient quelque chose. Plus que les autres réserves que je pus visiter, celle-ci rendait perceptible la séparation entre ce qu'elle conserve et le monde extérieur, comme si, à l'intérieur, le temps était suspendu. Aussi, les démarches administratives nécessaires pour y entrer et les nombreuses mesures de sécurité renforçaient la sensation d'un univers à part, hors de la vie. Comme me dit le registraire des collections, les objets qui se trouvaient là n'auraient plus jamais de vie utile. Un chapeau ne pourrait plus jamais être porté,

des bottes plus jamais chaussées. L'ironie du sort voulait que cette réserve soit située à côté de la morgue de Québec.

J'organisai alors à la Chambre blanche un événement où le public présent pouvait voir les objets que j'avais consultés à la Réserve muséale, par l'entremise d'une conversation Skype. Je me trouvais à la Réserve avec les objets, pendant que le public était à la Chambre blanche. Je bénéficiai, pour cette occasion, d'une dérogation unique afin de pouvoir manipuler moi-même les objets avec des gants et les approcher de la caméra. Des manipulations que les spectateurs me demandaient à distance ne m'étaient cependant pas permises.

Cet événement inaugura une seconde phase du projet durant laquelle je réalisai notamment un film dans les espaces de la Réserve. Je revins aussi avec des objets de ma collection pour faire des portraits photographiques avec des objets de la collection du Musée, entretenant avec eux des parentés de forme ou de sens. Au-delà de la réunion physique des objets, ce travail me conduisit à imaginer des conversations. L'exemple le plus éloquent découle d'une suite de rencontres photographiées successivement entre une botte militaire (pied droit) qui m'avait été donnée par Michèle Richard « pour ouvrir des portes aux femmes », mission accomplie fièrement par la donatrice pendant 27 ans dans les Forces armées canadiennes, et trois autres bottes (pied gauche) : une botte de femme, d'apparence commune, datée entre 1915 et 1932, ayant appartenu à Adrienne Caron, mère des auteurs Jacques et Madeleine Ferron et de la peintre Marcelle Ferron (collection du Musée de la civilisation) ; une botte Wellington pour homme, datant du 19^e siècle, modèle prisé par les gentilshommes de l'époque, inspiré du costume militaire d'Arthur Wellesley, premier duc de Wellington, qui remporta la victoire définitive contre Napoléon à Waterloo (collection du Musée de la civilisation) ; et, finalement, une botte relique ayant appartenu à Napoléon lui-même (collection du Musée des beaux-arts de Montréal)²⁶.

26 Ces renseignements ont été extraits des fiches de catalogue et des dossiers documentaires produits par les institutions respectives à qui appartiennent les objets.

Qu'éprouverait Adrienne en écoutant Michèle parler de son enrôlement et de sa détermination à démontrer aux hommes qu'il y a de la place pour les femmes dans l'armée ? [...] Et les pieds du gentilhomme qui portait cette botte Wellington au 19^e siècle, survivraient-ils indemnes à une marche militaire de 4 jours ? Est-ce que la première femme à avoir fait partie d'une unité de combat dans les Forces armées canadiennes pourrait rebaptiser de son nom la botte militaire de base ? La botte Michèle²⁷.

Le récit que j'étais en train de construire s'alignait sur les objets eux-mêmes et les multiples relations et associations qu'ils étaient à même de générer. Au-delà du texte, ces relations m'amenaient aussi à franchir les portes étanches des réserves, à obtenir des autorisations pour « consulter » des objets et à mobiliser, pour ces opérations, des techniciens et même le chef de la conservation au Musée des beaux-arts de Montréal qui sortit la botte de Napoléon de sa vitrine pour la faire danser avec la botte de Michèle. « Elle a trouvé son prince²⁸ », dit-il au moment de la rencontre. On ne regardait plus des objets, mais plutôt à travers eux, une perspective certes anthropomorphe qui, toutefois, avait le bénéfice de permettre une mobilité de la pensée.

L'idée des *Rencontres au sommet* est apparue dans la suite de ces gestes qui permirent aux objets de ma collection d'« entrer » au musée faire connaissance avec des objets parents. Du principe des réunions de famille, je glissai vers la forme plus collective du rassemblement, me permettant de convier un public à une grande rencontre d'objets de provenances et de statuts diversifiés : une exposition où la disposition des choses s'échafauderait sur place, dans le moment, où leur agencement s'élaborerait comme un échange, une coopération. Ce projet devait avoir lieu dans un musée pour garantir les conditions qui autoriseraient des

emprunts institutionnels. J'approchai ainsi Ryan Doherty de la Southern Art Gallery où commença *Le Poids des objets*, puis Srimoyee Mitra de la Art Gallery of Windsor et enfin Bernard Lamarche au Musée national des beaux-arts du Québec. Non sans humour, je trouvais intéressant de donner une dimension nationale à cette rencontre d'objets et d'imaginer comment un récit pouvait évoluer d'un lieu à l'autre.

À partir d'un vaste « bassin » d'objets constitué de ma collection et des collections de musées d'art, d'histoire, de civilisation et de communautés²⁹, j'ai entrepris d'établir une pluralité de liens entre des caractéristiques matérielles (couleur, forme, matériaux), des catégories de catalogage (nom, fonction, provenance, date, état, etc.) et la dimension immatérielle des souvenirs, des affects. Je pensais aux différentes vies des objets. À leurs nombreux transits depuis leur fabrication, à l'étanchéité des espaces qui les séparent ensuite. Je m'interrogeais sur ce qui perdure ou s'éteint à travers eux. Sur la base de cette recherche, j'identifiai une soixantaine d'objets qui furent empruntés afin d'intégrer l'installation que j'élaborerais sur place à chaque endroit. La toile d'associations tissées attirait l'attention sur des recoins délaissés ou méconnus des collections consultées : anomalies (objets « problématiques », sans fonction connue ou maintenus hors collection), épisodes d'une histoire douloureuse ou peu glorieuse dont on tend à évacuer la mémoire (une chaise où les clients d'un bordel s'assoient en attendant leur tour, un jeu de société raciste, un bassin hygiénique ayant été le véhicule d'une contagion fatale dans un hôpital), ou encore, objets particulièrement banals, en apparence sans intérêt (reste d'une roulette de ruban adhésif, pelote de retailles).

En cours de préparation et à chacune des occurrences des expositions, j'ai produit des animations vidéo *in situ* — réelles mises en mouvement des objets — à même les réserves,

27 Extrait de la lecture publique *Relation* (2012) qui était accompagnée d'un diaporama.

28 *Ibid.*

29 J'ai travaillé principalement à partir des collections des institutions nommées aux notes 22 et 23.



Fig. 11

Rencontres au sommet – Parade, animation vidéo réalisée à la Art Gallery of Windsor (bâtiment figurant à gauche), 2015.

[Vidéogramme, caméra fixe]



Fig. 12

Rencontres au sommet, 3^e partie, Musée national des beaux-arts du Québec, 2016.

[Photo: Idra Labrie]

262



Fig. 13

Rencontres au sommet, 3^e partie, Musée national des beaux-arts du Québec, 2016.

Action publique réalisée avec l'équipe technique du musée. Ce geste marquait le début de la résidence *La Caisse et ses objets*.

[Photo: Idra Labrie]



263

Fig. 14

La Caisse et ses objets, résidence, Musée national des beaux-arts du Québec, 2016. Un protocole d'emballage et de déballage de la collection du projet *Le Poids des objets* a été développé devant public durant l'exposition *Rencontres au sommet*. Le rangement était considéré vivant : les objets souples protégeaient les fragiles ; les vides et les creux accueillait de multiples agencements. Aucune protection n'a été utilisée. Cette manière de procéder voulait, par le contact physique des objets entre eux, garder actifs les liens invisibles et l'esprit de coopération à l'oeuvre au sein de la collection, devenue en quelque sorte un collectif.

[Photo: Idra Labrie]

les salles d'expositions ou encore à l'extérieur des lieux d'accueil. J'ai aussi organisé des actions performatives lors des inaugurations. Cela a nécessité dans chaque lieu la collaboration créative des équipes muséales et de participants volontaires. Les objets de ma collection se sont vus manipulés par de nombreuses mains, sans aucune restriction, alors que la manipulation des objets empruntés était réservée aux techniciens et encadrée par les conditions des musées prêteurs. À l'intérieur de ces limites, le projet a permis de laisser place à l'improvisation et même de considérer certaines opérations techniques habituellement non visibles du public — comme le déballage d'objets ou encore, la fermeture ou l'ouverture de vitrines — comme des gestes significatifs à montrer publiquement. Les *Rencontres au sommet* représentaient ainsi une occasion de travailler autrement dans l'institution.

Conclusion

J'ai commencé à travailler avec le musée par infiltration, en m'imprégnant de ses pratiques, celle des gestes posés autour des objets en premier lieu. À travers ces gestes, j'ai fait l'expérience d'un ordre et d'un soin apporté aux choses. Des choses qui avaient un visage alors que je les avais imaginées désincarnées. Par ce visage, j'ai vu que les objets d'une collection muséale portaient aussi des affects. Je compris que ces objets avaient été rassemblés au profit d'un récit qui en cachait d'autres — chez les Hospitalières, la valorisation de l'*histoire importante* et des œuvres *passées* de la congrégation, indissociables de la vie ordinaire des moniales, de la menace d'extinction vécue par leur communauté et du sentiment d'obsolescence de leur place dans la société. J'ai aussi compris que les objets étaient préservés pour représenter une histoire que l'on voulait mettre en valeur et non ce qui était vécu au présent, comme si le récit de ce qui a été accompli pouvait panser ou compenser la douleur d'affronter la perte ressentie. Dans cette opération de préservation, un tri s'effectuait. Chez les

Hospitalières, la question de ce qu'on conserve et pourquoi fit apparaître à mes yeux une forme d'espace négatif³⁰, un hors-champ porté non seulement par les objets, au-delà de leur matérialité, mais aussi par les procédures visant à assurer leur pérennité, science et technique à l'appui.

Par la suite, mes collaborations avec le Centre d'histoire de Montréal m'introduisirent aux notions de patrimoine vivant et immatériel. Toutes les pratiques muséales n'étaient pas forcément centrées sur la conservation pérenne de collections matérielles. D'autres approches de la muséologie existaient et, avec elles, une variété d'enjeux dessinant en contrepoint d'autres histoires souvent moins visibles ou moins considérées, ne faisant pas le poids, en quelque sorte, à côté des récits dominants. Mes expériences chez les Hospitalières et au Centre d'histoire m'invitaient à revoir l'idée répandue de la fonction « classique » du musée comme institution gardienne d'un savoir et d'une mémoire à travers une sauvegarde de référence « absolue » — comme pour toujours, sans qu'il soit possible de remettre le geste en cause — d'objets, de traces et d'œuvres. Je repris donc la question : « Qu'est-ce qu'on conserve et pourquoi ? » Mais alors, la poser c'est, en fait, se projeter dans l'avenir. Or, le futur nous rapproche davantage de possibles à naître que de la reconduction d'un passé mémorisé, alors que le présent nous montre sa désuétude.

Dans sa manière de fonctionner, de projeter ses critères actuels dans le passé et de fixer ainsi objets et traces en grilles et catégories intemporelles et universelles, le musée « classique » peine à regarder en profondeur, dirait-on, l'ouverture des possibles que représente le futur et le rôle actif qu'il pourrait jouer comme pont et lien critique de transmission plutôt que comme gardien. Sa méthodologie de l'ordre tend à valoriser l'immuabilité et la reconduction des récits dominants, alors que le sens des choses qu'il conserve et archive pour le futur dépend peut-être davantage, dans une

perspective de durabilité, d'une mobilité de la pensée ou de la capacité à penser autrement. Les grandes institutions muséales sont, je crois, conscientes de cette problématique. Mais cela ne veut pas dire qu'elles retiennent comme légitime, pertinent ou possible de revoir leur posture méthodologique. Cela reviendrait en bout de ligne à mettre en examen les fondements de la modernité occidentale. C'est peut-être pour cette raison que les musées collectionneurs, conscients de leurs limites et du poids de leur histoire, accordent en contrepartie de plus en plus d'attention à la fonction du commissariat, qui répond à la nécessité de remettre en jeu autrement les collections permanentes autant que de faire événement et d'inscrire le musée dans une actualité. C'est ici aussi, certainement, qu'apparaît la carte blanche comme manière de renouveler et de diversifier les regards, de redonner du souffle, de faire miroiter encore là d'autres possibles, d'autres récits.

Avec le projet *Le Poids des objets* et le cycle d'expositions des *Rencontres au sommet*, j'en suis arrivée à percevoir le musée comme un objet de plus à « déprendre » du poids de sa propre désuétude. L'ensemble effectuait implicitement une critique du Musée et des systèmes de hiérarchie qu'il met en place, critique à laquelle les musées eux-mêmes étaient invités à participer. Finalement, c'est un peu comme si j'avais fait une carte blanche à l'envers. Je sollicitais les institutions et leur proposais de s'associer à ma démarche — une démarche d'abord et avant tout ancrée dans la vie et son sens humain. Ainsi « agir le musée », le mettre en scène et le « performer », étaient peut-être des manières de le connecter à ses nœuds d'affects, d'en chercher le visage autrement gommé, rendu imperceptible.

The museum as creative ground: gestures, attachment, load and lives of objects

The author, an artist whose work is nurtured by the universe of museums, presents in the form of a narrative of practice three different segments of projects carried out between 1998 and 2016 involving unique collaborations with museum institutions of varying vocation in Quebec and Canada: the museum of a religious order, a museum of history, museums of civilization, galleries and art museums. These projects were not the result of a *carte blanche* invitation; the artist-institution relationship they arose from is the outcome of an exchange, a form of reciprocity, which was not necessarily given to exist. It was not always the institutions that approached the artist but rather the reverse. This, in the eyes of the author, changes certain things such as the power dynamics and the project possibilities that can be placed on the table. The experiences recounted in the text underscore the variety of ways in which the artist conducted research, explorations and creative work in the context of relationships with a variety of museum environments and collections. Based on the experiences described, the author traces the contours of her methodological stance, which contrasts with the idea of the “classic” Western museum conceived of as an institution for safeguarding knowledge and memory, through the preservation of objects, remnants and works that it organizes hierarchically according to its categories. In this manner, the museum constructs and perpetuates dominant narratives and establishes itself as a cultural reference point.

Although the author’s artistic practice contributes to a critique of the “classic” museum institution, this is not a goal in itself. Rather, she demonstrates how, by means of infiltration and permeability, her research and creative projects bring into focus human experience which usually lies outside the museum’s scope, and which she probes and deciphers by examining the universe of gestures involving and surrounding the objects in museum collections. The impetus for other projects is stories that are unknown, forgotten and termed “invisible.” Areas beyond scope are described as negative spaces, the absence surrounding presence. Transposed to the world of ordinary objects, this notion corresponds, for the artist, to the intangible and symbolic meaning that we project onto things, to the “weight” we give to objects. Based on this load, an object may be venerated or, conversely, devalued, abandoned. Observing which objects are preserved in the museum universe prompts the artist to also consider those which remain outside the museum’s scope. Behind the criteria and the categories that form the rationale for these choices, hide knots of sentiment that the museum, like humans with their accumulations of things, often struggle to perceive and untangle. According to the author, the classical approach associated with the permanent preservation of the past prevents the museum from critically exploring future opportunities, a situation the practice of *carte blanche* could address.