

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

EXPLORATION DE LA TRANSMISSION DE RÉCITS DU DÉRACINEMENT  
DANS UNE PRATIQUE MULTIDISCIPLINAIRE BASÉE SUR LE  
TÉMOIGNAGE ET SUR LA CULTURE DE LA POMME DE TERRE

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ARTS VISUELS ET MÉDIATIQUES

PAR

EUGÉNIE REZNIK

NOVEMBRE 2016

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.07-2011). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Mes remerciements les plus sincères vont à mon directeur de recherche Michael Blum, professeur à l'École des arts visuels et médiatiques, pour l'extraordinaire finesse des remarques et critiques qu'il m'a faites pendant le travail de recherche et de rédaction. Les conversations que nous avons eues tout au long du projet continueront à me guider dans mes recherches futures.

J'aimerais remercier également la ville de Longueuil, Mme Josiane Beauvillier, chef de la division du Bureau de la Culture de la ville de Longueuil, et le personnel du Centre culturel Jacques Ferron d'avoir permis la réalisation de mon installation in-situ dans le parc Isidore Hurteau et de s'être occupés des plants de pommes de terre pendant tout l'été.

Merci tout particulièrement à mes parents de m'avoir accordé des entrevues, mais aussi de m'avoir inculqué la passion de la recherche et de la création, et de m'avoir transmis l'art de cultiver des pommes de terre.

Je remercie mon mari, pour son soutien au quotidien, et d'avoir eu l'idée de partir vivre au Québec, afin de se mettre lui aussi en situation d'exilé. Enfin mes remerciements vont à mes enfants Raphaëlle, Maïa et Simon. À Raphaëlle car elle a participé directement à mes projets artistiques, et à tous mes enfants qui m'ont soutenue par leur amour et leur patience.

## TABLE DES MATIÈRES

|                                                                           |     |
|---------------------------------------------------------------------------|-----|
| LISTE DES FIGURES .....                                                   | v   |
| RÉSUMÉ .....                                                              | vii |
| INTRODUCTION .....                                                        | 1   |
| CHAPITRE I                                                                |     |
| PROBLÉMATIQUE.....                                                        | 3   |
| 1.1 Origine du sujet : pourquoi le déracinement et les témoignages ?..... | 3   |
| 1.2 Énoncé de la problématique .....                                      | 7   |
| 1.1.1 Comprendre la transmission du sentiment du déracinement .....       | 7   |
| 1.1.2 Le rôle des témoignages dans le processus de travail.....           | 8   |
| 1.1.3 La place des témoignages dans l'œuvre.....                          | 9   |
| 1.3 Questions et objectifs de recherche .....                             | 10  |
| CHAPITRE II                                                               |     |
| CADRE CONCEPTUEL .....                                                    | 11  |
| 2.1 Introduction .....                                                    | 11  |
| 2.2 Exil et déracinement.....                                             | 12  |
| 2.3 Post-exil et post-mémoire.....                                        | 17  |
| 2.4 Témoignage, entre document et œuvre .....                             | 20  |
| 2.5 Transmission comme traduction.....                                    | 23  |
| 2.6 Pomme de terre.....                                                   | 25  |
| CHAPITRE III                                                              |     |
| STRATÉGIE DE RECHERCHE.....                                               | 28  |
| 3.1 Travail en deux temps : documentation et interprétation .....         | 28  |
| 3.2 Récolte des témoignages .....                                         | 28  |
| 3.2.1 Conduire une entrevue .....                                         | 29  |
| 3.2.2 Aspects éthiques.....                                               | 33  |

|             |                                                                      |    |
|-------------|----------------------------------------------------------------------|----|
| 3.3         | Interprétation et intégration des témoignages dans l'œuvre.....      | 34 |
| 3.3.1       | Analyse des témoignages.....                                         | 34 |
| 3.3.2       | Pièces interprétatives.....                                          | 36 |
| 3.3.3       | Réflexion sur la mise en espace .....                                | 37 |
| 3.4         | Comment planter une pomme de terre ?.....                            | 38 |
| CHAPITRE IV |                                                                      |    |
|             | PROJET RÉALISÉ : UNE POMME, DEUX TERRES.....                         | 39 |
| 4.1         | Deux espaces .....                                                   | 39 |
| 4.2         | Installation en galerie : transmission comme traduction.....         | 39 |
| 4.2.1       | Dispositif de traduction au cœur de l'installation .....             | 40 |
| 4.2.2       | Espace du déracinement.....                                          | 50 |
| 4.2.3       | Espace d'enracinement .....                                          | 54 |
| 4.3         | Installation dans l'espace public : transmission comme passage ..... | 57 |
| 4.3.1       | Pommes de terre dans un parc public.....                             | 57 |
| 4.3.2       | Témoignages des passants .....                                       | 66 |
| CHAPITRE V  |                                                                      |    |
|             | CONCLUSION.....                                                      | 69 |
| APPENDICE A |                                                                      |    |
|             | FORMULAIRE DE CONSENTEMENT SUJET MAJEUR .....                        | 74 |
| APPENDICE B |                                                                      |    |
|             | LA CULTURE DE POMMES DE TERRE EN SAC .....                           | 77 |
| APPENDICE C |                                                                      |    |
|             | JOURNAL DE POMMES DE TERRE AU PARC.....                              | 78 |
| APPENDICE D |                                                                      |    |
|             | GRILLE DE QUESTIONS POUR LES ENTREVUES AU PARC .....                 | 82 |
| APPENDICE E |                                                                      |    |
|             | EXTRAITS DES VERBATIMS DES ENTREVUES.....                            | 83 |
|             | BIBLIOGRAPHIE.....                                                   | 89 |

## LISTE DES FIGURES

| Figure |                                                                                                                                                                  | Page |
|--------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------|
| 4.1    | Entrevue de mon père, vidéo HD, 28 min. 2015. ....                                                                                                               | 40   |
| 4.2    | Entrevue de ma fille, vidéo HD, 13 min. 2016. ....                                                                                                               | 41   |
| 4.3    | Croquis du dispositif de mise en espace des vidéos de mon père et de ma fille. ....                                                                              | 44   |
| 4.4    | L'espace de séparation entre les vidéos de mon père et de ma fille. ....                                                                                         | 45   |
| 4.5    | Vue de tests de l'installation vidéo avec l'entrevue et la retranscription de l'entrevue sur plexiglass, (début de la vidéo). CDEx, 2016. ....                   | 46   |
| 4.6    | Vues de tests de l'installation vidéo avec l'entrevue et la retranscription de l'entrevue sur plexiglass, (milieu et fin de la vidéo). CDEx, 2016. ....          | 47   |
| 4.7    | Vue de tests de l'installation vidéo avec la retranscription d'un récit sur un plexiglass et l'entrevue de ma fille. CDEx, 2016. ....                            | 48   |
| 4.8    | Le récit gravé sur le papier carbone superposé à la vidéo de retranscription. Tests d'installation, CDEx, 2016. ....                                             | 49   |
| 4.9    | Modélisation de l'espace du déracinement à la galerie CDEx, croquis Sketchup. ....                                                                               | 50   |
| 4.10   | <i>Pomme de terre épluchée</i> , acrylique sur bois, 150 cm x 182 cm, 2015. ....                                                                                 | 51   |
| 4.11   | <i>Pommes de terre les yeux fermés</i> , encre de chine sur papier Arches, 76 cm x 56 cm. 2016. ....                                                             | 52   |
| 4.12   | <i>Pomme de terre les yeux germés</i> , encre de chine sur papier Arches, 76 cm x 56 cm, 2016. ....                                                              | 52   |
| 4.13   | <i>Poème à l'endroit, poème à l'envers</i> . Vue de l'installation au CDEx. Impression jet d'encre sur papier canson. 320 cm x 102 cm chaque élément. 2015. .... | 53   |
| 4.14   | Modélisation de l'espace d'enracinement à la galerie CDEx, croquis Sketchup. ....                                                                                | 54   |

|      |                                                                                                                    |    |
|------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| 4.15 | <i>Comment planter une pomme de terre</i> , vidéo HD, 2 min 13. Projection sur un tableau, 150 x 182 cm. 2015..... | 55 |
| 4.16 | Plants de pommes de terre. Vue de l'installation, CDEx, 2016. ....                                                 | 56 |
| 4.17 | Carré Isidore Hurteau devant le centre culturel à Longueuil, février 2016. ...                                     | 58 |
| 4.18 | Emplacement de l'installation au carré Isidore Hurteau à Longueuil. ....                                           | 60 |
| 4.19 | Plan de l'installation au carré Isidore Hurteau à Longueuil. ....                                                  | 61 |
| 4.20 | Plantation des pommes de terre au parc le samedi 14 mai 2016. ....                                                 | 62 |
| 4.21 | Les enfants pouvaient choisir parmi 7 variétés différentes de pommes de terre.....                                 | 62 |
| 4.22 | Chaque sac est identifié avec les variétés de pommes de terre qu'il contient.                                      | 63 |
| 4.23 | Installation sonore au parc Isidore Hurteau, Longueuil, juin 2016. ....                                            | 64 |
| 4.24 | Installation sonore au parc Isidore Hurteau, Longueuil, juin 2016. ....                                            | 66 |

## RÉSUMÉ

Mon travail de recherche et de création est centré sur les questions du déracinement, de la transmission de la mémoire et de l'oubli. Il s'appuie sur le témoignage qui est non seulement le point de départ de la recherche, mais également le matériau et le sujet même de l'œuvre. Dans ce projet, je me suis penchée sur un aspect particulier lié à l'exil, celui de la **transmission** des récits du déracinement aux générations suivantes. Non seulement la mémoire, mais surtout la post-mémoire, telle que définie par M. Hirsh, est au centre de mes recherches : Comment le récit du déracinement se transmet-il d'une génération à l'autre ? La deuxième génération se sent-elle déracinée ?

Mon objectif était d'articuler ces questions dans un projet visuel. De plus, en intégrant pour la première fois des entrevues dans une installation, j'ai pu explorer la problématique de leur statut dans ma production artistique, entre le document et l'œuvre, ainsi que les aspects éthiques du travail avec les récits d'autres personnes. La notion de transmission a été considérée selon deux points de vue. Tout d'abord, en tant que « traversée », tel que suggéré par son étymologie, puis, en tant que traduction, comme un passage d'une langue à une autre, mais plus généralement, d'un médium à un autre, d'un code à un autre.

Ma production a abouti en une création de deux installations multidisciplinaires, l'une en galerie et l'autre dans un espace public, un parc, intégrant les média d'enregistrement, la peinture, le dessin et l'écriture. Elles ont deux composantes : des pièces documentaires (entrevues vidéo ou sonores) et des pièces interprétatives (peintures, dessins, estampes numériques). L'élément essentiel de ce projet est la pomme de terre, qui, ayant une grande importance dans mon pays d'origine, l'Ukraine, symbolise surtout le déracinement. Les deux installations intègrent des plants vivants de pommes de terre.

La réalisation de ce projet m'a permis d'entrevoir à quel point la transmission intergénérationnelle est complexe et douloureuse. Ce n'est donc qu'une étape dans ma tentative de récolter des histoires et de les transmettre à mon tour.

**MOTS-CLÉS :** déracinement, témoignage, pomme de terre, installation multidisciplinaire.



## INTRODUCTION

Depuis plusieurs années, je m'intéresse aux récits des personnes déracinées, quel qu'en soit le contexte social, économique, culturel ou affectif. Cet intérêt est nourri par ma propre expérience, car j'ai vécu plusieurs immigrations et déracinements.

Mon travail de recherche et de création est centré sur les questions du déracinement, de la transmission de la mémoire et de l'oubli. Il s'appuie sur le témoignage qui est non seulement le point de départ de la recherche, mais également le matériau et le sujet même de l'œuvre. À partir des récits des personnes, des œuvres littéraires et philosophiques liées au sujet du déracinement, il questionne le sens du déracinement, mais aussi les aspects éthiques du travail avec les entrevues.

Dans ce projet, je me penche sur un aspect particulier lié à l'exil, celui de la transmission des récits du déracinement aux générations suivantes. Non seulement la mémoire, mais surtout la post-mémoire, telle que définie par M. Hirsh (2002), est au centre de mes recherches, car sa particularité est qu'elle n'est pas directement liée aux événements du passé, elle est acquise à travers une quête et une narration. Mon travail est basé sur la récolte, l'analyse et la mise en espace des témoignages des post-exilés qui « s'éprouvent davantage hors identité que d'un territoire » (Nouss, 2013, p.4).

Je me pose les questions suivantes : Comment le récit du déracinement se transmet-il d'une génération à l'autre ? Quel impact cette transmission a-t-elle ? La deuxième génération se sent-elle déracinée ?

Mon objectif est d'articuler ces questions dans un projet visuel, en prenant en compte la complexité du sujet et la variété des réponses possibles.

Par ailleurs, je questionne le statut des entrevues dans ma production artistique, qui oscille entre document et œuvre. Les entrevues sont-elles le point de départ de mon travail ? Si c'est le cas, quel est le processus de leur transformation en œuvres visuelles ? Si au contraire elles en sont la finalité, comment conduire une entrevue ? Dans tous les cas, quels sont les aspects éthiques du travail avec les témoignages des personnes ?

Le premier chapitre du mémoire est consacré à la présentation de la problématique de recherche, en la plaçant dans son contexte. Le cadre théorique, exposé au deuxième chapitre, traite des études et des œuvres concernant les notions de l'exil et du post-exil, de la post-mémoire et de la transmission en tant que traduction. Suit le chapitre sur la méthodologie choisie, en particulier sur la récolte et l'analyse des témoignages, et sur la façon dont les témoignages sont intégrés dans les œuvres. Le quatrième chapitre est consacré à la description du projet de création réalisé : « Une pomme, deux terres ».

## CHAPITRE I

### PROBLÉMATIQUE

Dans ce chapitre, la problématique du projet de recherche sera exposée, divisée suivant les sections : origine du sujet, énoncé de la problématique, questions et objectifs de recherche.

#### 1.1 Origine du sujet : pourquoi le déracinement et les témoignages ?

Depuis plusieurs années, ma recherche est centrée sur les questions du déracinement et de l'identité plurielle d'un déraciné. Ceci est d'abord lié à mon parcours personnel. Après avoir quitté mon pays de naissance, l'Ukraine (URSS à l'époque) en 1994, j'ai immigré d'abord en France, puis au Québec en 2005.

J'ai étudié les arts visuels à Kiev, ma ville natale, à l'époque de l'Union Soviétique, quand le domaine artistique était encore dominé par le concept de réalisme socialiste. Mes études ont eu lieu au moment des grands bouleversements de la fin des années 1980 et du début des années 1990, de la disparition de l'Union Soviétique et de l'espoir de réformes économiques et politiques dans les pays de l'ex-URSS. Cette période de transition, de rupture, accompagnée de la chute brutale du niveau de vie de mes compatriotes et de l'appauvrissement de ma propre famille, de la désillusion et des suites de l'accident nucléaire de Tchernobyl, s'est terminée par l'exil. Je suis arrivée en 1994 en France dans le but de poursuivre mes études. J'y ai trouvé, d'un

côté une nouvelle famille, et de l'autre un nouvel environnement professionnel. C'est en France que j'ai découvert des artistes et des œuvres visuelles, littéraires et musicales qui étaient interdits de diffusion en URSS (y compris des artistes et auteurs soviétiques). C'était une période de découvertes quasi quotidiennes et d'ouverture. Sans le réaliser à ce moment-là, c'était aussi une période de renoncement et de perte. Car après l'euphorie de l'installation dans une nouvelle vie (avec une machine à laver le linge !), en jetant un regard derrière moi, j'ai vu un trou béant dû à l'impossibilité d'un quelconque retour. Par ailleurs, toute ma famille a fini par quitter l'Ukraine et s'est retrouvée éparpillée sur trois continents. Cette période a probablement forgé mes conceptions artistiques : la conscience de la relativité des croyances, une constante remise en question, la nécessité de l'ouverture et d'être décentrée pour mieux se comprendre soi-même.

Cependant en Ukraine et en France, j'ai évolué dans un milieu universitaire, entourée de gens qui partageaient mes idées artistiques et ma passion des arts. Arrivée en 2005 à Montréal, je me suis retrouvée dans un milieu ordinaire, loin des îlots universitaires. Je me suis fait des amis qui étaient boulanger ou vendeuse dans un magasin. J'ai commencé à travailler comme artiste à l'école dans les milieux défavorisés.

Au fil des années, les questions associées au déracinement sont devenues l'objet principal de mes recherches. J'ai pris conscience de leur complexité. Même quand le déracinement est volontaire (ce qui était mon cas), il peut provoquer des sentiments de vacuité, de manque, de perte, de nostalgie, voire de colère. Dans d'autres cas, il peut impliquer le sentiment de détachement ou même de libération. Chaque déraciné a une histoire unique, vu la variété infinie des contextes sociaux, économiques, culturels ou affectifs de son exil. Et chaque histoire me passionne, qu'elle ressemble à la mienne ou pas.

En raison de ma formation initiale en peinture et en dessin, j'ai longtemps privilégié ces médiums, tout en expérimentant des matériaux qui pouvaient évoquer le

déplacement, le déracinement. Par exemple, j'ai produit une série de peintures sur toile brute non tendue sur faux-cadre pour créer une suite de « Paysages pliés » (2013) dont l'essence résidait dans les plis comme si les toiles avaient été déplacées dans une valise.

Ma démarche a profondément changé en 2011, quand j'ai réalisé le projet « Récits des racines », en collaboration avec la Maison Internationale de la Rive-Sud (Longueuil), et avec la participation de personnes originaires de différents pays. Cette fois, j'ai travaillé à partir des témoignages que j'ai collectés auprès des immigrés. Cela m'a permis de me plonger dans l'univers d'autres déracinés, et j'y ai trouvé beaucoup de points communs avec mon propre vécu. Les témoignages collectés sous forme d'enregistrements audio, de photos, ou d'écrits représentaient des données brutes que je transposais en tableaux et en dessins, où le sujet des œuvres devenait la retranscription des récits en écriture gestuelle.

C'est ainsi que j'ai intégré la récolte de témoignages dans mon processus artistique. Par exemple, dans une réalisation je demandais aux personnes de décrire un objet en particulier qui représente le passé selon eux. Dans ce travail, je cherchais à explorer de nouveaux supports, tels que le papier carbone, qui garde trace d'une copie, grâce à l'effacement de l'encre. À partir des témoignages, j'ai créé des dessins sur papier et papier carbone dans le but de transmettre le récit sans toutefois l'illustrer de façon littérale. J'ai travaillé à partir de photocopies des photos, où je retraçais l'objet plusieurs fois grâce au papier carbone, ce qui créait un objet au dessin flou. Dans le cas où j'avais uniquement un récit, je cherchais des façons de « l'imager » (Nancy et al., 2002) sans l'illustrer ou l'interpréter. Cela a abouti à une série de dessins où le texte lui-même devenait image. Je souhaitais que cette écriture-dessin, où une partie pouvait devenir illisible à cause de la superposition des mots, fasse penser à un tissu ou aux mailles d'un tricot.

Aujourd'hui, mon envie est plus grande que jamais de comprendre certains aspects du

déracinement, à travers des témoignages et la production artistique qui s'en suit. Mais sans me limiter à la peinture et au dessin. Les témoignages ne constituent plus des données de départ, sources d'information et d'émotions. Ils sont devenus le matériau et même le sujet de l'œuvre. Je m'interroge autant sur le plan processuel du travail que sur la place que prennent les entrevues dans la production artistique. Car le statut des entrevues peut être bien différent : on peut les considérer comme des données de départ, des archives, des documents qui peuvent faire partiellement partie de l'œuvre, ou des œuvres à part entière. Je tente de me positionner en tant qu'artiste vis-à-vis de ce rôle et de trouver la juste part dans l'œuvre entre ce que l'artiste a capté lors de l'entrevue et la transformation de ces données, entre ce qu'il a vu et ce qu'il donne à voir.

Pour obtenir des réponses, je me suis d'abord tournée vers des chercheurs, auteurs ou artistes qui se sont posé des questions semblables. Même sans avoir fait une revue exhaustive des travaux sur ce sujet en sciences humaines, en philosophie ou en littérature, on s'aperçoit rapidement qu'il est d'actualité. Je préciserai de façon détaillée mes références dans le chapitre 2, mais je peux déjà indiquer que ma recherche s'appuie autant sur les œuvres littéraires de Sholem Aleichem, Primo Lévi, Amos Oz, Anna Akhmatova, ou encore de Dany Laferrière, que sur les recherches d'artistes tels que Nadia Seboussi, Nina Katchadourian, Art Spiegelman, Michael Blum ou Esther Shalev-Gerz.

Dans ce projet de recherche, je voudrais me concentrer sur l'un des aspects du phénomène du déracinement : celui de la transmission de ce sentiment d'une génération à l'autre. C'est un point central dans mon travail de maîtrise, car si les questions de l'exil, de l'immigration et du déracinement ont été beaucoup explorées, à ma connaissance, il n'existe que peu de travaux et d'œuvres artistiques sur la transmission du sentiment du déracinement aux générations suivantes.

## 1.2 Énoncé de la problématique

Mon travail interroge non seulement le sens du déracinement mais aussi les aspects processuels et éthiques du travail basé sur des témoignages d'autres personnes. Ainsi, la problématique sera détaillée selon les axes suivants : comprendre la transmission du récit du déracinement, le rôle des témoignages dans le processus de travail, la place des témoignages dans l'œuvre.

### 1.1.1 Comprendre la transmission du sentiment du déracinement

En parlant une fois du projet sur le déracinement avec une personne qui n'avait pas connu l'immigration, j'ai eu la surprise d'entendre qu'elle-même se sentait déracinée. Comment ? Elle m'a expliqué qu'en allant en vacances dans la famille de sa grand-mère en Italie, elle avait ressenti à quel point elle était déconnectée de la culture d'origine de ses grands-parents et de ses parents qui sont arrivés jeunes adultes au Québec. Ce voyage l'a mise devant l'évidence que certaines choses ne lui avaient pas été transmises et au retour à Montréal elle s'est sentie à nouveau déconnectée, cette fois de son milieu de naissance. La certitude de se connaître s'est évaporée et le besoin d'en apprendre plus sur l'histoire de l'immigration de ses parents a fait surface pour combler ce sentiment de manque.

Suite à cette rencontre, j'ai élargi le cercle de gens que j'interrogeais pour inclure ceux qui n'ont pas vécu l'exil eux-mêmes, mais qui ont eu des parents ou grands-parents immigrés. Ainsi, il m'est arrivé de faire l'entrevue d'une personne née au Québec, dont les parents sont venus d'Haïti. Elle m'a fait part des nombreux efforts que ses parents ont faits pour lui transmettre la culture haïtienne. Leurs racines étaient tellement importantes pour eux qu'ils ont tenté le retour avec les enfants en Haïti. Sauf que... ces racines n'étaient pas les siennes. En refusant de se les approprier, elle

exprimait un rejet, une colère. Elle dit : « Je n'ai pas de racines. Ce ne sont pas mes racines. Et je l'assume. ».

Entre ces deux cas opposés, on trouve une multitude de possibilités.

Dans ce projet, la première chose que je souhaitais était de savoir. Savoir si le sentiment du déracinement peut se transmettre. Est-ce que les parents racontent leur histoire du déracinement ? Est-ce que les enfants veulent la connaître ? Qu'en connaissent-ils ? Quels sentiments provoque-t-elle ? Les enfants de parents déracinés se sentent-ils eux-mêmes déracinés ? Pourquoi ?

### 1.1.2 Le rôle des témoignages dans le processus de travail

La récolte de témoignages fait partie de mon travail depuis plusieurs années, et n'est pas propre au projet de maîtrise. Comme dans mes choix de lectures, de films ou d'émissions de radio, je préfère les histoires vraies à la fiction, les documentaires aux grandes productions et les émissions intimistes où des gens simples racontent des histoires simples. Je note que je fais souvent des entrevues sans un but précis d'utilisation dans un travail futur. J'ai tendance à accumuler des témoignages comme si j'avais besoin d'en faire une collection. Il m'arrive de les retranscrire à la main. Si le but était « seulement » de faire une œuvre, ne serait-il pas plus simple de choisir une ou deux personnes dont le récit est captivant pour en faire une installation vidéo ? Pourquoi en faire autant ? S'agirait-il d'une façon d'esquiver mon propre récit, que je tarde à mettre au milieu de l'échiquier ? Ou d'une façon de prendre de la distance pour mieux le comprendre ?

Il m'a paru essentiel d'explicitier ce besoin que j'ai d'écouter les histoires des gens. Il ne me semble ni anodin, ni facile de faire appel à d'autres personnes qui peuvent aussi bien être mes proches, mes amis, mes collègues, que des gens rencontrés au hasard de ma vie. Je voudrais alors me pencher sur le rôle que la collecte des témoignages a dans mon processus de travail, aussi bien dans sa genèse que dans son



évolution pendant la réalisation du projet. Je me pose des questions sur les aspects méthodologiques et éthiques de la collecte et de l'analyse des témoignages. En tant qu'artiste en arts visuels, je tenterai de trouver une méthodologie qui permette à mon œuvre de faire partie de l'analyse du phénomène du déracinement. J'en parlerai au chapitre 3.

### 1.1.3 La place des témoignages dans l'œuvre

L'étape de la récolte des témoignages peut sembler simple. J'interroge des gens, j'archive des récits audio, texte, vidéo. Me voici devant cette montagne : qu'en fais-je ? Si je devais réaliser une analyse thématique des témoignages, comme dans une recherche en sciences humaines, j'écirais un texte avec des tableaux ou des schémas. Les récits qui sentent les feuilles mortes se réduiraient à quelques citations pour illustrer les thèmes émergeant de l'analyse. C'est précisément ce que je choisis de ne pas faire. Alors comment les témoignages vont-ils se refléter dans l'œuvre ? Y a-t-il une œuvre en dehors des témoignages ?

Dans le projet de maîtrise, je compte réaliser une série d'œuvres basées sur et intégrant les témoignages. Toute la difficulté est dans le comment. Que signifie intégrer un témoignage dans une œuvre ? Les récits sont-ils le point de départ de l'œuvre ? Si oui, quel est le processus de leur transformation en œuvres visuelles ? Dans le cas contraire, si les témoignages sont l'œuvre, quels sont les dispositifs de leur mise en espace ? Quelle est la part du montage dans l'œuvre ?

Dans l'action de montrer des témoignages il y a aussi une action de transmission. L'artiste agit en tant qu'intermédiaire entre la personne qui lui a confié son récit et entre le public qui va le recevoir. Alors comment transmettre un témoignage, non seulement de père en fille, mais plus généralement d'une personne à une autre dans un projet artistique ?

### 1.3 Questions et objectifs de recherche

Dans ce projet, je tente de répondre à la question suivante :

- Comment le récit du déracinement se transmet et se transforme d'une génération à l'autre ?

Pour y répondre je la déclinerai en sous-questions :

- Le récit du déracinement se transmet-il d'une génération à l'autre ?
- Si oui, comment se transforme-t-il ?
- Quel impact a cette transmission (ou non-transmission) ? Le sentiment du déracinement est-il présent dans les générations suivantes ?
- Quel est le rapport du témoignage à l'œuvre ? De quelle façon les témoignages s'intègrent-ils à l'œuvre ?

L'objectif général de cette recherche est d'articuler ces questions dans un projet en arts visuels. Plus concrètement, il s'agit de réaliser une série d'œuvres installatives basées sur et intégrant des témoignages, afin de rendre compte d'une possible transmission intergénérationnelle du sentiment de déracinement.

Les objectifs spécifiques de la recherche sont :

- Comprendre l'impact de la transmission du récit du déracinement dans le récit des enfants et petits-enfants ;
- Prendre position sur le statut d'un témoignage en tant qu'archive, document ou œuvre dans ma production artistique ;

Produire une série d'œuvres afin de représenter cette transmission.

## CHAPITRE II

### CADRE CONCEPTUEL

#### 2.1 Introduction

Pour commencer, je voudrais mentionner une anecdote. A l'occasion d'une de mes expositions qui s'intitulait « Récits des racines », un critique d'art m'a écrit : « [...] à Cuba quelques racines sont appelées vianda, platano, yuca, elles sont bouillies comme pommes de terre et mangées comme le plat de viande ou de poisson ». Ce courriel m'a plongée dans les souvenirs de l'enfance où mes parents, tous deux chercheurs en microbiologie, étaient obligés de cultiver des pommes de terre sur un petit terrain qu'ils avaient pu obtenir à l'extérieur de la ville de Kiev, non pas pour le plaisir de l'agriculture urbaine, mais pour se nourrir. Comme dans le film *Les glaneurs et la glaneuse* d'Agnès Varda (Varda, 2000), les pommes de terre ramassées à l'automne n'étaient pas bien calibrées, elles avaient toutes sortes de tailles, de formes et de couleurs. Il n'était pas question d'en abandonner une ou deux parce que trop petites ou trop laides. On gardait tout. Elles étaient toutes belles. Et quand on ramasse des patates, les mains couvertes de terre leur ressemblent.

Comment aurais-je pu penser que les racines d'une personne puissent être autre chose que des tubercules ? En tout cas, ce sont clairement les miennes.

Ce travail s'inscrit dans la continuité des recherches des artistes et théoriciens de l'espace post-soviétique. Si l'on a observé un essor des pratiques artistiques abandonnant le réalisme socialiste dans les anciennes républiques soviétiques, de nombreux artistes ont quitté leur pays d'origine pour s'établir à l'Ouest et poursuivre

leur carrière à l'étranger. Parmi ceux-là on peut citer Ilya Kabakov, Oscar Rabin, Evgueniy Fiks. Leur pratique est marquée à la fois par la formation reçue dans des institutions soviétiques, et par les transformations considérables liées à l'immigration. J'ai moi-même quitté l'Ukraine peu de temps après la disparition de l'Union Soviétique et mon travail a été profondément marqué par de multiples déracinements aussi bien personnels qu'artistiques. Je me suis intéressée aux concepts théoriques et aux œuvres des artistes actuels qui abordent les questions du déracinement, de la transmission de la mémoire et de l'oubli. Cependant, en tant qu'artiste, je m'appuie autant sur les traditions picturales de l'avant-garde russe - je voudrais toujours être accompagnée par le cheval rouge de Petrov-Vodkin (1912) - que sur l'art actuel.

Je préciserai les concepts suivants pour circonscrire mon sujet de recherche :

- Exil et déracinement
- Post-exil et post-mémoire
- Témoignage, entre document et œuvre
- Transmission comme traduction
- Pomme de terre

Ces mots ont des significations et des interprétations variées. Une sélection a donc été faite pour aborder celles qui constituent le cadre conceptuel de mon travail. Dans les sections suivantes, je donnerai, d'une part, la définition de ces concepts-clés, et d'autre part, leur interprétation à travers différentes œuvres artistiques et littéraires.

## 2.2 Exil et déracinement

Si la notion d'exil, telle que le suggère son étymologie (« banni », « sauter dehors ») évoque le sort des personnes exclues ou sanctionnées, de nombreuses références littéraires ou philosophiques (Perse, S.-J., 1972, Camus, 2011, Mandelstam, 1999, Laferrière, 2009, Thúy, 2009) portent sur l'exil, non seulement comme une condition

vécue sous la contrainte, mais également comme un événement volontaire. A. Nouss (2013a) suggère que pour étudier l'exil, toutes les catégories de migrants, clandestins ou réfugiés, peuvent être vues ensemble selon ce que l'auteur appelle « expérience exilique », qui peut être commune quels que soient leurs motifs et contextes. Cette expérience implique à la fois une condition et une conscience, sans que les deux coïncident : on peut être en exil sans se considérer comme tel. Elle prend en compte les identités métissées et plurielles : « elle n'illustre pas le parcours d'un territoire à un autre mais l'invention de nouvelles territorialités qui viennent doubler les spatialités existantes » (p. 5).

Même si en pensant à la migration nous avons tendance à évoquer un manque de choix, pour V. Armony (2012) « l'idée de "choisir" est centrale dans l'expérience de migrant » (p.16). À l'exception de personnes déplacées par des conflits ou des catastrophes naturelles, même si le choix de migrer « a lieu dans un contexte où la marge de manœuvre est restreinte, l'information, incomplète et l'incertitude, élevée [...] c'est un *choix* tout de même » (p.17). Et, comme tout choix, la décision de migrer comporte un renoncement, « un saut dans le vide » (p.16). Le renoncement, avec sa part de regret, est probablement connu de tous les migrants.

La définition du mot déracinement dans le Larousse est le « fait d'être arraché à son milieu, à son pays »<sup>1</sup>. Si les synonymes proposés sont l'exil, l'expatriation, il existe néanmoins une différence majeure avec ces mots qui désignent une situation pouvant être attestée par des documents administratifs. Dans le cas du déracinement, il s'agit plutôt d'un sentiment. Le déracinement peut être géographique, mais aussi professionnel, artistique, familial, culturel. On peut se sentir déraciné sans jamais avoir quitté son pays, sa ville, ni même son quartier. Pour Silverstein (2003), le mot

---

<sup>1</sup> [www.larousse.fr](http://www.larousse.fr). Consulté le 18 mars 2016.

« déracinement » a une connotation pathologique liée à la rupture : « [...] les situations d'exil, de migration et de "déplacement" ont tendance à être pathologisées en "déracinement", en situations de rupture morale » (p. 27). Il soutient qu'il n'est pas étonnant que « l'histoire de la modernisation de la vie sociale, et ses reconstructions nostalgiques, emprunte au langage de la botanique et de l'agriculture » (*Ibid.*). L'auteur estime que l'usage de cette métaphore « depuis les représentations nationales européennes du début de l'époque moderne [...] jusqu'aux théories contemporaines écologistes et nationalistes, a eu pour effet de conférer un caractère naturel aux liens entre les personnes et les lieux » (*Ibid.*, p.27), de la même façon que le mot « culture » est ancré dans « des notions de travail de la terre et d'enracinement » (*Ibid.*).

J'ai donc fait le choix de parler du déracinement plutôt que de l'exil, ce mot étant plus ambivalent et lié par sa morphologie au mot racine. Se sentir déraciné, c'est aussi se poser la question de ce que sont ses racines.

Ce mot n'existe pas en russe, il faut une phrase entière pour expliquer son sens. L'exil, en revanche, existe dans une tradition terrible, il a le visage de la faim pour Marina Tsvetaeva, de l'interdiction de publication pour Anna Akhmatova, du gel (« мороз ») de Voronej pour Osip Mandelstam (1999) :

*В лицо морозу я гляжу один:*

*Он - никуда, я - ниоткуда, [...]*

*16 января 1937<sup>2</sup>*

Je me dois de citer un autre texte crucial avec lequel j'ai grandi et dont le sujet est intimement lié au déracinement. Il s'agit de « La cerisaie » d'Anton Tchekhov (1976). L'abattage de la cerisaie représente symboliquement la disparition d'une

<sup>2</sup> « Seul, je regarde le gel bien en face: Il ne va nulle part, de nulle part je viens, [...]. 16 janvier 1937 ». O. Mandelstam (1999).

époque et d'une société. C'est le déracinement des gens qui ont grandi dans ce jardin, et qui doivent le quitter. Dans mon nouveau jardin, qui n'est pas très grand et qui est rempli d'arbres déjà matures, j'ai planté ma cerisaie. Elle est composée d'un seul arbre. L'année dernière il a donné 31 petites cerises.

Le déracinement est également au centre de la littérature québécoise, société fondée par des exilés. Dans l'article « Le déracinement, souche littéraire québécoise », Sylvain Sarazin (2011) cite Michel Biron, professeur de littérature à l'Université McGill :

Dans l'histoire de la littérature québécoise, la notion d'exil se retrouve un peu partout. Peut-être est-elle même fondatrice : c'est ce qui unit les textes de Marie de l'Incarnation à ceux de Ying Chen ou de Dany Laferrière (p. 24).

Il n'est pas étonnant que de nombreux artistes développent une réflexion et une œuvre autour des questions du déracinement, de l'émigration ou de l'exil, tout en cherchant à construire une nouvelle notion d'identité. Les notes biographiques qui accompagnent les catalogues des expositions attestent de leurs parcours personnels et artistiques migrants : « Né à Sarajevo, vit et travaille à Düsseldorf ». « Née à Addis-Abeba, vit et travaille à New-York ». « Née à Beyrouth, vit et travaille à Paris. ». Dans cet imaginaire nomade, le déracinement est vu sous des angles variés : l'expérience du voyage, les trajets de migration, les zones transitoires, les pays disparus, les langues maternelles perdues.

Ainsi, Kader Attia (Attia et Boulbina, 2009), artiste français d'origine algérienne précise : « Lorsque l'on émigre quelque part, le plus important ce n'est pas le pays d'où l'on vient ou celui où l'on va, c'est le voyage. Cette idée de partir agit sur beaucoup de gens aujourd'hui » (p.166).

L'artiste franco-marocaine Bouchra Khalili explore des thèmes liés à l'expérience de la migration comme déplacement. Lors de son exposition à Toronto en 2013 « Bouchra Khalili : 'The Opposite of the Voice-Over' », l'artiste a présenté deux

installations vidéo, dont l'une, intitulée *The Mapping Journey Project* (2008-2011), visait à cartographier les trajets des migrants clandestins dans le périmètre méditerranéen. « En faisant le récit de leur voyage et en le dessinant, ces migrants confrontent leur parcours singulier à la normativité des cartes, révélant ainsi une autre cartographie, souterraine et invisible, qu'esquissent les trajectoires migratoires contemporaines. »<sup>3</sup>.

Pour sa part, Nadia Seboussi, artiste montréalaise d'origine algérienne, « s'intéresse au statut de l'immigrant, aux histoires postcoloniales et aux rapports complexes qu'entretiennent l'Orient et l'Occident »<sup>4</sup>. Son installation *Zone de transit* (2014), dont le titre évoque encore une fois un déplacement, l'espace intermédiaire entre les frontières, retrace les événements des années 1990 en Algérie à travers les récits de trois immigrants.

La situation des immigrants dans leurs parcours nomades est également la préoccupation de Mircea Cantor, artiste d'origine roumaine. L'œuvre *Tasca che punge (Poche piquante)* (2007) est à l'image de ce que vivent les migrants roumains en Italie. Les poches du pantalon Armani, représentant un symbole de luxe pour ceux qui rêvent de conditions de vie meilleures, sont remplies d'orties et de terre.

Comment rendre compte d'un monde disparu ? Telle est la question qui hante l'artiste Petrit Halilaj, né au Kosovo, qui était trop jeune pour se rappeler de la chute du mur de Berlin, mais qui a vécu enfant la guerre dans l'ex-Yougoslavie. Dans l'œuvre « *It is the first time dear that you have a human shape (spider)* » (2012), les événements historiques s'entremêlent avec le vécu personnel. Alors que le village natal se fait bombarder, la famille doit fuir pour se retrouver dans un camp de réfugiés en Albanie. Ne pouvant emporter que le minimum, la mère de l'artiste enterre des bijoux

---

<sup>3</sup> <http://www.consulfrance-toronto.org/spip.php?article2884>. Consulté le 15 décembre 2015.

<sup>4</sup> <http://skol.ca/programmation/nadia-seboussi-zone-de-transit/>. Consulté le 15 décembre 2015.



dans le jardin. L'araignée géante est une réplique surdimensionnée d'un de ces bijoux, entourée de vrais gravats provenant de sa maison en ruines.

Les traces et le sentiment du déracinement peuvent être gardés longtemps à travers les générations. La série de photographies *Unexposed* de Hrair Sarkassian (2012) révèle l'histoire longtemps méconnue des « Tukun », du mot turc signifiant « Arméniens cachés ». Pour échapper au génocide perpétré en 1915, certains Arméniens se sont convertis à l'islam. Des hommes et des femmes descendants des « Tukun » sont photographiés par l'artiste dans une mise en scène sobre de clair-obscur, qui ne dévoile qu'une partie du corps ou de la pièce.

Dans un registre différent, la vidéo de Michael Blum, *Charlie Marx and the Chocolate Factory* (2009) raconte avec humour un moment de l'histoire de l'Ukraine où beaucoup d'entreprises se faisaient privatiser sauvagement. Il s'agit du passage du public au privé de l'usine si symbolique à Kiev qui faisait les gâteaux « Kievski ». Cette vidéo rappelle que l'on peut être déraciné sans même quitter son pays, sa ville, son travail. Car c'est le sol qui s'en va, entraîné dans la métamorphose profonde du pays, et qui semble être perdu. C'est ce regard perdu lui aussi que je crois reconnaître sur les visages des femmes qui lisent maladroitement le texte en anglais sur les mérites de l'usine et de ses gâteaux. Je suis l'une de ces femmes.

### 2.3 Post-exil et post-mémoire

Si les témoignages de l'expérience de l'exil sont connus dans le domaine artistique et littéraire depuis toujours, le siècle dernier offre de nouvelles identités au déracinement, celles des générations suivantes : « On peut aujourd'hui avoir la nostalgie d'un pays que l'on n'a jamais connu, éprouver le manque d'une langue que l'on n'a jamais parlée » (Nouss, 2013, p.4). C'est le « post-exil », où la personne concernée « s'éprouve davantage hors identité que d'un territoire » (*Ibid.*).

A propos de l'action de se souvenir, Paul Ricœur dit « Se souvenir, c'est avoir un souvenir ou se mettre en quête d'un souvenir » (Ricœur, 2000, p.4). Le post-exilé tente de se souvenir aussi, mais sa mémoire est trouée, elle n'est pas directement connectée aux événements passés, mais acquise à travers des récits, des photographies, des inventions. Faute d'avoir des souvenirs, le post-exilé se met en quête de souvenirs. C'est ainsi que Mariane Hirsh (2002) parle de post-mémoire car il s'agit de la mémoire de la deuxième ou de la troisième génération. Pourquoi alors parler de mémoire et pas seulement de l'histoire ? D'une part, la post-mémoire est différente de la mémoire car il existe « la distance générationnelle ». D'autre part elle se distingue également de l'histoire, par « une profonde connexion personnelle » (*Ibid.*, p.22). Contrairement à d'autres auteurs, Hirsh ne fait pas le choix des termes comme « mémoire absente », ou « mémoire à trous », car pour elle, la post-mémoire est « aussi pleine et aussi vide, certainement autant construite que la mémoire elle-même » (*Ibid.*, traduction libre). Elle possède une puissance particulière :

Postmemory is a powerful and very particular form of memory precisely because its connection to its objects or source is mediated not through recollection but through an imaginative investment and creation. (*Ibid.*)

Ainsi, la notion de narration et de création est particulièrement importante dans la post-mémoire, même si cette médiation est présente aussi dans la mémoire.

Postmemory characterizes the experience of those who grow up dominated by narratives that preceded their birth, whose own belated stories are evacuated by the stories of the previous generation shaped by traumatic events that can be neither understood nor recreated. (*Ibid.*)

M. Hirsh a développé cette notion pour les enfants des survivants de l'Holocauste, mais elle pense qu'elle peut être appliquée à d'autres événements traumatiques. C'est en quête de ses souvenirs que Dany Laferrière (2009) essaie de résoudre « L'énigme du retour », que Jacques Tardi (2012) dessine l'histoire de son père prisonnier des Allemands pendant la seconde guerre mondiale, et que Art Spiegelman raconte celle de la survie de ses parents dans les camps de concentration. Le cas du livre « Maus »

d'Art Spiegelman (1991) est particulièrement remarquable dans la mesure où son auteur a publié en 2012 « Méta-Maus » (Spiegelman, 2012), où l'on trouve des réflexions sur ses choix de réalisation de sa bande-dessinée iconoclaste. On peut alors y entrevoir ses motivations notées dans un vieux carnet de notes : « [...] Maus traite de l'Holocauste et de son impact sur les survivants et sur ceux qui survivent aux survivants. » (*Ibid.*, p.73). Cela indique à quel point la post-mémoire peut être accablante. Mais Spiegelman ajoute que la véritable histoire de *Maus* est plus que l'envie de survivre aux survivants :

Le sujet de *Maus* c'est la récupération de la mémoire et, en fin du compte, la création de la mémoire. [...] C'est l'histoire d'un dessinateur de BD qui essaie de visualiser ce que son père a vécu. C'est l'histoire de choix qui se font, il s'agit de trouver ce qu'on peut dire, ce qu'on peut révéler, et ce qu'on peut révéler au-delà de ce que l'on est conscient de révéler. Ce sont les éléments qui confèrent une force élastique réelle à l'œuvre – mettre les morts dans des petites boîtes. (*Ibid.*)

Pour mon travail, la post-mémoire est connectée à un autre mot incluant le même préfixe : l'espace post-soviétique, et au paradoxe qui me poursuit depuis mon départ d'Ukraine peu de temps après qu'elle soit devenue un pays indépendant, et donc un espace post-soviétique. Ce paradoxe est lié au fait qu'ayant vécu la fin de l'époque soviétique et étant consciente des persécutions dont ma famille avait fait l'objet, je ne pouvais qu'être heureuse de mon exil. Pourtant, le sentiment d'abandon est bien présent. Je ne peux l'appeler « nostalgie » dans le sens que Svetlana Boym (2001) a étudié à travers la notion de la « nostalgie collective », liée aux mythes nationaux et aux souvenirs individuels d'exilés soviétiques. Mais j'adhère entièrement à son analyse du siècle passé : « Le XXème siècle a commencé avec l'utopie futuriste et s'est terminé par la nostalgie » (*Ibid.*, p.XIV). Ainsi, j'ai été bouleversée par sa description des souvenirs des immigrants soviétiques vivant depuis des années à New-York et qu'elle a interviewés : « [...] the out-dated calendars with pictures of familiar wintry landscapes that frequently decorated their rooms, as well as the old wall clocks, once elegant but no longer functional [...] (p.327). J'ai eu l'impression

qu'elle avait aussi visité la maison de mes parents dans les environs de Detroit (MI) et qu'elle était passée chez moi pour remarquer la vieille horloge de mes parents, que je transporte avec précaution à chaque déménagement.

#### 2.4 Témoignage, entre document et œuvre

Les œuvres des artistes qui traitent de la post-mémoire sont souvent liées aux témoignages. Ils peuvent être présents explicitement, en tant que sujet-même de l'œuvre ou implicitement, en tant que sa genèse ou son document. Mais quelle est la place des témoignages dans l'œuvre ?

Dans le livre *Ouvrir le document*, Anne Bénichou (2010) se consacre à la question du rôle de la documentation dans le travail artistique. En particulier, la section du livre intitulée « Entre documentation et création » et l'article d'Anne Bénichou « Ces documents qui sont aussi des œuvres... » (2010) soulignent l'ambiguïté du document :

La notion de document est sous-tendue par l'idée d'authenticité [...], de trace [...], mais aussi par une valeur didactique [...]. Toutefois, de nombreux objets qui circulent dans le champ de l'art aujourd'hui relèvent à la fois de la documentation et de l'œuvre d'art. [...] Ils constituent également des œuvres à part entière parce qu'ils sont dotés d'une cohérence plastique, et que leur production comme leur réception procèdent d'expériences pleinement artistiques. (p.47).

En mettant en lumière la porosité de la frontière entre documents et œuvres, le travail d'Anne Bénichou est un guide précieux pour prendre position en tant qu'artiste vis-à-vis des témoignages que je recueille, et ce, en amont de la production. Car cette prise de position conduit à des productions réellement différentes. Dans les exemples cités plus bas, les témoignages ont un statut différent : matériau de départ, document compilé, ou œuvre en soi.

Ainsi, *Maus* d'Art Spiegelman (1991) est basé sur les rencontres enregistrées avec son père et les photographies de famille. Les entrevues avec son père et d'autres personnes sont le matériau de départ. Ils ne sont publiés que dans le livre *Métra-Maus* (Spiegelman, 2012), qui permet d'appréhender le chemin suivi par l'auteur entre les témoignages enregistrés et les choix artistiques de représentation et d'interprétation des événements vécus par sa famille. Les enregistrements sont inclus dans le livre sous forme de transcriptions en texte et sonores sur un CD. Est-ce que leur publication change leur statut de document ?

Dans les années 1980, Antoni Muntadas a réalisé plus de 200 heures d'entrevues avec différents acteurs du monde de l'art. Ces entrevues ont été compilées dans l'œuvre *Between the Frames : Forum* (2011), composée de 8 vidéos de durées variables pour un total de 260 minutes. En 2011, au Musée d'art contemporain de Barcelone, les vidéos ont été présentées dans un dispositif appelé « Forum », où chaque partie était montrée sur un écran différent dans un espace séparé, avec tous les espaces convergeant vers le centre. Des images associées à chaque entrevue remplaçaient la personne interviewée, que l'on voyait au début.

L'œuvre d'Émmanuelle Léonard, *Postcard from Bexhill-on-Sea* (2014), parle, entre autres, de la transmission intergénérationnelle. Des personnes âgées décrivent comment elles imaginent le futur. Mais c'est en parlant du passé qu'elles l'imaginent. Les témoignages sont intégrés dans la vidéo de façon à être à la limite entre le documentaire et l'œuvre : on ne voit jamais les personnes qui parlent, on n'entend que leur « voix off », alors que des vues de bord de mer paisibles d'un coin de l'Angleterre sont livrées à notre regard.

De la même façon, dans *Zone de transit*, Nadia Seboussi (2014) combine des prises de vue de paysages urbains vides de Montréal durant la nuit avec des plans sur des visages de personnes témoignant de leurs parcours de migrants et de leurs attentes, dans des zones entre deux territoires. Ces endroits où les gens sont si nombreux à

attendre pendant plusieurs heures, que l'on imagine à travers le récit des personnes interviewées, contrastent inévitablement avec le vide des paysages nocturnes.

Je voudrais également citer une œuvre magistrale basée sur des témoignages : *Between Listening and Telling : Last Witnesses, Auschwitz 1945-2005* d'Esther Shalev-Gerz (2005), produite à l'occasion du 60ème anniversaire de la libération du camp de concentration d'Auschwitz – Birkenau. Dans cette installation, le témoignage est l'œuvre. Elle intègre les récits de 60 survivants vivant à Paris qui racontent leurs expériences des camps et décrivent leur vie avant, pendant et après l'internement. Les moments de vide que l'artiste a captés entre les mots sont aussi passionnants que le contenu des entrevues.

Le choix de baser une œuvre sur des témoignages, des documents d'archives ou des images construites peut être crucial. Dans *Shoah* (1985), Claude Lanzmann refuse catégoriquement l'utilisation des images d'archive et fonde son film de près de 10 heures uniquement sur les récits des témoins. Lors d'une entrevue, Daniel Bournonville (Lanzmann, 2001) pose la question suivante, à propos du statut des documents vis à vis des œuvres d'art dans ce film : « Œuvre d'art plutôt que document, [...] comment le travail de deuil s'opère-t-il le mieux ? Par des documents ou par un « monument » ? Le cinéaste affirme alors l'impossibilité de l'usage des images d'archives. Sa réponse est claire : « Je voulais simplement opposer l'archive à *Shoah*, qui s'est construit contre toute archive. C'est *Shoah* et la démarche créatrice même de cette œuvre qui refuseraient ce "document", s'il existait ». Cette prise de position a été la source d'une polémique<sup>5</sup> sur la problématique de l'usage des images d'archives et de la fiction dans la représentation de l'irreprésentable, de l'indicible, de la Shoah. Cependant pour Lanzmann, seule la force du témoignage permet de produire un

---

<sup>5</sup> [http://www.lemonde.fr/idees/article/2007/08/08/retrocontroverse-1994-peut-on-representer-la-shoah-a-l-ecran\\_942872\\_3232.html](http://www.lemonde.fr/idees/article/2007/08/08/retrocontroverse-1994-peut-on-representer-la-shoah-a-l-ecran_942872_3232.html), consulté le 1er juillet 2016 ; <https://www.cairn.info/revue-terrains-et-travaux-2002-1-page-38.htm>. Consulté le 1er juillet 2016.

« monument », un film « [...] immémorial, comme si tout cela s'était passé hors de la durée humaine, et c'est précisément l'immémorial qui permet la remise en action du temps, la mise en marche du récit, c'est l'immémorial qui, dans *Shoah* sonne l'appel et sonne l'heure. » (Lanzmann, 2011).

## 2.5 Transmission comme traduction

L'étymologie du mot « transmettre », du latin « trans » et « mittere », est riche de significations : « déposer, envoyer au-delà ». L'idée de traversée, de passage, de trajet est dominante. Mais ce mot peut avoir un sens différent s'il est considéré dans un aspect de traduction. La traduction langagière, certes, mais pas uniquement. En effet, Alexis Nouss (2007) propose de considérer la traduction non seulement comme un passage d'une langue à une autre, mais aussi d'un code à un autre ou d'un médium à un autre. L'acte de traduire devient alors une transaction dont le sens est révélé par la constitution même du mot trans-action : « faire de son action un passage » :

Restreindre la traduction au seul domaine des mots relève de l'idéologie car l'opération permet d'atténuer le pouvoir subversif de cet acte transversal qui s'apparente à une transaction dans le sens de négociation – entre différents acteurs [...] (*Ibid.*, p.144).

De quels passages s'agit-il ? Passages d'un lieu à un autre, d'une signification à une autre, d'un temps à un autre. C'est le fait d'envoyer, de déposer au-delà, c'est une traversée. Quelle est alors l'action dans ce passage ? Il s'agit d'une transformation, d'un décalage opéré par le traducteur. Puis-je ainsi considérer mon travail artistique de réalisation et de mise en espace de récits comme un travail de traduction, mon action étant de faire des choix artistiques à différents niveaux : proposer une entrevue, choisir le cadrage, poser certaines questions, ne pas poser d'autres questions, faire le montage etc. C'est une véritable négociation, une recherche de sens à travers un dialogue avec les personnes impliquées et le médium.

Je voudrais citer trois œuvres qui traitent de la transmission comme traduction. Les trois abordent les questions de la langue, des liens avec la langue maternelle ou celle acquise dans le nouveau pays, des accents que l'on garde pour toujours. Cependant elles reflètent les actions de la traduction dans un sens plus large, dans le passage d'une culture à une autre, d'un pays à un autre ou d'une génération à une autre.

À travers l'installation vidéo *Accent Elimination*, Nina Katchadourian (2005) se pose la question de la transmission culturelle à travers l'accent de la langue maternelle qui est à la fois la marque de l'origine et celle du fait d'être étranger. Elle y a travaillé avec sa mère, originaire de la minorité suédoise de Finlande et avec son père, Arménien de Turquie, qui se sont rencontrés à Beyrouth. Ses parents résident depuis des dizaines d'années aux États-Unis, mais gardent toujours leur accent. À travers des cours qu'ils ont pris ensemble chez un spécialiste d'« accent elimination », ils tentent de se débarrasser de leur accent, pendant que leur fille, née aux États-Unis, essaie au contraire d'acquérir leurs accents respectifs.

Les relations avec sa mère et la distance qui les sépare ou les unit sont au centre de la vidéo *Measures of Distance* de Mona Hatoum (1988). Les images de la mère en train de prendre sa douche sont visibles derrière le grillage de mots de leur correspondance en arabe. L'artiste lit ces lettres en anglais en dévoilant les sujets abordés : les sentiments, la sexualité, les liens avec le père.

*Langue maternelle* de Zineb Sedira (2002) est un triptyque vidéo dans lequel, à travers les conversations avec sa mère et sa fille, l'artiste interroge la transmission intergénérationnelle de la langue maternelle. Quand, dans la première vidéo, elle pose en français des questions sur son enfance à sa mère, celle-ci lui répond en arabe. Dans la seconde elle parle en français à sa fille qui à son tour l'interroge en anglais. Dans la troisième vidéo la grand-mère essaie de poser des questions en arabe à sa petite-fille, mais celle-ci ne répond pas et le silence s'installe. Un silence très éloquent.



## 2.6 Pomme de terre

Pourquoi la pomme de terre ? Quel est son lien avec le déracinement ? Même si l'on peut penser à une représentation littérale des racines, ce n'est pas cette image qui est au cœur de mes recherches. Je vais essayer d'explicitier mes raisons d'y faire appel, qui oscillent entre les liens traditionnels avec la pomme de terre en Ukraine et sa symbolique du déracinement.

La pomme de terre a une place importante dans la culture ukrainienne. L'Ukraine en est l'un des plus gros consommateurs : en 2005, elle occupait la troisième place mondiale après la Biélorussie et le Kirghizistan, avec 136 kg par habitant (source : FAO, Organisation des Nations Unies pour l'alimentation et l'agriculture<sup>6</sup>). Les plats à base de pomme de terre sont innombrables. Elle est soit le contenant, comme dans les « *zrazy* », des pâtés de pommes de terre fourrés à la viande ou au chou dont je ne connais aucun équivalent occidental, soit le contenu, comme dans les « *varieniki* » (des raviolis à la pomme de terre) ou encore des « *pierogi* » (une pâte en croûte fourrée à la pomme de terre). Elle est aussi autosuffisante dans les « *draniki* », qui sont aussi appelés « *latkes* » – de la pomme de terre crue, râpée et cuite en forme de petites crêpes.

Mais dans mes souvenirs, les pommes de terre ne sont pas liées aux plats cuisinés par mes parents ou mes grands-parents, ni aux événements joyeux de fêtes où tout le monde participait à la corvée de l'épluchage. Elles symbolisent moins mes racines que la rupture avec mes racines. Enfant, j'ai été nourrie d'histoires de pommes de terre par mes grands-parents maternels qui ont vécu le « Holodomor », la famine orchestrée par le pouvoir des années 1930. J'ai appris à mon plus grand mécontentement à les cultiver, par obligation d'aider mes parents dans leur jardin à l'extérieur de Kiev, quand les épiceries se sont vidées au début des années 1990. Elles

---

<sup>6</sup> [www.fao.org/potato-2008/fr/monde/index.html](http://www.fao.org/potato-2008/fr/monde/index.html). Consulté le 9 mai 2016.

représentent les années 1990, le moment où je me suis sentie déracinée avant le vrai départ.

Mais en m'y intéressant davantage, j'ai constaté que plusieurs événements historiques et œuvres littéraires montrent un lien entre la pomme de terre et l'exil.

Dans les années 1840, la pomme de terre est la base de l'alimentation des paysans irlandais, qui en consomment 3 à 6 kilos par jour et par personne (Williot et al., 2008). Alors que les provisions sont insuffisantes, en 1845 ils font face au mildiou, une maladie de la pomme de terre, qui leur fait perdre une grande partie de leurs récoltes. Par ailleurs, les paysans, étant une population parmi les plus pauvres, ne cultivent qu'une seule variété de pommes de terre, appelée « lumper », qui est particulièrement sensible à cette maladie. Une immense famine<sup>7</sup> se déclenche, provoquant un million de décès et qui a marqué des générations d'Irlandais jusqu'à nos jours. Elle est à l'origine d'un des plus grands exils du XIX<sup>ème</sup> siècle, où un million de personnes ont émigré vers différents pays partout dans le monde.

En 1870, Paris est isolée par le siège allemand et manque cruellement de ravitaillement alimentaire. C'est alors que la pomme de terre envahit les jardins publics de Paris, entre autres le Jardin du Luxembourg (Williot et al., 2008). De la même façon, en 1915, le jardin public du Touquet Paris-Plage dans le Pas-de-Calais, dans le Nord de la France, devient un champ de pommes de terre pour nourrir les exilés de la Première Guerre Mondiale<sup>8</sup>.

La famine en Ukraine, orchestrée par le gouvernement de Staline au début des années 1930 s'est accompagnée de grandes répressions. Même si cette période fait toujours l'objet d'études et de contestations politiques (Graziosi, 2005, Bezzo et Maggi, 2015,

---

<sup>7</sup> <http://www.nationalarchives.ie/topics/famine/famine.html>. Consulté le 10 mai 2016.

<sup>8</sup> <http://www.letouquet-museevirtuel.com/parcours-historique/jardin-d-ypres-1905/>. Consulté le 10 mai 2016.

Naimark, 2010), on peut citer une loi spéciale votée en 1932 pour sanctionner ceux qui tentent de voler quelques grains ou une pomme de terre : ils seront déportés dans des camps de travail. Selon certains chercheurs (Bezzo et Maggi, 2015), le nombre de morts en 1932-1933 en Ukraine est estimé à plus de 3,5 millions. On ne connaît pas l'émigration qui a suivi le « Holodomor » des villages ukrainiens, alors que comme le décrit Grossman dans le livre « Tout passe » (2001), ils raisonnent des hurlements de gens, qui dans l'incapacité de marcher, rampent par terre avec l'espoir d'arriver au chemin de fer. Nombreux sont ceux qui longent les routes et essaient de rejoindre les villes. Ils n'y arrivent pas, et la raison en est terrible : le décret du 22 janvier 1933 ordonne d'arrêter l'exode des paysans : « Même les routes qui menaient aux villes ukrainiennes, incomparablement mieux approvisionnées que les campagnes, encore qu'elles fussent misérables, furent entourées de barrages de police anti-paysans, alors que les villages étaient abandonnés à la mort. » (Graziosi, 2005).

Pour terminer, je voudrais mentionner un livre magnifique d'Henri Cueco, *Journal d'atelier, 1988-1991 ou le journal d'une pomme de terre* (1993). Il se lit de la même façon que l'on regarde un plant de patate pousser : on ne peut lire beaucoup de pages à la fois. Il ne peut être apprécié que paragraphe par paragraphe. Ce livre est une autorisation d'autodérision, où parler de déracinement est permis au sens littéral.

Il est impossible d'être juste en choisissant quelques paragraphes du livre en citation. Mais en voici un :

Lorsqu'on cesse de planter les pommes de terre, que deviennent-elles ? Si on les plante et qu'on ne les récolte pas, que les tubercules restent en terre, le Paradis en somme, que font-elles, ces privilégiées portraiturees d'abord et plantées ensuite dans un parc chic [...] que deviennent-elles ? Que sont-elles devenues ? Mais, bordel, où sont-elles ? Comment peindre celles de la deuxième génération ; des patates-beurs ? (Cueco, 1993, p.152).

Alors, telles que les pommes de terre, sommes-nous faits pour être déracinés ?

## CHAPITRE III

### STRATÉGIE DE RECHERCHE

#### 3.1 Travail en deux temps : documentation et interprétation

Le travail de recherche que j'ai mené a été effectué en deux parties : la partie documentaire et la partie interprétative. La partie documentaire comprenait les étapes liées à la récolte et au traitement des témoignages. La deuxième partie consistait en la création de pièces visuelles dans le but d'interpréter les témoignages et de faire le pont entre les récits d'autres personnes et le mien. La séparation entre ces deux parties, bien que tangible, pouvait parfois s'amenuiser, surtout quand il s'agissait de mettre les pièces en espace, où tous les éléments entraient en dialogue les uns avec les autres. Les composantes de ma stratégie de recherche sont la récolte des témoignages (partie documentaire), l'interprétation et l'intégration des témoignages dans l'œuvre (partie interprétative), ainsi que la culture des pommes de terre.

#### 3.2 Récolte des témoignages

Comme je l'ai déjà mentionné, la récolte des témoignages fait partie de mon travail depuis plusieurs années, même si mes œuvres n'ont pas toujours intégré des témoignages. Un de mes premiers projets qui se basaient sur des récits d'immigration consistait en la création de pièces visuelles (peinture, dessin, couture) dans lesquelles je cherchais à traduire un geste important dans le récit. Par exemple, une femme originaire d'Afghanistan, arrivée au Québec, s'est mise à coudre des coussins avec

des motifs qui lui rappelaient son pays. J'ai réalisé alors des tableaux en toile non tendue, cousus à partir de différents détails reprenant ses motifs de patrons. Je voulais me travestir, me substituer à elle-même pour comprendre son histoire. Je voulais la traduire dans mon propre langage.

Même si ces récits n'apparaissent pas explicitement dans ma production, je réalisais leur importance dans ma recherche. J'accordais beaucoup d'attention à la conduite de l'entrevue, au temps passé avec les gens. Je leur laissais mes coordonnées et je les invitais par la suite à mes expositions. Je tentais de maintenir des contacts et de leur montrer que j'appréciais leur générosité de partager leurs pensées avec moi.

Dans les projets qui ont suivi, le processus de récolte de témoignages a pris de plus en plus de place par rapport à la production qui en découlait. Je me suis intéressée aux écrits théoriques sur la conduite et l'analyse des entrevues, méthodologie utilisée fréquemment dans la recherche en sciences sociales. Ces travaux m'ont aidée à mieux construire mes questions, à organiser la structure de mes entrevues, et à éviter les pièges de débutant.

### 3.2.1 Conduire une entrevue

Tout d'abord, je voudrais expliquer le choix du mot « entrevue » que j'emploie plutôt qu'« entretien ». Dans le Larousse<sup>9</sup>, une entrevue est définie comme une « rencontre concertée entre deux ou plusieurs personnes qui ont à se parler » alors qu'un entretien est défini comme une « conversation suivie avec une ou plusieurs personnes ». Ainsi, ils sont synonymes si on les considère comme une conversation ou une discussion. Cependant, le mot entretien peut supposer un rendez-vous à distance, par exemple, un

---

<sup>9</sup> <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/>. Consulté le 1er mars 2016.

entretien téléphonique. L'entrevue suppose une rencontre, ce qui était important dans ma démarche. Aucun témoignage n'a eu lieu sans rencontre.

Les personnes qui m'ont accordé des entrevues font partie de cercles différents. Des personnes de ma famille. Des amis. Des collègues. Des gens que j'ai rencontrés au hasard, par exemple à l'occasion de mes expositions. Des gens que j'ai contactés spécifiquement par l'intermédiaire d'organismes communautaires œuvrant avec des immigrés ou des personnes âgées. Des passants dans un parc.

Dans tous les cas, j'expliquais d'abord qu'il s'agissait d'un projet de recherche artistique, et la plupart des personnes abordées exprimaient leur volonté de m'accorder une entrevue. J'ai remarqué que le sujet touchait profondément les gens, sous différents aspects, que ce soit l'envie de partager un récit personnel ou la réflexion sur la transmission intergénérationnelle.

Je procédais à une entrevue semi-structurée, où une liste de questions préétablies mais ouvertes était proposée aux participants (Savoie-Zajc, 2011). Ainsi, d'autres questions pouvaient émerger pendant la conversation, en fonction des réponses données afin de les élaborer ou de les approfondir. Ce type d'entrevue me paraissait le plus adapté pour cette recherche car il permettait d'une part, de laisser le plus d'espace possible dans l'élaboration d'un récit autobiographique, et d'autre part d'avoir une structure commune à toutes les entrevues, basée sur la liste de questions initiale.

La plupart des gens souhaitaient recevoir la liste des questions en avance. Dans le cas où il s'agissait d'entrevues des passants d'un parc, cela n'avait pas été possible. Quand cela était faisable, je demandais aux personnes de choisir le lieu de l'entrevue : dans leur maison, au travail, dans une salle de réunion d'association.

Dans l'article « Interviewing as Activity », Hermanns (2004) compare la conduite du témoignage avec la réalisation d'un « impromptu drama », une pièce de théâtre

improvisée (p.209). Les deux participants ont un rôle dans la création de cette pièce, cette interaction sociale, même si c'est l'intervieweur qui se charge de lui donner une certaine structure et forme. Comme une vraie pièce de théâtre, l'entrevue doit être préparée, et dans le cas de l'utilisation d'un enregistreur, elle doit être mise en scène. L'auteur explique que souvent, les personnes interrogées ressentent une certaine gêne vis-à-vis de l'enregistreur, elles n'aiment pas entendre leur propre voix. Il insiste sur le fait qu'il appartient à l'intervieweur « de créer un climat de conversation dans lequel le mode souhaité de présentation fait déjà partie de « l'atmosphère » (*Ibid*, p.210, traduction libre).

Ainsi, quand il s'agissait d'entrevues sonores, j'utilisais l'enregistreur Zoom H4, prêté par le service audiovisuel de l'UQAM. Autant que possible, j'essayais de trouver une pièce avec peu de bruit, et de poser l'enregistreur sur une table à proximité de la personne, pour ne pas être obligée de le manipuler au cours de l'entrevue, pour qu'il se fasse oublier. Pour éliminer la gêne éventuelle, je commençais l'enregistrement avant le début de la séance de questions, en expliquant que probablement un montage serait effectué de toute façon, ce qui permettait de démarrer la conversation et de calmer la voix. Je préférais toujours les discussions intimistes, et même si deux personnes pouvaient être interrogées au même endroit, j'organisais l'enregistrement de façon à ce qu'une personne à la fois se trouve dans la salle.

Les premières minutes de l'entrevue sont décisives. C'est à ce moment que l'intervieweur doit créer une situation propice à ce que la personne fasse découvrir des aspects de sa personnalité et de sa façon de voir les choses. La tâche principale de l'intervieweur est alors de créer « une mise en scène de façon à ce que les personnes impliquées puissent trouver leur rôle » (*Idem*, p.210, traduction libre). Ces rôles dépendent de la situation de l'intervieweur vis-à-vis des interviewés, de son âge, de son expérience, de son statut social etc. (Hermanns, 2004, Limerick, 1996). Le fait

que je sois moi-même immigrée, que je sois passionnée par les histoires de migration, que je sois à l'aise de discuter avec des gens plus ou moins âgés, mettait, me semblait-il, les personnes dans de bonnes conditions pour dévoiler leur intimité. Cependant, être une personne « intéressée » pouvait me faire basculer dans un piège courant : m'exclamer « je suis comme vous ! », « moi aussi, je le pense... ». L'intervieweur doit rester indépendant quel que soit l'opinion de l'interviewé (Hermanns, 2004, p.212). D'où une difficulté dans la conduite de l'entrevue, où l'intervieweur doit avoir un double rôle :

On the one hand the interviewer shows empathy by attempting to become part of the interviewee's presentation, in order to understand how he or she perceives and interprets the world. At the same time, however, the interviewer must develop a different approach to the subject which shows that although the words are heard, the interviewer is uncertain of the meaning horizon of the terms for the interviewee. [...] The interviewer must project an attitude of deliberate naiveté[...].(Ibid, p.211)

Toutes les entrevues ont abouti à des témoignages extrêmement différents. Certaines personnes parlaient spontanément, avaient déjà longuement réfléchi ou avaient lu des livres sur ce sujet. Leurs récits étaient fluides et peu de questions étaient nécessaires pour les approfondir. Parfois, je ne voulais même pas poser de questions intermédiaires pour ne pas briser la narration. D'autres personnes avaient besoin de plusieurs questions, elles avaient plus de difficulté à donner leur propre vision ou avis. C'est par exemple le cas de ma fille, qui, au début, cherchait à « m'aider » dans le projet en tentant de trouver des réponses « correctes ».

Il a fallu également que j'apprenne à faire face aux refus. Deux sortes de situations se sont présentées à moi. La première était le refus d'accorder une entrevue dès que j'expliquais la thématique et le sens de mes questions. Celui-ci était facile à gérer : je remerciais les gens tout de même et leur disais qu'il était parfaitement respectable de ne pas vouloir aborder ces sujets. La seconde situation était plus délicate, quand l'entrevue commençait, et se terminait au bout de quelques minutes, voire quelques



secondes. Un témoignage me revient sans cesse en mémoire. Une femme de mon âge, originaire de Moldavie et russophone, vivant au Canada depuis une dizaine d'années, n'a pu que s'exclamer : « *Это больное место* », (C'est un endroit qui fait mal), puis d'ajouter en français : « Je ne veux pas répondre à cette question, je ne veux pas répondre à cette question ». Parfois, les personnes commençaient leur récit, puis venaient des larmes et il était impossible pour elles de continuer. J'étais véritablement contrariée, je me sentais coupable d'avoir provoqué le retour de ces souvenirs pénibles. J'espérais seulement qu'elles ne me prenaient pas pour quelqu'un qui voulait exploiter leur douleur.

### 3.2.2 Aspects éthiques

Pendant la réalisation du projet, j'ai été confrontée à plusieurs aspects éthiques liés au travail avec les entrevues. Un de ces aspects est le rapport de pouvoir qui s'établit entre l'intervieweur et l'interviewé lors de l'entrevue. Il a fait l'objet de plusieurs études, notamment en sciences humaines et dépend, entre autres, de la relation entre les participants, de leurs statuts sociaux et affectifs respectifs. Il est clair que ce rapport n'est pas le même avec mon père et un passant. Cependant, comme pointe Limerick and al. (1996), il serait inapproprié de penser ce rapport comme asymétrique et unidirectionnel, mettant l'intervieweur en position de force. En effet, il se construit par les deux parties de façon dynamique pendant l'entrevue. Au lieu de considérer l'interviewé comme n'ayant pas de pouvoir, comme un sujet passif, les auteurs proposent une vision de celui-ci en tant que « participant actif de la production de connaissance » (*Ibid.*, p. 58, traduction libre). Et l'entrevue devient un don, « un présent de son temps, de son texte, de sa compréhension » que l'interviewé fait à l'intervieweur. Et « le don est confié aux soins du chercheur, car il y a confiance de la part des personnes interrogées que le chercheur ne les trahira pas, n'abusera pas de ses pouvoirs, ou n'abusera pas de leurs mots » (*Ibid.*, traduction libre).

C'est ainsi que je considère tous les témoignages que j'ai reçus comme des dons généreux.

Le second aspect éthique qui a fait l'objet d'une réflexion toute particulière est le respect du récit lors du traitement du témoignage et son intégration dans l'œuvre. Je vais donner un exemple. Pendant plusieurs semaines, j'ai fait des tests de mise en espace d'un récit d'une femme où je souhaitais traduire l'étymologie du mot transmission : « porter au-delà ». J'en suis arrivée à projeter sa vidéo sur un papier dans lequel j'ai découpé des ouvertures ressemblant à des formes laissées entre des mots écrits à la main. Une sorte de vide entre les mots. L'image projetée sur cet écran « troué » se reportait partiellement sur le mur situé derrière, créant un effet visuel séduisant. L'ennui est que j'ai vite réalisé que l'effet visuel galvanisait l'attention du spectateur, rendant le récit secondaire. Pire encore, lorsque la personne bougeait dans le cadre, l'image de son visage se trouvait déconstruite par le découpage. Quel droit ai-je de déconstruire le récit, de déconstruire le visage ? Cela ne trahit-il pas le don qui m'avait été fait ? L'utilisation de l'image d'un visage ou du son d'une voix doit être faite avec extrême précaution, respect et humilité.

### 3.3 Interprétation et intégration des témoignages dans l'œuvre

La question de l'intégration du témoignage dans l'œuvre est centrale dans ma stratégie de recherche. On peut légitimement se demander : que signifie intégrer un témoignage dans une production artistique ? Qu'est-ce que l'œuvre y apporte de plus ? J'ai tenté d'y répondre en réfléchissant au rôle des témoignages en trois temps : analyse des récits, création de pièces interprétatives, réflexion sur la mise en espace.

#### 3.3.1 Analyse des témoignages

Conduire une entrevue ressemble à une récolte, où l'on ne peut agir sur l'information que nous allons recevoir. Nous pouvons poser la même question trois fois, en essayant de la reformuler, nous n'allons néanmoins pas obtenir les réponses

auxquelles on s'attendait. Chaque témoignage est unique, et les récolter est une occasion de réfléchir au déracinement dans la variété des cas possibles. Cependant, mon objectif est de comprendre cette unicité dans un propos commun à tous, dans une « expérience exilique » commune (Nous, 2013a). Le témoignage est donc important aussi bien en tant qu'objectif de la création, que comme partie intégrante du processus.

Les récits issus des entrevues sont essentiels dans la compréhension du phénomène du déracinement. Mais comment faire émerger un sens des témoignages ? Que signifie analyser les récits ? De plus, l'information contenue dans les témoignages peut être morcelée, confuse, répétée etc. Art Spiegelman (2012) nous renseigne sur les difficultés de la recherche de souvenirs et de sens dans les discussions avec son père :

Je me rappelle des frustrations quand il répétait presque mot pour mot un événement qu'il m'avait déjà raconté. Je suppose que c'est comme ça que fonctionne la mémoire – elle est remplacée par le langage. [...] Il fallait que je repère les différences entre les versions d'une même histoire pour traquer des informations très précises. Et quand je le pouvais, j'intégrais ça à la salve suivante d'entretiens. P.28.

L'analyse des entrevues est une étape majeure dans la recherche en sciences humaines et il existe de nombreuses techniques, parmi lesquelles on trouve l'analyse thématique élaborée par Paillé et Mucchielli (2008). Elle se fait par retranscription des entrevues en format texte, puis par thématization du corpus. Tel que suggéré par les auteurs, il s'agit de saisir l'ensemble des thèmes du corpus et de repérer l'importance de certains d'entre eux.

Je me suis approprié cette méthode pour l'appliquer à ma recherche. Il ne s'agissait pas dans mon cas d'analyser toutes les entrevues de la même façon. Tout d'abord, j'ai fait le choix de ne retranscrire que certaines d'entre elles sur papier, soit dans un fichier de traitement texte, soit en écriture manuscrite. J'ai ensuite relu mes notes

plusieurs fois pour m'imprégner des données. J'ai remarqué que même si j'avais moi-même réalisé les entrevues, beaucoup d'informations paraissaient tout à fait nouvelles. J'ai souligné les phrases qui me marquaient le plus, et j'ai inscrit en marge les idées qui semblaient se cristalliser, un des modes d'inscription des thèmes suggérés par Paillé et Mucchielli (*Ibid.*). L'objectif de cette analyse n'était pas l'élaboration des thèmes communs et leur hiérarchisation dans le but de créer un schéma et une description textuelle des thèmes, comme on peut en voir dans les études en sciences humaines. Ce qui m'intéressait était d'y trouver des éléments marquants, qui allaient ensuite guider la production de pièces interprétatives et la mise en espace de tous les éléments.

Pour expliquer cette démarche, je vais donner un exemple. Je n'ai réalisé qu'un seul enregistrement du récit d'exil de mon père. L'entrevue dure 28 minutes et mon père répond longuement alors que je ne lui ai posé que très peu de questions. Il raconte son histoire du déracinement en parlant de son enfance alors qu'il a quitté l'Ukraine, son pays natal, à l'âge de 65 ans. En retranscrivant le récit sur papier, je me suis aperçue qu'il était très dérangent pour moi d'arrêter la bande sonore, de prendre des notes, puis de recommencer. À chaque fois que le son de sa voix reprenait, je n'avais pas envie de l'interrompre. Alors, j'ai changé ma façon de retranscrire : je ne notais que ce que je pouvais physiquement noter en direct, sans faire de pause. En réécoutant le récit de nouveau, je pouvais compléter les phrases, mais j'ai remarqué que je notais les mêmes mots, ceux qui me touchaient le plus. J'ai alors décidé de me filmer en train de retranscrire son récit sur une grande feuille de plexiglass, de façon à ce que les mots se superposent et créent un maillage. La partie que je jugeais la plus marquante, celle où il raconte son évacuation pendant la guerre, est retranscrite en rouge alors que le reste du texte est en noir. Je présenterai l'installation vidéo qui en résulte dans le chapitre 4.

### 3.3.2 Pièces interprétatives

Les pièces interprétatives sont des dessins, peintures et estampes numériques que j'ai produits tout en faisant la récolte et l'analyse des témoignages. Entre ces deux parties, documentaire et interprétative, il n'y a pas de hiérarchie, elles sont complémentaires.

Intégrer le témoignage à l'œuvre consiste à le traduire selon le langage artistique qui m'est propre. Car il est certain que l'enregistrement d'une personne qui raconte son expérience d'exil n'aura pas le même sens dans ma production que pour un autre artiste.

Mon langage pictural est basé sur l'imagerie de la pomme de terre. Dans ce projet, j'ai tenté, tel Art Spiegelman avec les souris et les chats, de traduire mes questionnements sur le déracinement à travers la représentation de la pomme de terre. Il s'est alors avéré nécessaire de l'observer, de la peindre, de la dessiner, de la faire germer, de l'éplucher, de la planter. Je présenterai ces réalisations dans le chapitre 4.

### 3.3.3 Réflexion sur la mise en espace

La mise en espace de tous les éléments, témoignages, comme pièces interprétatives, est déterminante. Je travaillais sur l'espace en même temps que sur la production des éléments visuels. Plusieurs tests d'installation et de projection ont été réalisés dans le Centre d'expérimentation de la maîtrise (CDEx). Par ailleurs, j'ai modélisé plusieurs maquettes 3D virtuelles grâce au logiciel Sketchup.

Il est évident que le contenu des éléments visuels a défini l'installation, mais il est intéressant de constater que le travail sur la mise en espace a eu un fort impact sur le contenu et l'esthétique de certaines pièces. Par exemple, au cours du projet, j'ai enregistré plusieurs entrevues avec ma fille dans le but de comprendre comment l'histoire de mon père a traversé deux générations. Sans présenter le contenu de ce travail, qui sera exposé plus loin, je voudrais souligner que le montage de la vidéo à partir de ces entrevues s'est fait en fonction de la mise en espace, afin de créer une image miroir par rapport à la vidéo de mon père.

### 3.4 Comment planter une pomme de terre ?

*Avec douceur.*

*En choisissant le terreau,*

*Sablonneux et pauvre.*

*En la laissant dans une pièce de la maison*

*Pendant plusieurs jours*

*Pour la faire germer.*

*Quand de nouvelles pousses,*

*Blanches et tendres,*

*Tendent vers la lumière,*

*L'enterrer.*

*Les pousses trouveront la sortie facilement*

*Mais il va falloir recouvrir la tige*

*À nouveau,*

*La butter.*

*Le plant sera ample,*

*Les fleurs timides mais nombreuses.*

*Quand les feuilles se mettront à faner*

*Il ne faudra pas les couper,*

*Elles nourrissent les racines.*

*Au bout de trois semaines, ou quatre,*

*On pourra les déterrer.*

*Les nouvelles pommes de terre*

*Seront encore attachées aux racines,*

*Et leur peau sera peut-être translucide.*

## CHAPITRE IV

### PROJET RÉALISÉ : UNE POMME, DEUX TERRES

#### 4.1 Deux espaces

Le projet réalisé est basé sur les entrevues de différentes personnes, accumulées pendant les deux ans de la maîtrise. Cependant, elles n'ont pas toutes la même signification et le même impact sur mon travail. C'est pourquoi j'ai décidé de séparer l'ensemble des entrevues en deux parties, qui correspondent également aux deux lieux d'exposition. La première partie comprend les entrevues vidéo qui ont une importance toute particulière pour moi : celles de mon père et de ma fille. Elle sera présentée au CDEx. Dans cet espace intimiste, j'explorerai la notion de transmission en tant que traduction, et mon rôle sera non seulement celui de l'artiste mais aussi celui de la fille, de la mère et de la traductrice. Dans la seconde partie, les autres entrevues, cette fois audio, seront intégrées à une installation in-situ au parc du centre culturel Jacques Ferron, à Longueuil, qui fut ma ville d'accueil à mon arrivée au Québec. Dans ce lieu public, la transmission est considérée comme passage.

#### 4.2 Installation en galerie : transmission comme traduction

Dans cette section, je vais décrire le travail dont le point d'ancrage est constitué de deux documents vidéo : l'entrevue avec mon père racontant son exil et celle avec ma fille donnant son interprétation de la même histoire. Il représente une réflexion sur la transmission intergénérationnelle en tant que traduction, qui ne se limite pas au passage d'une langue à une autre, mais plus généralement, tel que suggéré par Nous

(2007), d'un médium à un autre, d'un code à un autre. Il comporte deux volets : le dispositif de mise en espace des entrevues vidéo et les pièces interprétatives.

#### 4.2.1 Dispositif de traduction au cœur de l'installation

Voici deux images extraites des vidéos en question :



**Figure 4.1** Entrevue de mon père, vidéo HD, 28 min. 2015.





**Figure 4.2** Entrevue de ma fille, vidéo HD, 13 min. 2016.

L'entrevue avec mon père a été enregistrée à l'occasion d'une visite chez lui pendant les vacances de fin d'année. Elle dure 28 minutes et ne comprend quasiment pas de montage. Je me suis longuement demandé si je devais garder dans la vidéo le moment où mon père est filmé sans le savoir, lors des réglages de la caméra entre deux prises de vue. Pendant ces quelques secondes, il a l'air d'être plongé dans les souvenirs dont il vient de parler. J'ai préféré alors conserver ces moments intacts, car il me semblait voir son passé dans son regard dirigé vers un ailleurs.

Son entrevue ressemble plutôt à un récit. Je ne lui ai posé que quelques questions, en commençant par les suivantes : « Pouvez-vous raconter l'histoire de votre exil ? Quand avez-vous immigré ? ». Sa réponse débute avec un sourire : « Immigré ? Ce n'est pas un mot habituel pour moi... ». Il explique avoir déménagé, pas immigré. Il précise alors qu'il ne se sent ni exilé, ni immigré, alors qu'il a quitté son pays natal, l'Ukraine, à l'âge de 65 ans. Il rend compte des raisons de cette attitude en décrivant

sa vie pendant son enfance, profondément marquée par des années d'exil dans différentes régions de l'Union Soviétique lors de l'évacuation des civils pendant la guerre de 1941-45.

L'entrevue avec ma fille a été enregistrée quelques mois plus tard. Le but de l'entrevue était de lui demander ce qu'elle savait de l'histoire de son grand-père avant qu'elle ne visionne la vidéo de celui-ci. Connaissait-elle les raisons et les conditions de son départ ? Comment son déménagement et son installation aux États-Unis s'étaient déroulés ? Avec presque 70 ans qui les séparent, que savait-elle de sa vie, d'abord à l'époque soviétique, puis à l'étranger ? Et surtout, est-ce que l'immigration de ses grands-parents avait une conséquence sur la compréhension de ses propres racines : se sentait-elle déracinée ?

Je parle de l'entrevue de ma fille, mais en réalité, je devrais parler des entrevues. Car, dès la première question, je me suis rendu compte que rien ne ressemblerait au récit de mon père : une jeune personne de 18 ans ne peut avoir ni l'assurance, ni la réflexion, ni l'éloquence d'un homme de 86 ans. Son premier réflexe était de me demander de lui donner les bonnes réponses, celles que je voulais pour mon projet. Cette question est déjà une bonne réponse, me suis-je dit. Puis, un long travail de plusieurs mois a suivi. J'ai interrogé ma fille à plusieurs reprises, presque toutes les semaines. Parfois, je reprenais les mêmes questions, parfois, de nouvelles questions surgissaient. J'ai réalisé qu'il s'agissait bien d'un processus de traduction, et que j'agissais en tant que traductrice. Non seulement d'une langue à une autre, mais d'un récit à un autre, d'un temps à un autre. Cette traduction était de plus une véritable transaction, dans le sens souligné par A. Nouss (2007), une trans-action, une action dans le passage. C'était une négociation, une médiation, un dialogue entre le traducteur et le nouveau récit.

Les entrevues généraient de nouvelles considérations chez ma fille. Par exemple, lors d'une entrevue, je lui ai demandé de choisir un mot en russe qui représente pour elle

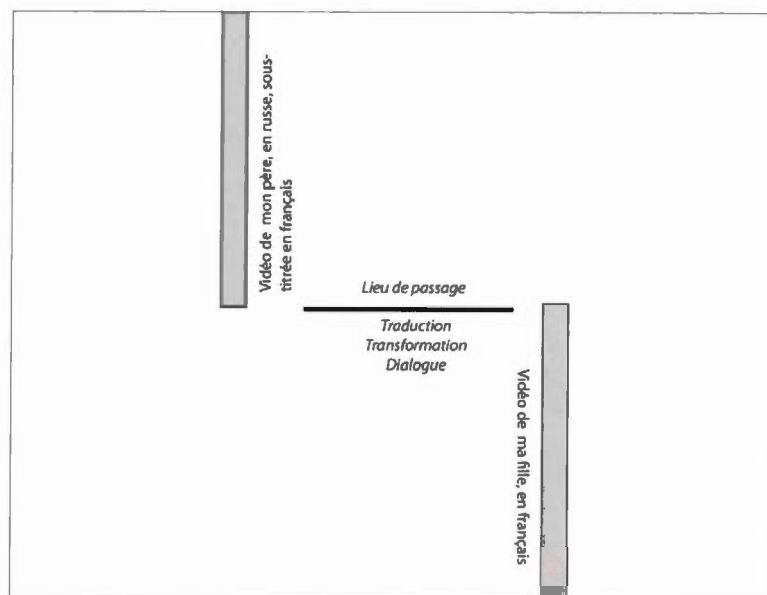
l'histoire transmise par ses grands-parents. Je n'étais pas étonnée qu'elle choisisse le nom d'un plat, « *Селедка под шубой* », car, souvent, en parlant des traditions, les gens évoquent des transmissions culinaires. En revanche, j'ai été surprise de découvrir qu'elle ne connaissait pas la traduction du nom de ce plat en français : « Le hareng sous son manteau de fourrure », alors qu'elle prépare ce plat tous les ans avec ma mère à l'occasion des fêtes de fin d'année, qu'elle ne réalisait pas qu'il contenait du hareng, et pourquoi le hareng est sous son manteau de fourrure, et surtout qu'elle n'y avait jamais goûté !

Grâce à ces entretiens, j'ai compris à quel point la transmission intergénérationnelle pouvait être complexe. Pourquoi ? Selon ma fille, ce n'est pas par manque de communication en général, ni par le fait qu'elle parle mal le russe (ils communiquent en anglais). C'est plutôt le sujet-même, le passé, que les grands-parents évitent et que ma fille n'aborde pas.

Comme il s'agit d'un ensemble d'entretiens de ma fille, je me suis alors posé la question : quelles entretiens dois-je choisir pour l'installation ? En choisir une ? Ou faire un montage à partir des extraits de toutes les vidéos, inspiré du film de S. Michalkov « *Anna 6-18* » (1994), dans lequel le cinéaste pose les mêmes questions à sa fille tous les ans pendant 12 ans. Les réponses évoluent au fil du temps. Au moment d'écrire le mémoire, je n'ai pas encore fait mon choix.

Cependant, j'ai élaboré un dispositif de mise en espace de ces entretiens qui réfléchit la notion de la transmission en tant que traduction. Ce dispositif est simple : la projection des deux entretiens sur écrans qui s'opposent, qui se font face, mais qui ont un décalage l'un par rapport à l'autre. Au centre : le passage entre les deux écrans, les deux espaces, les deux langues. Ce passage est un lieu transitoire, de traduction, de transformation et de dialogue.

Voici le croquis du dispositif.



**Figure 4.3** Croquis du dispositif de mise en espace des vidéos de mon père et de ma fille.

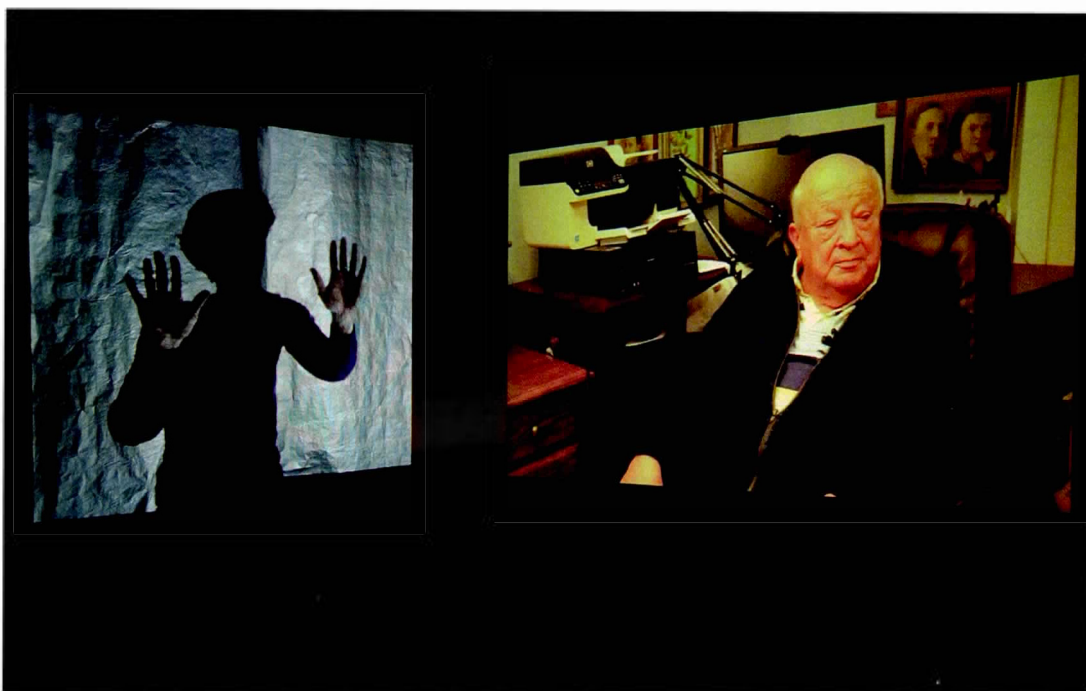
Comment représenter ce lieu de passage d'un récit à l'autre ? Quel est son sens ? Ce lieu est celui de la traduction, et c'est moi qui ai le rôle de la traductrice. Alors que les deux vidéos sont projetées sur les murs de cimaises disponibles au CDEx, je souhaitais que la séparation entre eux soit fluide, voire transparente. J'ai choisi alors d'y suspendre un rideau, composé de deux bandes juxtaposées de papier carbone.



**Figure 4.4** L'espace de séparation entre les vidéos de mon père et de ma fille.

Le papier carbone est un matériau particulier, désuet, quasiment oublié. On l'utilise pour dupliquer des textes ou des dessins. De plus, il garde la trace de ces copies. Dans mon installation, il sert de séparation entre les deux récits, mais également de support de projection d'une autre vidéo, où je performe le récit de mon père : en l'écouter, je le retranscris sur un plexiglass. Même en essayant d'écrire le plus vite possible, il est impensable de pouvoir tout noter. Se superposant, les couches de l'écriture se transforment en maillage, derrière lequel je disparaiss au fur et à mesure de la transcription.

La vidéo de retranscription est synchronisée avec la vidéo de mon père : au moment où le plan change dans la vidéo du récit, il devient plus gros dans mon image également. Cela crée un moment où l'on se regarde alors que l'on est séparés non seulement dans le temps et l'espace, mais également par le récit, car les mots accumulés tissent une toile entre nous. Cette toile de mots représente la transmission d'un récit d'une personne à l'autre. Elle est à trous car on ne peut tout transmettre, et brouillée car on ne peut tout comprendre.

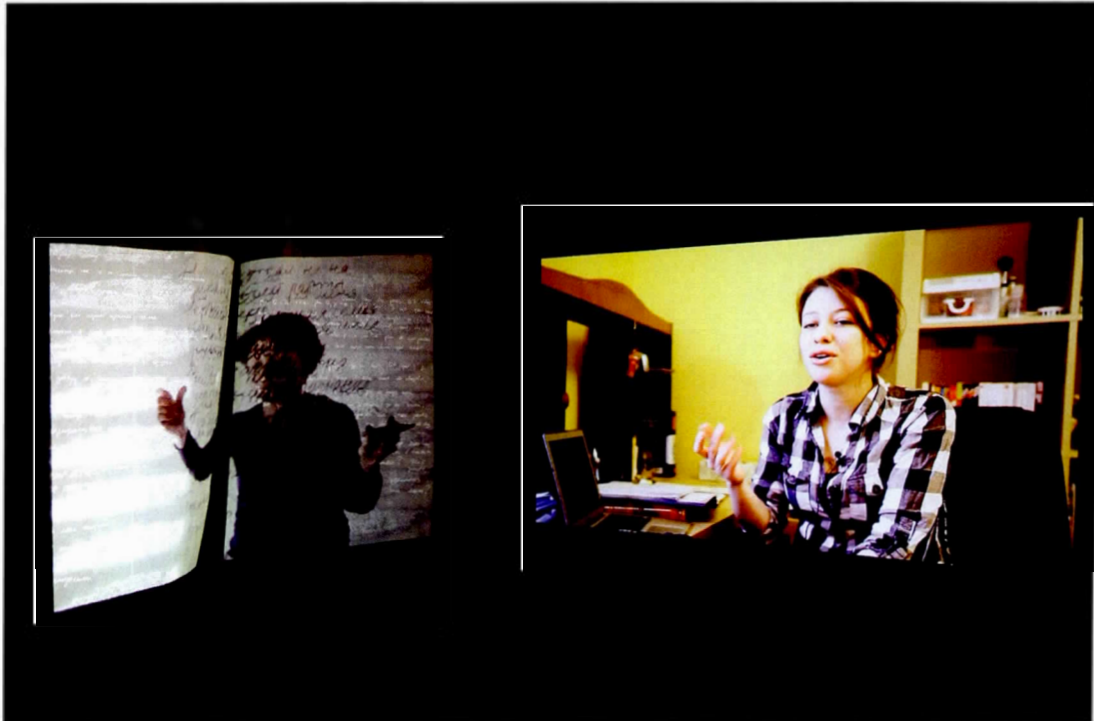


**Figure 4.5** Vue de tests de l'installation vidéo avec l'entrevue et la retranscription de l'entrevue sur plexiglass, (début de la vidéo). CDEx, 2016.



**Figure 4.6** Vues de tests de l'installation vidéo avec l'entrevue et la retranscription de l'entrevue sur plexiglass, (milieu et fin de la vidéo). CDEx, 2016.

Grâce à la transparence du papier carbone, la retranscription du récit est visible également du côté de la vidéo de ma fille. De plus, comme la vidéo de retranscription n'a pas de son, et l'on ne peut lire distinctement les mots, on peut se demander s'il s'agit du récit de mon père, ou celui de ma fille. Ou encore d'un autre, le mien ?



**Figure 4.7** Vue de tests de l'installation vidéo avec la retranscription d'un récit sur un plexiglass et l'entrevue de ma fille. CDEx, 2016.

Comme le rideau est composé de deux bandes de papier carbone, qui se courbent facilement aux mouvements de l'air, l'image projetée dessus ressemble à un livre ouvert que ma fille pourrait lire. Par ailleurs, chaque panneau du rideau contient un récit manuscrit gravé - ma propre version du déracinement vécu par ma famille. Le récit à gauche est en russe, et à droite en français, le second n'étant pas la traduction du premier. Il m'est très difficile de traduire exactement, je préfère construire des phrases différentes selon la musicalité de chaque langue. Ces récits, peu visibles au



début de la vidéo de retranscription, deviennent de plus en plus apparents au fur et à mesure que les mots superposés remplissent l'image.



**Figure 4.8** Le récit gravé sur le papier carbone superposé à la vidéo de retranscription. Tests d'installation, CDEx, 2016.

Le dispositif de mise en espace des vidéos des récits de mon père et de ma fille décrit ci-dessus, a pour objectif de représenter la notion de transmission comme traduction. Mais l'on peut se poser la question suivante : en quoi ce dispositif exprime-t-il la transmission de récits du **déracinement**? C'est là que les autres pièces de l'installation prennent leur place. Ces pièces sont des éléments interprétatifs que j'ai élaborés en lien avec les entrevues.

#### 4.2.2 Espace du déracinement

La galerie CDEx est toute en longueur. Ce qui était heureux pour mon projet. En effet, cela m'a permis d'imaginer l'installation en deux espaces : l'espace du déracinement et l'espace de l'enracinement, ayant au centre, le dispositif de traduction et de passage entre les deux.

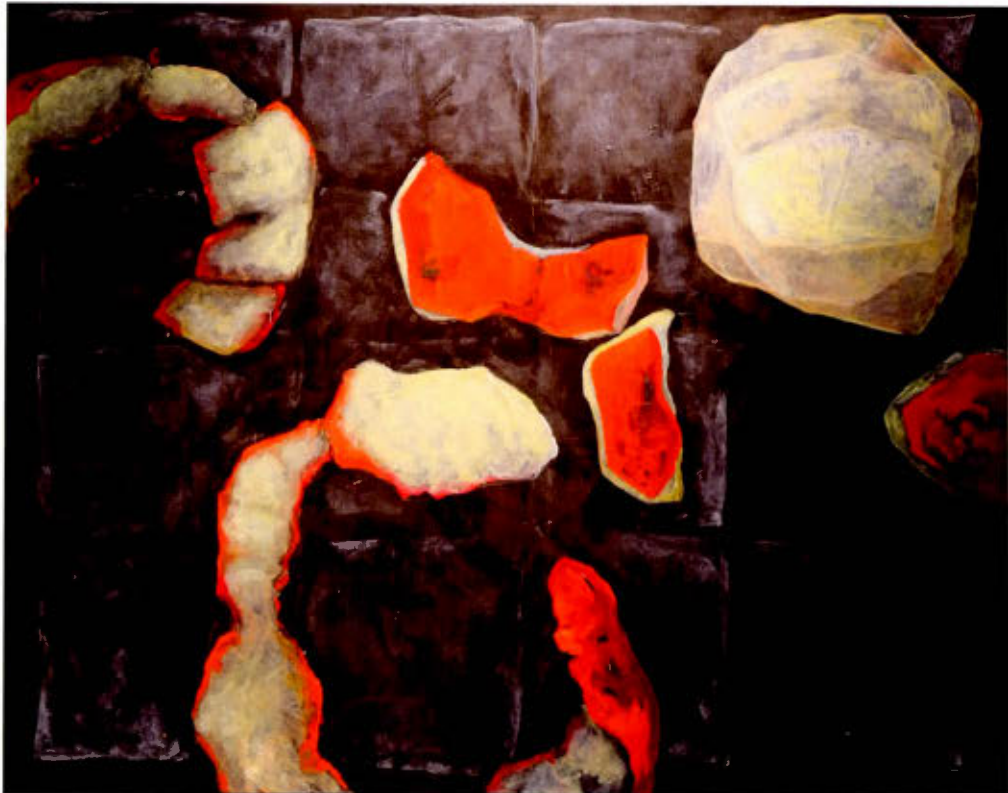
L'espace du déracinement est le premier auquel on accède en entrant dans la galerie. Le déracinement y est traité à travers des dessins, des peintures et des estampes numériques. La vidéo de mon père en fait partie également.



**Figure 4.9** Modélisation de l'espace du déracinement à la galerie CDEx, croquis Sketchup.

Au centre de toutes les pièces interprétatives se trouve la pomme de terre. Comme je l'ai expliqué dans le chapitre 2, section 2.6, elle ne symbolise pas les racines, mais le déracinement même. Elle représente la période où j'ai été déracinée de mon pays bien avant de le quitter.

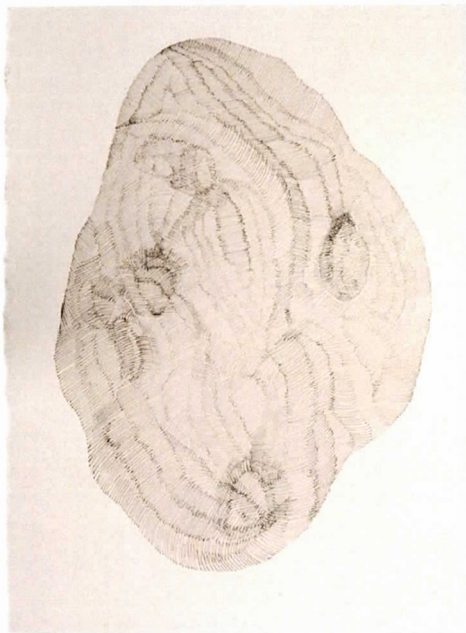
Dans l'espace du déracinement, la pomme de terre est épluchée. Car en perdant sa peau, et plus précisément, ses yeux, elle perd la capacité de produire une nouvelle plante. Voici quelques-unes des pièces de l'exposition :



**Figure 4.10** *Pomme de terre épluchée*, acrylique sur bois, 150 cm x 182 cm, 2015.

Le tableau ci-dessus est posé par terre, car je souhaitais que toutes des pièces interprétatives soient en contact avec le sol, contrairement aux pièces documentaires qui sont suspendues ou accrochées au mur.

Le mur adjacent est couvert de dessins de pommes de terre surdimensionnées, réalisés par petits traits noirs à l'encre de chine. Ces traits suivent le chemin de l'épluchage et contournent les yeux des pommes de terre, tantôt fermés, tantôt ouverts, et enfin germés.

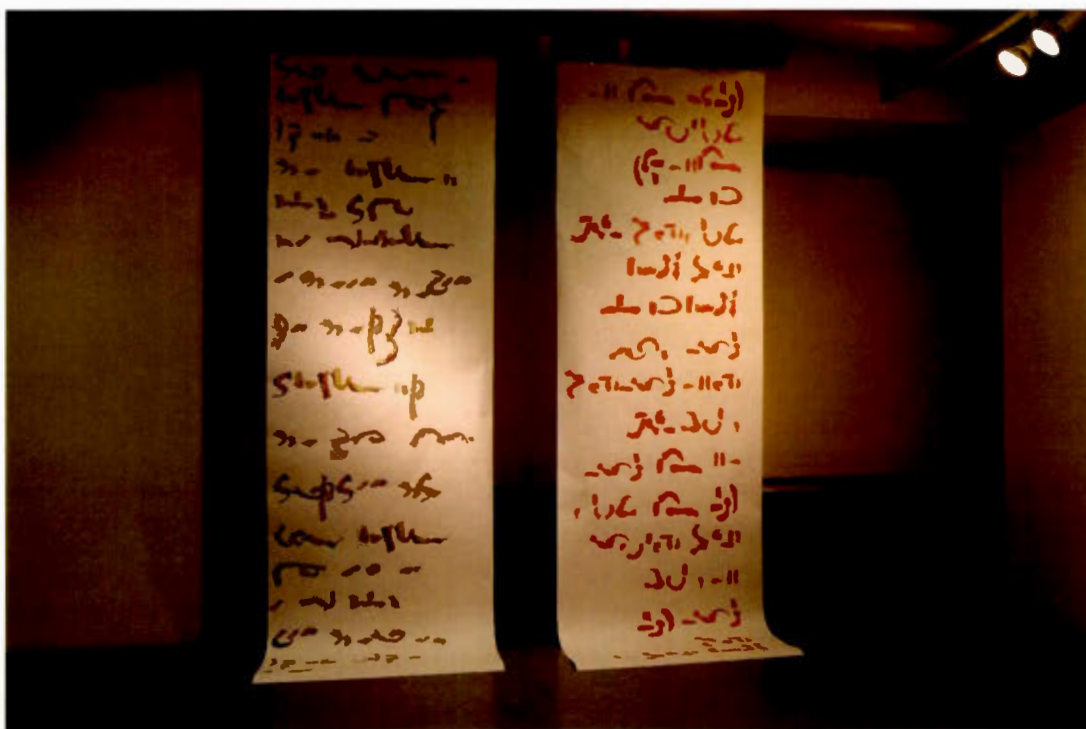


**Figure 4.11** *Pommes de terre les yeux fermés*, encre de chine sur papier Arches, 76 cm x 56 cm. 2016.



**Figure 4.12** *Pomme de terre les yeux germés*, encre de chine sur papier Arches, 76 cm x 56 cm, 2016.

Enfin, un élément important de cet espace est un diptyque d'estampes numériques qui présente deux textes. Il est nommé « Poème à l'endroit, poème à l'envers ». En réalité, ce sont des textes illisibles, composés de photographies d'épluchures de pommes de terre, de façon à ce que le premier texte imite l'écriture de gauche à droite, et le deuxième, de droite à gauche. En même temps, le premier montre les épluchures côté peau, et le second côté chair. Ces estampes sont de très grand format, suspendues au plafond elles arrivent jusqu'au sol.



**Figure 4.13** *Poème à l'endroit, poème à l'envers.* Vue de l'installation au CDEx. Impression jet d'encre sur papier canson. 320 cm x 102 cm chaque élément. 2015.

### 4.2.3 Espace d'enracinement



**Figure 4.14** Modélisation de l'espace d'enracinement à la galerie CDEx, croquis Sketchup.

Après avoir traversé le dispositif de traduction, on arrive dans l'espace d'enracinement dont la vidéo de ma fille fait partie. On y trouve une vidéo projetée sur un tableau de bois au format identique à celui situé dans l'entrée de l'exposition : « Comment planter une pomme de terre ».



**Figure 4.15** *Comment planter une pomme de terre*, vidéo HD, 2 min 13.  
Projection sur un tableau, 150 x 182 cm. 2015.

Finalement, dans cet espace, des sacs de voyage sont suspendus au plafond, dans lesquels se trouvent de vrais plants de pommes de terre. Ces sacs sont ceux que mes parents ont utilisé en quittant l'Ukraine il y a plus de 20 ans. Ils avaient été conçus spécialement pour les émigrants définitifs : en tissu solide mais très léger pour minimiser le poids. Je ne sais pas pour quelles raisons mes parents avaient gardé ces sacs depuis tant d'années. Les sacs sont accrochés au plafond avec des sangles de déménagement.



**Figure 4.16** Plants de pommes de terre. Vue de l'installation, CDEx, 2016.



### 4.3 Installation dans l'espace public : transmission comme passage

Cette seconde partie du travail est basée sur les entrevues de personnes de mon entourage ou rencontrées au hasard : mes proches, mes amis, des collègues ou des passants au parc. Ces entrevues avaient un caractère moins intime que celui du récit de mon père et de ma fille, surtout quand il s'agissait de gens que je connaissais peu ou pas du tout. Cependant, leur intérêt n'est pas dans l'exploration de la finesse de certains sentiments, dans la recherche des mots précis pour les exprimer. Mon but n'était pas non plus de traduire ou de transmettre un récit. En récoltant ces entrevues, mon intention était plutôt de recueillir une grande variété de réponses, d'opinions et d'histoires de transmission de racines ou du déracinement, et de représenter la transmission comme un passage, une traversée.

C'est en considérant le mot transmission dans le sens étymologique, « porter au-delà », que j'ai conçu une installation dans un parc public, le carré Isidore Hurteau du centre culturel Jacques Ferron de Longueuil. L'installation comprend deux composantes : les plants de pommes de terre et les entrevues. Cette présentation aura lieu de mi-mai (la plantation des pommes de terre) jusqu'au 1<sup>er</sup> octobre (la récolte lors des Journées de la culture). Sa réalisation a été rendue possible grâce au soutien financier obtenu dans le cadre de l'Entente de développement culturel conclue entre la Ville de Longueuil et le Ministère de la Culture et des Communications.

#### 4.3.1 Pommes de terre dans un parc public

Le carré Isidore Hurteau dans le Vieux-Longueuil est un lieu de rassemblement, de repos et surtout de passage, car il se trouve devant le centre culturel Jacques Ferron, abritant une bibliothèque, des salles d'exposition et d'activités artistiques et culturelles pour adultes et enfants. Il s'agit d'un lieu en plein centre de la partie historique du Vieux-Longueuil, à quelques minutes de marche des principaux points de la ville : la mairie, les églises, les commerces. C'est un parc où les arbres matures côtoient plusieurs œuvres sculpturales. Les gens du quartier sont fidèles à ce coin

dont la plupart des maisons sont classées historiques, et le défendent sans cesse grâce aux deux sociétés d'histoire de Longueuil<sup>10</sup>. Par ailleurs, Longueuil a été ma ville d'accueil à mon arrivée au Québec, même si ce fut par hasard, et pendant plusieurs années j'ai enseigné les arts aux adultes et enfants dans ce centre culturel. J'ai commencé à travailler sur cette installation en février 2016, donc les premières photos de cet espace ont été prises en hiver.



**Figure 4.17** Carré Isidore Hurteau devant le centre culturel à Longueuil, février 2016.

Réaliser une installation sur le sujet du déracinement dans ce lieu a été un grand bonheur et une grande responsabilité. La plupart des témoignages ont été recueillis auprès des habitants du quartier qui fréquentent le parc. Y installer les plants de

---

<sup>10</sup> Société d'histoire de Longueuil : <http://societedhistoirelongueuil.qc.ca/> et Société historique du Marigot : <http://www.marigot.ca/>. Consulté le 10 mai 2016.

pommes de terre était une façon de proposer une autre vision du parc. En particulier, cette installation fait référence aux parcs publics où les pommes de terre ont été cultivées lors des guerres ou de l'affluence d'exilés, comme je le mentionne dans le chapitre 3.

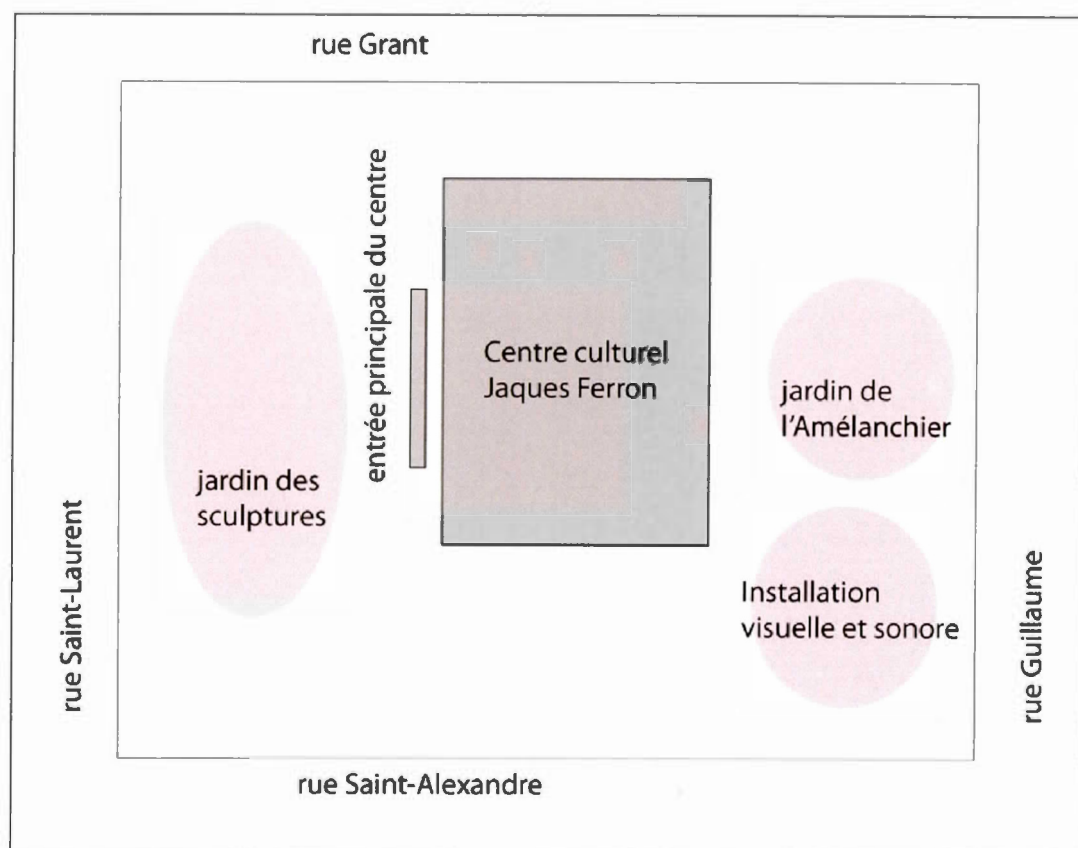
J'ai choisi le pan latéral du parc pour l'installation et non le côté de l'entrée principale du centre culturel car je ne souhaitais pas qu'elle interfère avec les œuvres sculpturales présentes depuis de nombreuses années. L'ensoleillement, ainsi que la proximité du jardin de l'Amélanchier, installé en 2007 à l'occasion du 350ème anniversaire de la ville, en l'honneur de l'œuvre éponyme de Jacques Ferron, qui fait écho au champ de pommes de terre, étaient également des arguments en faveur de cet emplacement.

Il était important que les pommes de terre fussent plantées dans des sacs et non directement dans le sol. Les raisons en sont multiples. Tout d'abord, il s'agit de la signification de ce réceptacle : quelque chose qui peut être installé de façon provisoire et déplacé. Même si ce n'étaient pas les sacs utilisés dans l'exposition en galerie, un lien s'établissait entre les plants de pommes de terre sur les deux sites du projet. Par ailleurs, je souhaitais que cette intervention soit éphémère, et qu'elle se marie harmonieusement à l'environnement du parc, sans abîmer la pelouse ou d'autres plantes du jardin. Finalement, ces sacs en géotextile sont conçus spécialement pour l'agriculture urbaine, en terrasse ou balcon. Ils sont particulièrement pratiques pour la culture de la pomme de terre, car le buttage des plants est facilité par la flexibilité du tissu. Les informations techniques sur la culture de la pomme de terre en sacs se trouvent en appendice B.

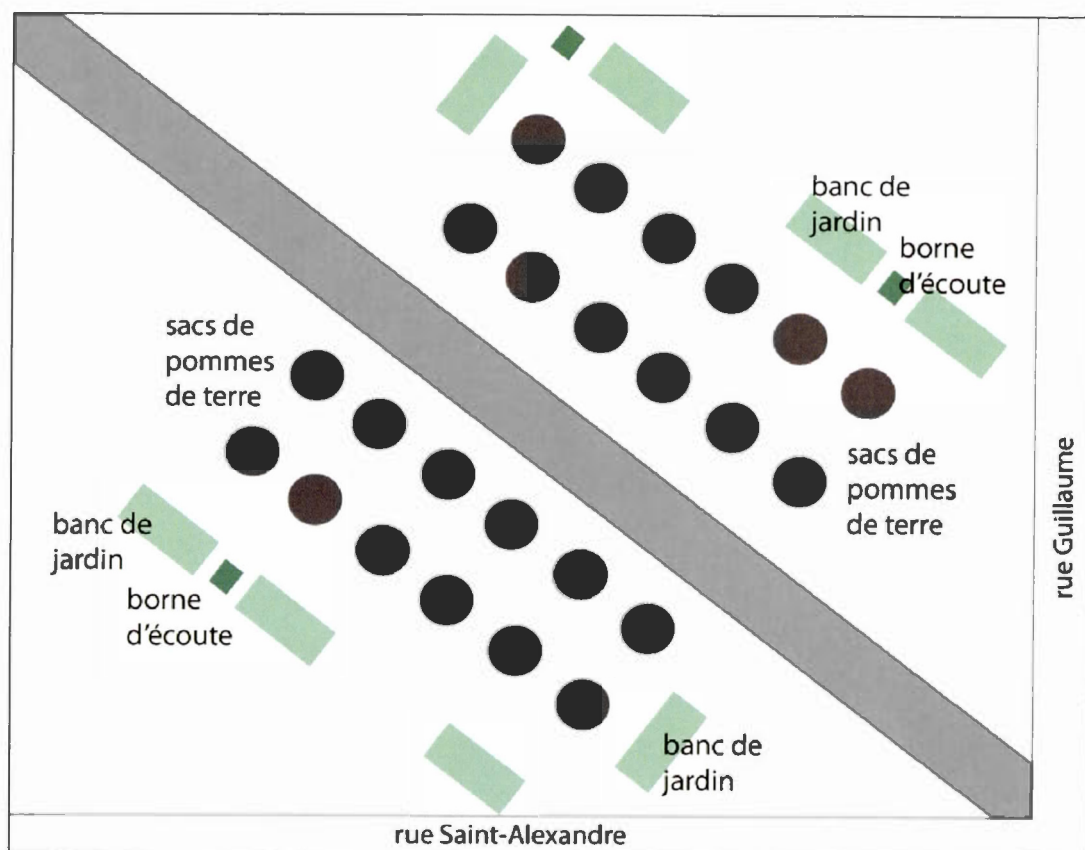
Vingt-quatre sacs en géotextile ont été placés de chaque côté de l'allée qui mène vers le bâtiment du centre culturel. J'ai choisi cette disposition pour souligner l'idée principale de l'installation : transmission comme traversée. À la périphérie du champ, trois bornes d'écoute sont posées pour diffuser des entrevues récoltées au parc même.

Le champ est également entouré de bancs de jardin afin de pouvoir s'y reposer, regarder les plants pousser et écouter les récits.

Voici les croquis de l'installation :



**Figure 4.18** Emplacement de l'installation au carré Isidore Hurteau à Longueuil.



**Figure 4.19** Plan de l'installation au carré Isidore Hurteau à Longueuil.

La première étape de l'installation était la plantation des pommes de terre à la mi-mai, à laquelle les résidents du quartier furent invités. Ci-dessous les traces de cette étape.



**Figure 4.20** Plantation des pommes de terre au parc le samedi 14 mai 2016.



**Figure 4.21** Les enfants pouvaient choisir parmi 7 variétés différentes de pommes de terre.



**Figure 4.22** Chaque sac est identifié avec les variétés de pommes de terre qu'il contient.

Par la suite, les bancs et les bornes d'écoute ont été posés. Ces dernières ont été fabriqués en bois spécifiquement pour le projet, en forme de colonnes, pour pouvoir contenir des haut-parleurs. Un filage spécial a été réalisé pour joindre les haut-parleurs à la console de contrôle qui se trouvait à l'intérieur du centre culturel.

J'ai également réalisé une intervention en peinture sur les bancs et les bornes. Tout d'abord, les côtés latéraux des bornes ont été peints avec une couleur faisant référence aux couleurs des variétés des pommes de terre plantées : jaune, rouge, orange. J'ai laissé le devant et l'arrière de la borne en bois non peints, comme pour montrer son intérieur, sa chair. J'ai également peint chaque couple de bancs juxtaposés aux bornes avec la même couleur. Je n'ai pas couvert le banc en entier, qui était vert à l'origine. En effet, je n'ai peint qu'une partie de chaque banc, de façon à ce que la même couleur se trouve sur les côtés voisins des bancs. Ainsi, cette couleur symbolise un même espace, une même histoire, un même récit, partagés entre deux personnes assises chacune sur leur banc.

Voici quelques traces de cette installation.



**Figure 4.23** Installation sonore au parc Isidore Hurteau, Longueuil, juin 2016.



Plusieurs activités pendant la durée du projet seront animées conjointement par moi-même et le personnel de la ville de Longueuil : la plantation, l'heure du conte pour les enfants, la récolte des nouvelles pommes de terre. Plusieurs dates sont également annoncées sur le site de la ville de Longueuil pour l'enregistrement de nouvelles entrevues au parc<sup>11</sup>.

Durant l'été je suis venue fréquemment au parc pour m'occuper des pommes de terre et pour effectuer de nouveaux enregistrements. Il y avait souvent des personnes assises sur des bancs. A maintes reprises je me suis fait questionner sur les fleurs qui poussent dans les sacs. La plupart des gens ne reconnaissent pas les plants de pommes de terre. Un jour, j'ai capté un moment émouvant où, un enfant que je ne connais pas, essayait de répondre à la borne d'écoute. De plus il portait des vêtements de la même couleur que la peinture de cette borne !

---

<sup>11</sup> <https://www.longueuil.quebec/fr/evenements/2016/ecouter-champ-racines>. Consulté le 22 juin 2016.



**Figure 4.24** Installation sonore au parc Isidore Hurteau, Longueuil, juin 2016.

Pour faire écho au *Journal d'une pomme de terre* de Cueco (1993), depuis le début du projet, j'ai tenu un *Journal de pommes de terre au parc*, pour y consigner les éléments marquants de la plantation, du développement des pommes de terre et des rencontres avec des passants. Des extraits, disponibles au moment de la rédaction du mémoire, se trouvent dans l'appendice C.

#### 4.3.2 Témoignages des passants

Trois bornes d'écoute ont été installées autour du champ des pommes de terre début juin, pour y diffuser le son des témoignages pendant tout l'été. Chaque borne contient des éléments sonores différents. Au début, il n'y avait que 7 entrevues, enregistrées à

l'avance. Puis, au fur et à mesure, les entrevues sonores se sont enrichies grâce aux nouveaux enregistrements effectués au parc. Ainsi, les visiteurs ont pu aussi bien observer l'évolution des plants de pommes de terre qu'écouter de nouveaux récits.

Les entrevues recueillies auprès des gens que je ne connaissais pas sont généralement plus courtes que celles des membres de ma famille. Elles n'ont pas non plus la même structure : les personnes interviewées prenaient moins de liberté de s'écarter des questions initiales, bien que certaines d'entre elles partageaient de longues histoires du passé. Toutes les personnes étaient interpellées par la présence des pommes de terre dans le jardin. Au début du projet, alors que peu de feuilles étaient apparentes, elles ne reconnaissaient pas les plants. Comme je n'interrogeais que des adultes, ils possédaient généralement des connaissances de base sur la culture des pommes de terre, sauf une personne, dans la soixantaine, qui m'a avoué qu'elle ne savait pas comment poussaient les patates. « Comme des tomates ? » m'a-t-elle demandé, visiblement sincère.

Toutes les entrevues commençaient par la même question : « Que sont pour vous les racines d'une personne ? ». Par ailleurs, je voulais savoir si les gens ou leurs parents/grands-parents avaient vécu un déracinement et s'ils se sentaient (éventuellement à leur tour) déracinés. Dans le cas des exilés de deuxième ou troisième génération, je les questionnais sur la façon dont l'histoire de leurs ascendants leur avait été transmise.

Je ne ciblais pas uniquement les immigrants (comment le savoir ?), et beaucoup de personnes étaient des Québécois de souche. Dans ce cas, ma liste de questions était centrée sur leur vision des racines et leur transmission. Même si je m'y attendais, j'ai été quand même très surprise de découvrir autant d'histoires de déracinement que de la part des immigrants : le départ de la Gaspésie natale, la disparition du village suite à un glissement de terrain, la perte des terres familiales à cause de l'installation d'éleveurs de cochons dans une ferme voisine (quelle ressemblance avec « La

cerisaie » de Tchekhov !). Ces histoires, comme celles des migrants, sont marquées par l'impossibilité du retour dans un lieu chéri, par le fait que « le retour n'a pas (de) lieu » (Nouss, 2013).

De façon quasiment unanime, les gens disaient être extrêmement touchés par ces questions. Il n'y avait que très peu d'histoires décrivant des drames, liés, par exemple, à des événements tragiques dans des pays en guerre. La plupart des récits étaient simples, ordinaires, si l'on peut utiliser ces mots. Cela n'enlève rien à leur valeur, comme celle des pommes de terre.

Pour terminer ce chapitre, je voudrais citer les paroles d'une personne qui m'a accordé une entrevue et qui raisonne tout particulièrement pour moi : « Au début, je ne me sentais pas déracinée. [...] C'est venu plus tard. Je me sens déracinée maintenant. Mais j'ai aussi un nouveau pays. Mon pays c'est l'ensemble des immigrants. ».

## CHAPITRE V

### CONCLUSION

Les récits du déracinement sont au centre de mes recherches depuis plusieurs années. Nourri par ma propre expérience d'exilée, mon travail de création s'appuie sur les témoignages de différentes personnes.

Dans le projet de maîtrise, je me suis intéressée à un aspect particulier de l'expérience de l'exil : la transmission des récits du déracinement aux générations suivantes. Non seulement la mémoire, mais surtout la post-mémoire, telle que définie par M. Hirsh (2002), est au centre de mes recherches, basées sur la récolte, l'analyse et la mise en espace de témoignages des post-exilés, des personnes qui gardent en mémoire (ou pas) les histoires de migration de leur parents ou grands-parents.

Les questions principales de ma recherche étaient les suivantes :

- Comment le récit du déracinement se transmet-il d'une génération à l'autre ?
- Quel impact cette transmission a-t-elle ? La deuxième génération se sent-elle déracinée ?

Devant la complexité de ces questionnements, mon objectif n'était pas d'y apporter des réponses exhaustives, mais d'articuler ces questions dans un projet visuel. De plus, même si les questions du déracinement et la collecte des témoignages sont au centre de mes recherches depuis plusieurs années, c'est la première fois que des entrevues sont intégrées directement à ma production. Dans ce projet, je me suis penchée sur la problématique du statut des entrevues dans la production artistique,

entre le document et l'œuvre, ainsi que sur les aspects éthiques du travail avec les récits d'autres personnes.

Pour explorer ces questions, la notion de transmission a été considérée selon deux points de vue. Tout d'abord, en tant que « passage », « traversée », tel que suggéré par l'étymologie. De plus, la transmission a été explorée en tant que traduction, dont le sens a été élargi par A. Nouss (2007) à un passage non seulement d'une langue à une autre, mais plus généralement d'un médium à un autre, d'un code à un autre.

Ma production a abouti à la création de deux installations multidisciplinaires, l'une en galerie et l'autre dans un espace public, un parc, intégrant les média d'enregistrement, la peinture, le dessin et l'écriture. Elles ont deux composantes : des pièces documentaires (entrevues vidéo ou sonores) et des pièces interprétatives (peintures, dessins, estampes numériques). Les deux installations intègrent des plants vivants de pommes de terre.

La réalisation de ce projet m'a permis de faire plusieurs constats.

Premièrement, j'ai pu entrevoir à quel point la transmission intergénérationnelle est difficile, voire douloureuse, surtout s'il s'agit de transmettre une histoire de rupture ou d'exprimer des sentiments de deuil ou de manque. Cette difficulté n'est pas toujours liée au manque de communication ou à la barrière de la langue, mais plutôt à la pénibilité d'évoquer le passé. Plusieurs personnes affirment connaître certains éléments de l'histoire de l'exil de leurs parents ou de leurs grands-parents, mais indirectement, à travers des récits d'autres personnes. Elles confient que leurs parents ne voulaient pas en parler, qu'eux-mêmes n'avaient pas d'occasions opportunes pour poser des questions ou que leurs parents esquivaient la réponse. Combien de fois ai-je entendu la phrase : « J'aurais tellement aimé lui demander maintenant » !

Dans les témoignages que j'ai récoltés, certains mots se répètent : « bribes », « casse-tête », « trous de mémoire ». Ils sont significatifs de la post-mémoire (Hirsh, 2002), de la prise de conscience du morcèlement de l'information transmise et de l'impossibilité de reconstituer l'histoire en entier. Cela m'amène à me projeter dans la suite du projet, où la question que je me poserais serait de représenter non pas la transmission, mais la non-transmission, l'espace négatif, le vide entre les mots. La non-mémoire.

Le deuxième constat que je fais concerne le travail avec des entrevues. Même si ce n'est pas la première fois que je réalise des projets avec des récits des personnes, c'est la première fois qu'ils font partie intégrante des œuvres. Cette recherche m'a donc permis d'estimer le poids de la responsabilité qu'impliquent la récolte et l'utilisation de témoignages. Cette responsabilité traverse toutes les étapes de la production, elle guide la préparation des entrevues, la façon d'interroger des gens, de poser ou pas certaines questions, de les poser de façon à ne pas aiguiller les réponses, de créer des liens avec eux, ne serait-ce que le temps d'une entrevue. Elle guide aussi l'étape de l'analyse et de l'intégration des entrevues dans les œuvres, par exemple, le montage : comment réduire une entrevue de 39 minutes à 5 ou 7 minutes ?

Je me dois également de mentionner un autre aspect : la censure. Naïvement, je ne pensais pas y être confrontée, mais je dois avouer que je me suis sentie obligée de supprimer des passages de quelques entrevues audio qui, entendus de façon rapide sans le contexte entier du récit, pouvaient être mal interprétés et considérés comme offensants ou choquants par les auditeurs.

Dans mes futurs projets, je voudrais continuer à travailler avec des pièces documentaires, dont les témoignages. Une des questions que j'approfondirai est liée aux mécanismes de construction des récits du déracinement. Les témoignages doivent-ils être enregistrés de façon spontanée ou élaborés sur plusieurs rencontres ? Doivent-ils être préparés et comment ? Cette interrogation découle du constat que

souvent les personnes que j'avais interrogées souhaitaient poursuivre leur réflexion et reconsidérer leurs réponses. De plus, je voudrais élargir mes recherches en y incluant des images d'archive. Par exemple, on peut trouver sur Internet des archives qui témoignent des bouleversements des dernières années en Ukraine. Elles peuvent avoir un statut ambigu du point de vue d'un immigrant. D'une part, elles sont essentielles pour comprendre les événements dans un pays avec lequel l'immigrant entretient des rapports complexes. Ces images s'intègrent aux récits que les déracinés ukrainiens dont moi-même créent sur les transformations de leur pays. D'autre part, elles peuvent participer à la déconstruction de la réalité d'avant le départ, qui est reflétée dans les images d'archives personnelles. La juxtaposition des images créerait un décalage entre la réalité personnelle et les récits imaginés et augmenterait le sentiment de déracinement. Ainsi, dans une pratique multidisciplinaire, je tenterai d'explorer le rôle de ces images d'archives d'actualité dans la construction du récit du déracinement à travers les témoignages des migrants.

Finalement, le dernier constat concerne l'importance de la pomme de terre dans ce projet. En effet, c'est un élément essentiel qui a fait irruption lors de la réflexion sur le cadre théorique, car elle portait une symbolique forte du déracinement. Intégrer les plants vivants de pomme de terre dans la production m'a aidé à la redécouvrir et à la sortir du contexte des années 1990 où j'aidais mes parents à la cultiver par nécessité. À l'époque on ne s'attardait pas à louer la beauté de sa couleur, on veillait uniquement à ce qu'elle ne soit pas malade. Aujourd'hui, je peux apprécier les nuances de la transparence de sa peau, la forme de ses yeux, la sonorité de son nom. Aujourd'hui, je ne suis plus obligée de la manger.

J'ai réappris à la planter. J'ai découvert la traduction du mot russe « окучивать », faire des buttes, butter la pomme de terre. C'est essentiel pour qu'elle puisse donner de nouveaux tubercules consommables. Dans le projet réalisé, j'ai planté des pommes de terre dans des sacs : en galerie - dans les sacs ayant servi au déménagement de mes



parents d'Ukraine vers les États-Unis, et au parc – dans des sacs en géotextile, conçus pour l'agriculture urbaine. La pomme de terre est l'élément qui m'a permis de faire le lien entre le passé et le présent, entre mes racines artistiques de peintre et mes recherches actuelles, et de traduire mes questionnements en un projet visuel.

Ainsi, le sac de déménagement de mes parents, rempli de terre, dans laquelle on peut apercevoir un pouce violacé du nouveau plant de pomme de terre, est probablement le point irréductible du projet. Reste à savoir quelle récolte je vais découvrir en automne.

## APPENDICE A

### FORMULAIRE DE CONSENTEMENT SUJET MAJEUR

**Titre du projet :** *Exploration de la transmission de récits du déracinement dans une pratique multidisciplinaire basée sur le témoignage et sur la culture de la pomme de terre.*

**Étudiante responsable :** Eugénia Reznik, étudiante en maîtrise en arts visuels et médiatiques de l'Université du Québec à Montréal, reznik.eugenie@courrier.uqam.ca

**Directeur de recherche :**

Michael Blum, Professeur, École des arts visuels et médiatiques, Université du Québec à Montréal (UQAM), (514) 987-3000 poste: 1501, blum.michael@uqam.ca

**Description du projet**

Le but de ce projet est de comprendre certains aspects du phénomène actuel du déracinement. Un de ses objectifs vise à identifier si le sentiment du déracinement se transmet d'une génération à l'autre et si oui, comment il se transforme dans la nouvelle génération. Ainsi il est basé sur des témoignages de personnes ayant une expérience du déracinement et de leurs descendants. Les récits enregistrés sous forme vidéo, sonore ou texte y ont donc une place centrale.

**Procédure**

Pour cette étude, l'étudiante et artiste a besoin de votre collaboration pour collecter des informations et réaliser des entretiens. L'étudiante réalisera des enregistrements sonores et vidéo des discussions avec vous sur le sujet de la transmission intergénérationnelle du déracinement. Il s'agit d'une recherche avec vous et non pas sur vous, et dans cette perspective, vos propres histoires, réflexions, remarques et observations, et en général le regard que vous portez sur le déracinement sont essentiels.

**Votre collaboration à ce projet de recherche consistera à :**

Participer à une ou deux entrevues individuelles d'environ 30 à 45 minutes : une première entrevue au début du projet et, éventuellement, une seconde quelques semaines plus tard. Dans le cadre de ces entrevues individuelles il sera question de vos connaissances du

déracinement de vos proches, parents ou grands-parents, de la façon dont leur histoire vous a été transmise, des sentiments qu'elle a engendrés. Une liste de questions vous sera soumise avant ces entrevues, sous la forme d'une grille d'entretien, mais vous pourrez proposer avant ou pendant les entrevues, tout sujet qui vous semble important et qui ne figure pas dans la liste de questions initiale.

Les entrevues feront objet d'un enregistrement vidéo ou sonore. Vous pourrez interrompre l'enregistrement si vous jugez le contexte inopportun.

### **Avantages et inconvénients pouvant découler de votre participation**

Il est possible que vous ne tiriez aucun avantage personnel de votre participation, mais grâce à celle-ci vous contribuerez à une meilleure compréhension de la transmission et de la réappropriation du sentiment de déracinement d'une génération à l'autre.

À notre connaissance, la participation à cette étude ne comporte aucun inconvénient ou risque. Pendant les entrevues individuelles, vous serez invités à répondre aux questions à votre convenance. Vous demeurerez libre de ne pas répondre à une question que vous estimeriez embarrassante, sans avoir à vous justifier. Une entrevue pourra être interrompue à votre demande. Vous pourrez prendre connaissance de l'entrevue, si vous le souhaitez, afin d'en approuver le contenu.

### **Confidentialité et anonymat**

Dans les données écrites chaque participant sera identifié par un pseudonyme. Les noms et les coordonnées des participants ne feront pas partie des enregistrements sonores et vidéo.

Tout le matériel de recherche (incluant les noms et les coordonnées) sera détruit dès la publication du mémoire de maîtrise. Cependant, les enregistrements son et vidéo des entrevues des participants ayant donné leur consentement et faisant partie de l'œuvre finale seront conservés dans le mémoire de maîtrise et archivés selon les politiques en vigueur à l'UQAM. Ces données pourront être réutilisées dans des publications professionnelles ainsi que dans le cadre de cours universitaires ou d'expositions artistiques.

### **Participation volontaire**

Votre participation à ce projet est volontaire. Cela signifie que vous acceptez de participer à ce projet sans aucune contrainte ou pression extérieure et que par ailleurs vous êtes libre de mettre fin à votre participation en tout temps au cours de cette étude. En cas de retrait de votre participation à l'étude, les renseignements vous concernant seront détruits.

### **Des questions sur le projet ou sur vos droits ?**

Cette recherche a reçu l'approbation du comité d'éthique de la Maîtrise en arts visuels et médiatiques de l'Université du Québec à Montréal, C.P. 8888, succursale centre-ville, Montréal, QC, H3C 3P8. Toute question, commentaire ou plainte sur le projet peuvent être adressés à l'étudiant ou au secrétariat de la maîtrise au 514-987-3000, poste 8289#.

Je déclare avoir lu et compris les termes du présent formulaire de consentement, et consens volontairement à participer à ce projet de recherche. Je reconnais que l'étudiante responsable du projet de recherche a répondu à mes questions de manière satisfaisante et que j'ai disposé de suffisamment de temps pour réfléchir à ma décision de participer. Je comprends que ma participation à cette recherche est totalement volontaire et que je peux y mettre fin en tout temps, sans pénalité d'aucune forme, ni justification à donner. Il me suffit d'en informer l'étudiante.

Je consens à ce que mon image et ma voix apparaissent sur des enregistrements vidéo ou sonores qui pourront figurer dans l'œuvre finale et le mémoire de maîtrise de l'étudiante, ou être diffusés dans le cadre de cours universitaires, de publications professionnelles et d'expositions artistiques :

Oui \_\_\_\_\_ Non \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_  
Signature du participant ou de la participante

Fait à \_\_\_\_\_,  
le \_\_\_\_\_

Je, soussigné(e), \_\_\_\_\_, certifie avoir expliqué au participant signataire les termes du présent formulaire de consentement, avoir répondu aux questions qu'il m'a posées et lui avoir clairement indiqué qu'il reste à tout moment libre de mettre un terme à sa participation au projet de recherche décrit ci-dessus.

\_\_\_\_\_  
Signature de l'étudiante responsable du projet

Fait à \_\_\_\_\_,  
le \_\_\_\_\_

## APPENDICE B

### LA CULTURE DE POMMES DE TERRE EN SAC

La pomme de terre est un légume facile à cultiver à condition de respecter l'étape essentielle : le buttage. Son but est de créer de la profondeur de terre pour favoriser le développement vertical du plant de pommes de terre et pour protéger les tubercules de la lumière. Plus le plant de pommes de terre sera haut, plus il y aura de racines et donc de tubercules.

Dans la culture de pommes de terre en sol, on butte les plants en ramenant de la terre vers le pied. Mais pour cultiver des pommes de terre hors sol, par exemple, dans un pot sur une terrasse, il faut remplacer la profondeur des buttes de terre par la hauteur du contenant. Ainsi il faut utiliser des contenants hauts, comme un bac à compost, ou un « smart pot ». La terre doit être acide avec un pH de 5,5-6. Il faut veiller à ce qu'elle reste toujours humide mais pas détrempée. Les pommes de terre préfèrent les emplacements en plein soleil.

Étapes de culture :

- Faire germer les tubercules, en les plaçant dans un endroit assez chaud (entre 10 et 15°C) pendant plusieurs jours.
- Une fois vos tubercules bien germés (entre début et fin mai), on les plante le germe vers le haut et on les recouvre de terre d'environ 5 cm de hauteur.
- Lorsque les germes ont grandi de 5 cm environ, il faut les recouvrir avec de la terre et les laisser monter à nouveau. Procédez ainsi jusqu'à ce que le contenant soit complètement rempli de terre.
- Laisser les plants se développer et fleurir au-dessus de cette tour. Les pommes de terre vont pousser autour des racines.
- Les pommes de terre seront prêtes à récolter 3 à 5 mois plus tard. Il faut attendre que les fleurs et les feuilles soient complètement desséchées.
- Un kilo de semences de pomme de terre permet de produire environ 25 kilos de pommes de terre.

## APPENDICE C

### JOURNAL DE POMMES DE TERRE AU PARC

23 février. Je suis venue prendre des photos du parc pour réfléchir à la réalisation de l'installation. Le parc est enneigé. Les arbres sont nus, et il est difficile de se rendre compte quelle partie du terrain va être la plus ensoleillée. L'appariteur du Centre culturel m'indique qu'une des parties du parc est le Jardin de l'Amélanquier, planté il y a quelques années à l'occasion du 350<sup>ième</sup> anniversaire de la ville. Le seul indice pour repérer ce jardin en hiver est l'amélanquier lui-même, le plus jeune et donc le plus petit arbre du parc. Ce sera un voisin parfait.

15 avril. Achat de sacs. On m'avait conseillé des sacs en tissu conçus expressément pour l'agriculture urbaine. Résistants, légers et laissant la terre respirer. J'ai choisi des sacs noirs pour rappeler ceux que mes parents ont utilisés pour leur départ aux États-Unis. On les a achetés chez un petit commerçant de Longueuil.

25 avril. J'ai consulté plusieurs vendeurs de semences pour trouver des variétés originales. Les critères que je me suis fixés étaient l'originalité du nom, de la forme et bien sûr de la couleur.

Voici quelques variétés que j'ai choisies :

**Russian Blue.** Non seulement sa peau mais aussi sa chair a une belle couleur pourpre foncé. Les tubercules sont plutôt allongés et les yeux sont superficiels. Mais elle a le même goût que les pommes de terre habituelles.

**French Fingerling.** C'est une pomme de terre allongée et élégante. Elle est plus petite que la plupart des pommes de terre que l'on peut acheter en magasin. Sa peau est rose, fine et lisse, et sa chair est jaune. Ses yeux sont profonds.

**Chieftan.** Bien ronde et dodue, sa peau est d'un rouge éclatant et sa chair très blanche.

**Purple Caribe.** Sa peau est bleue-violet et sa chair est blanche. Elle est ronde avec des yeux bien apparents.

**Prince of Orange.** Tubercule très allongé, avec une peau rouge et la chair jaune foncé ou orangée. Ses yeux sont peu profonds et sa peau est jaune à la base des yeux.

**All Red.** Légèrement ovale, cette pomme de terre est entièrement rouge, sa peau comme sa chair. Elle conserve même une couleur rosée à la cuisson. On l'appelle aussi Red Cranberry.

30 avril. Essai de disposition des sacs.

10 mai. Livraison de la terre devant le parc. Normalement, les pommes de terre ont besoin d'un terreau pauvre, sablonneux. Pourtant, la personne responsable de notre jardin a demandé de la terre contenant deux tiers de terre de jardin et un tiers de compost. Le risque d'y ajouter du compost est de voir des maladies se développer, comme des champignons. Je vais surveiller les plants.

13 mai. Jour de la plantation. Les invitations pour participer à cette activité ont été distribuées dans les maisons des rues voisines. Plusieurs familles se sont déplacées pour le jardinage. Le directeur de la Croisée de Longueuil, des jardins biologiques, est venu expliquer aux participants comment cultiver les pommes de terre dans un environnement urbain.

25 mai. Je viens voir mes pommes de terre tous les jours. Ce n'est pas une bonne idée. C'est angoissant de ne pas voir les feuilles si désirées sortir. Est-ce que certains sacs ont été vandalisés ? Avec un bâtonnet de bois je creuse un peu la terre. Non, elles sont bien là. Les pousses sont tout simplement encore couvertes de terre. Patience.

27 mai. J'ai croisé une apparitrice du Centre culturel qui arrosait les sacs. Elle m'a raconté que les écureuils avaient déterrés plusieurs pommes de terre, les avaient mangées en partie et les avaient laissées à côté du sac. Évidemment, ils ont pris les plus belles et les plus grosses. Les moins germées aussi. J'étais furieuse. Quelle idée de se nourrir d'œuvres en devenir ! D'accord, je vais tricher. L'apparitrice a apporté des épluchures qu'elle a coupées avec des germes. On peut les planter aussi, cela prendra un peu plus de temps à se développer, mais n'intéressera probablement pas ces vilains écureuils. On a planté les épluchures ensemble dans les brèches.

30 mai. Il fait très beau. Il a beaucoup plu hier. La terre est bien humide et chaude. La Russian Blue est magnifique. Les premières feuilles sont bien développées, et elles ont déjà les teintes de la peau de leurs racines : vertes vers les extrémités, elles sont bleutées près de la tige. Je me demande si leurs fleurs seront bleues aussi.

2 juin. Encore les écureuils ! Ils ont mangé les épluchures aussi. En tout cas, ils les ont déterrées et du coup elles ont séché. Dans les mêmes sacs. Il faut croire qu'un écureuil magazine dans le sac le plus proche de son arbre. Mais cette fois, c'en est trop. Je vais vraiment tricher. J'ai planté des pommes de terre chez moi dans des pots.

Quand elles seront assez feuillues je vais les replanter au parc. Les feuilles n'intéressent vraiment pas les écureuils.

4 juin. Je suis venue butter les plants pour la première fois. Ce n'est pas évident, car les pommes de terre n'ont pas poussé de façon égale, même à l'intérieur du même sac. Alors il faut ajouter de la terre sur les plants les plus hauts, tout en laissant les germes sortir sur les autres plantations.

Par ailleurs, j'ai fait des tests de peinture sur les bancs. J'ai eu l'autorisation de la ville d'utiliser n'importe quelle sorte de peinture, vu que les bancs ont été recyclés d'un autre parc et se trouvaient dans un dépôt sans aucune utilisation. J'ai décidé d'utiliser de la peinture en « spray », pour faciliter l'accès aux lattes. Les bancs sont d'un vert délavé par le temps et le soleil. Les couleurs que j'ai choisies rappellent les variétés de pommes de terre : bleu pour la Russian Blue, orange pour la Prince of Orange, rouge pour la All Red, jaune clair pour la Chieftan. Installer les rubans de protection était bien plus long que de vaporiser les bancs. J'ai voulu le faire le soir, après la fermeture de la bibliothèque, dans le but de ne pas incommoder les passants par l'odeur. Cependant il y avait quand même beaucoup de gens. Ils s'arrêtaient, curieux du projet ou inquiets que quelqu'un « tague » les bancs du parc. Finalement, j'ai passé beaucoup de temps à répondre à leurs questions. Ils étaient tous bienveillants.

6 juin. Il a encore beaucoup plu hier. En deux jours, les plants que j'avais pourtant buttés sont devenus encore plus hauts. Je vais revenir demain pour remettre de la terre.

14 juin. Demain c'est le vernissage. Alors je suis venue replanter les plants que j'ai fait pousser chez moi pour remplacer ceux qui ont servi de repas aux écureuils. Ce n'est pas facile de sortir le plant de pomme de terre du pot. Même s'il n'a que quelques jours, les racines sont déjà tellement emmêlées. Je les transplante avec douceur pour ne pas casser les jeunes pousses. Je remarque que certains plants ont déjà des mini-tubercules de la taille des billes de verre des enfants. En espérant que les écureuils soient sages avant le vernissage.

15 juin. Le vernissage avait lieu de 17 h à 19 h. Il a fait un temps magnifique, le soleil illuminait les plants avec une lumière orangée. Les écureuils ne sont pas venus.

20 juin. Certains plants sont devenus de véritables buissons. Et l'on voit les premières fleurs. Elles n'ont presque pas de parfum, mais qu'elles sont délicates !

22 juin. Je fais un dernier tour avant de partir pour deux semaines. L'apparitrice du Centre culturel s'en occupera pendant mes vacances. J'ai un peu peur de laisser les pommes de terre toutes seules. J'ai aussi l'impression que je vais rater la floraison de



la Russian Blue, alors que les boutons de ses fleurs étaient si nombreux. Je voulais voir leur couleur. J'ai hâte de les retrouver.

## APPENDICE D

### GRILLE DE QUESTIONS POUR LES ENTREVUES AU PARC

Pour les immigrants de la première génération :

- Pouvez-vous raconter votre histoire d'immigration ?
- Vous sentez-vous déraciné ? Pourquoi ?
- Que sont pour vous les racines d'une personne ?

Pour les enfants ou petits-enfants d'immigrants :

- Pouvez-vous raconter l'histoire de l'immigration de vos parents/grands-parents ?
- Comment cette histoire vous a-t-elle été transmise ?
- Vous sentez-vous ou vous êtes-vous déjà senti vous-même déraciné ? Pourquoi ?
- Que sont pour vous les racines d'une personne ?

Pour les gens sans aucune expérience d'immigration :

- Que sont pour vous les racines d'une personne ?
- Vous sentez-vous ou vous êtes-vous déjà senti vous-même déraciné ? Pourquoi ?
- Comment voudriez-vous transmettre vos racines ?

## APPENDICE E

### EXTRAITS DES VERBATIMS DES ENTREVUES

#### **L'entrevue avec mon père.**

- Dites-nous s'il-vous-plaît, quand vous avez immigré ?
- Immigré ? C'est une expression inhabituelle pour moi. Mais en fait cela s'est passé comme ça. C'est arrivé en 1995. En décembre. Je partais avec le reste de ma grande famille, avec mon épouse Valentine, avec ma mère qui avait déjà 86 ans, et bien sûr avec mon chien dont je ne pouvais me séparer, et qui avait le même nom que moi. Et moi, je suis arrivé ici à l'âge de 65 ans.

Une année avant, j'avais voulu prendre ma retraite, mais ce départ à la retraite n'avait été qu'une formalité, car en fait même en étant officiellement à la retraite, je continuais mon travail de recherche. Je continuais à diriger des projets de recherche, à diriger des doctorants, à participer à nos projets de recherche en cours, en lien avec d'autres instituts. C'était un travail important. Pour vous donner un exemple : juste avant notre départ du pays nos travaux ont bénéficié d'une grande reconnaissance, et quasiment quelques jours avant mon départ, par une ordonnance du Président de l'Ukraine, j'ai reçu une prime d'état pour mes accomplissements en sciences et technologies. C'était en décembre 1995.

- Donc au moment de votre départ vous étiez en pleine activité professionnelle ?
- Oui. Au moment du départ je n'étais pas en déclin professionnel, je suis parti alors que mes recherches étaient reconnues. Non, je ne veux pas me vanter, car j'ai toujours travaillé en collaboration avec d'autres scientifiques et techniciens, alors je ne voudrais pas donner l'impression que ce sont uniquement mes mérites. Je me considère égal à d'autres membres de ce groupe et les travaux que nous conduisions étaient parmi

les plus novateurs. J'étais en pleine activité scientifique. Et comme l'ont montré les années suivantes, ces recherches ont eu une suite importante, sur le plan de la recherche théorique et appliquée, avec beaucoup de publications, de brevets, et dans beaucoup de nos recherches j'étais l'un des collaborateurs ou j'avais le poste de chercheur principal, dans un institut de recherche renommé. Alors, oui, on peut considérer que j'étais en pleine activité scientifique.

- Où avez-vous immigré ? Dans quel pays ? Et comment ça s'est passé ?
- En fait je n'ai pas immigré. J'ai déménagé. Aux États-Unis. Ce choix de pays s'est fait parce que mes proches vivaient là-bas, deux de mes filles, l'aînée et la cadette. Et moi, avec ma femme et ma mère, j'ai choisi cet endroit pour deux raisons : d'abord il était important pour moi d'être avec mes proches, puis ces personnes avaient également besoin de moi. Besoin de mes conseils, de mon aide physique et morale. C'est pour cela qu'on a choisi ce pays. On a reçu des papiers officiels. Et la réunion familiale était la raison principale du choix du pays et de la ville où nous avons déménagé.
- En considérant les conditions de votre départ, vous sentez-vous déraciné ? Déconnecté de vos racines ?
- Tout d'abord mettons-nous d'accord sur la terminologie. Si je comprends bien, par le terme "racines" vous entendez... environnement proche, le lieu, la ville où j'habitais, l'institut où je travaillais, visiblement, les proches autour de moi, ma famille, mes amis... Probablement vous entendez par ce mot une situation géographique, le climat auquel j'étais habitué. Si je vous comprends bien... si vous nommez tout cela par le mot "racines", alors je peux répondre à votre question. Est-ce que je vous comprends bien ?
- Euh....Oui.... oui.
- Alors si cela est correct, je voudrais d'abord dire quelques mots sur ma ... vie. Le fait est que je suis une personne d'un certain âge. Cette soi-disant immigration ou cette rupture avec ma vie dans les dernières années ont eu lieu quand j'avais 65 ans. Avant cela, dans ma vie il y a déjà eu des déplacements de longue durée. Je suis né à Kiev. et j'y ai passé les 11 premières années de ma vie. Mais par la suite à cause des cataclysmes survenus à cette époque dans le monde et dans mon pays, l'Ukraine, je fus obligé de quitter mon pays natal, le lieu de ma naissance et de mon

enfance. Pendant plusieurs années j'ai vécu dans une situation d'évacuation d'urgence. Et de plus, dans plusieurs zones géographiques. Plus d'un an et demi en Russie, dans le centre de la Russie. Pas loin de Kazagne. C'était la république autonome tatare de l'Union Soviétique. Puis sur les rives de la Volga, dans une petite ville appelée Zelenodolsk qui avait une importance industrielle. J'y ai vécu un an et demi. Après, en raison d'événements que je ne vais pas préciser, j'ai vécu dans un environnement climatique complètement différent. De l'autre côté de l'Union Soviétique. C'était en Asie Centrale, pas loin de la ville de Frounze, dans ses environs. Vous savez, c'était la frontière sud de l'Union Soviétique. C'était une région complètement différente. J'ai vécu là-bas un an et demi aussi.

- Tout cela avait lieu pendant l'évacuation ?
- Oui, c'était pendant la guerre, pendant l'évacuation. C'était mon enfance. D'abord de 11 ans à 12 ans et demi. Ensuite de 12 ans et demi à 14 ans, j'ai vécu en Asie Centrale, aux environs de Frounze. Ensuite j'ai déménagé dans une autre région, en Sibérie, dans les environs de la ville d'Omsk. Vous comprenez l'importance de ces changements.

Pourquoi je vous en parle de façon si détaillée ? C'est parce que, quel que soit l'endroit où j'habitais, je ne me sentais jamais comme une personne temporaire. Je ne me sentais jamais comme si je n'étais là-bas que temporairement, comme si devais partir du jour au lendemain. Cela se passait probablement inconsciemment. Mais je m'adaptais toujours à l'environnement où je vivais, Je m'adaptais au climat. Je m'adaptais au style de vie. Et je me sentais comme à la maison. Il y avait des difficultés. C'était l'époque de la guerre. Mais je m'adaptais et c'était naturel. Je suis probablement une personne comme ça. Qui, en parlant des racines, peut les faire pousser dans n'importe quel terrain.

Vous savez, si l'on veut faire une analogie, Il existe des plantes qui exigent des conditions de vie spéciales : terreau spécifique, fertilisant, ensoleillement particulier, etc. Mais il y a aussi des plantes qui poussent dans n'importe quelle terre. Qui s'enracinent facilement. Visiblement je suis comme cela. Peut-être que ce n'est pas une comparaison flatteuse. Il y a les mauvaises herbes, je plaisante un peu. Il y a des plantes qui poussent dans n'importe quelle zone géographique et fleurissent. Comme des légumes que l'on peut cultiver partout. Des fruits ou des plantes sauvages... Et moi, je ne me sentais jamais incapable d'exister dans un nouvel environnement.

J'arrivais toujours à me faire des amis, et à trouver des moyens de survie. Même si l'on vivait très pauvrement. Mon père était dans l'armée, à la guerre. Depuis le premier jour, et même il avait été mobilisé avant le début de la guerre. Ma mère n'était pas très adaptée à ... Avant la guerre, elle avait vécu dans des conditions privilégiées et n'avait pas de capacités d'adaptation à un autre environnement. Et toutes les difficultés et les questions d'organisation liées à notre survie, malgré moi sont retombées sur moi. Et je dois dire que c'est avec honneur, même si cela peut paraître exagéré, mais c'est avec honneur que je m'en sortais. En étant à Kazagne, sur les rives de la Volga, je cueillais des champignons, du matin au soir, soit pour notre famille soit pour les échanger contre d'autres produits.

Je savais nager.... Excusez-moi, est-ce que je détaille trop ? J'arrivais à attraper des bûches tombées des radeaux. On les sortait avec les garçons et encore, soit on les utilisait dans la famille, soit on les échangeait. En Asie Centrale, je ramassais des petits morceaux de bois à utiliser pour le chauffage. Je me faisais engager pour de petits travaux domestiques. Même chose en Sibérie. Je cherchais des moyens pour aider ma famille, très tôt je me suis mis à cultiver un jardin. J'ai appris cela auprès des gens du coin. Tout cela me donnait la possibilité de rester debout.

Il y a aussi autre chose. Je ne sais pas,.... Naturellement, probablement. J'ai toujours été leader parmi les garçons. Peu importe dans quel groupe de garçons j'étais, finalement ça arrivait comme ça, j'étais parmi les leaders. Cela m'aidait bien sûr à m'affirmer, et quel que soit l'environnement économique je ne me sentais pas délaissé ou offensé, mais comme quelqu'un qui restait debout.

Et maintenant je reviens à votre question de départ par rapport aux racines. Je ne me suis jamais senti lié à une zone géographique particulière. Ou à une ville particulière. Et pour moi chaque endroit où je vivais était ma patrie. Et là-bas étaient mes racines. Je me sentais toujours les pieds sur terre.

Ce qui aidait aussi, surtout dans les dernières années, c'est que j'avais une base familiale solide, une épouse fidèle, ma mère qui m'aimait, des enfants dévoués, cela simplifiait mon adaptation. Je me faisais rapidement des amis. Je ne le faisais pas exprès. Cela se faisait tout seul, j'entrais dans un groupe de gens qui étaient intéressants, qui partageaient mes points de vue et mes aspirations, et je m'adaptais vite.

Concernant la question de faire pousser des racines dans les endroits où je vivais, je voudrais vous donner un exemple. Une fois j'ai dû quitter ma ville, Kiev, pour trois ans. C'était quand j'avais terminé mes études à la

faculté de médecine. J'avais la possibilité de rester à Kiev, de faire un doctorat. Mais moi et ma femme avons décidé de déménager à la campagne, dans un petit village. Je n'avais vécu à la campagne qu'étant enfant. Cette fois j'étais adulte. De plus c'était un petit village, où il n'y avait pas les mêmes possibilités qu'à Kiev. Et je me suis vite adapté. Dans ce village éloigné, pour survivre il fallait avoir ses propres cultures. Alors imaginez, moi, jeune médecin sortant de l'école, j'ai réussi à organiser ma propre agriculture de façon à ne pas être dépendant des autres. On m'a attribué un morceau de terre pour y faire un jardin Vous allez rire, j'ai acheté une vache, des poules et un cochon. J'ai adopté le style de vie des gens qui m'entouraient, incluant l'intelligentsia locale, enseignants, médecins, militaires. Six mois plus tard j'étais comme eux. Je possédais les mêmes choses et j'étais indépendant. Ces racines-là, je les ai fait pousser là-bas. Et je ne me sentais pas déraciné. Je me sentais à la maison, chez moi.

- Alors j'ai encore une question : vous sentez-vous comme une personne sans racines, ou comme une personne qui peut se faire des racines n'importe où ?
- Vous avez bien formulé votre question : je me sens comme quelqu'un qui est capable de s'enraciner dans n'importe quelles conditions, du moment qu'elles soient un tant soit peu adaptées à l'existence de l'homme. Il me semble que même au pôle Nord, et au pôle Sud, où que ce soit, je trouverais la possibilité, si l'homme peut y vivre, je trouverais la possibilité d'y subsister. Il me semble que ma force vitale est tellement grande - je ne perds pas le moral, je ne perds pas mon calme, je cherche des possibilités maximales d'adaptation, des possibilités maximales de survie, des possibilités maximales de communication, des façons optimales de vivre soi-même et d'aider mes proches. Et d'exister avec ce qui m'est donné par la nature. J'ai des exemples tristes à propos de la vie de mes camarades de promotion. On était tous à la faculté de médecine dans les mêmes conditions. Pas dans les mêmes conditions matérielles, mais on était globalement égaux. Mais quand on s'est séparés, la vie a montré que certains, qui étaient talentueux, qui avaient le plus réussi comme étudiants, n'ont pas réussi à s'adapter à d'autres conditions de vie. Il y a eu même des cas tragiques où des élèves brillants arrivés dans des régions éloignées de leur alma mater finirent par se suicider. D'autres perdirent le moral et menèrent une piètre existence. Cela me semblait parfaitement incompréhensible. Je l'apprenais avec tristesse. Mais il m'était très étrange de constater qu'une personne ne soit pas capable de trouver des conditions de vie et de communication acceptables.

- Et le sentiment de nostalgie, de perte... Les avez-vous ?
- Non, je ne les ai pas. Non, je ne les ai pas car tout d'abord nous vivons à une époque de grande communication. Le sentiment de nostalgie, tel que je le comprends, c'est le sentiment d'absence d'information. Quand tu quittes là-bas, l'autre sphère où tu étais, et tu n'as pas de nouvelles, et tu t'attristes que tu n'aies pas de nouvelles de quelqu'un, que tu ne peux pas communiquer avec quelqu'un. À notre époque les possibilités des communications et de l'information sont tellement grandes que je ne ressens pas cet aspect du déplacement. Je ne sais pas comment font les autres, mais je m'intéresse intensément à ce qui se passe dans mon pays, mon alma mater, Kiev.

Je m'intéresse toujours aux événements politiques, économiques, aux différents styles de vie dans le pays que j'ai quitté Et je ne m'en sens pas coupé. Je maintiens des relations avec mes amis, J'ai la possibilité de recevoir de l'information, de regarder la télévision, ou j'utilise Skype. C'est pourquoi je n'ai pas ce sentiment d'absence d'information. C'est la première raison. Et la deuxième raison, c'est que mes plus proches, la base de ma famille, sont tous ici. Ils sont tous à côté. Mes enfants, j'ai 4 enfants et 9 petits enfants. J'ai déjà une arrière petite-fille. Ils sont tous à côté. Et ce sont eux qui prennent le plus de place dans ta vie. Ici, à mes côtés, j'ai ma femme, avec laquelle j'ai travaillé pendant 30 ans dans le même institut. Elle continue à travailler dans le même domaine, et maintient ainsi l'environnement informationnel dans lequel nous étions auparavant. Et comme ça je continue à être dans le même domaine. Je maintiens des relations avec mes collègues et élèves qui réussissent de mieux en mieux. La plupart de mes anciens doctorants sont professeurs. On maintient une communication importante. Et cela crée un sentiment d'absence de coupure. Au fond, je continue à être avec eux. C'est ma réponse.

- Merci.
- Je vous en prie.

Farmington Hills, MI, USA. 28 décembre 2014.  
Traduit du russe par l'auteure.



## BIBLIOGRAPHIE

- Armony, V. (2012). *Le Québec expliqué aux immigrants*. Montréal : VLB éditeur.
- Atkinson, P. A., & Coffey, A. (2002). Revisiting the Relationship Between Participant Observation and Interviewing. Dans J. F. Gubrium & J. A. Holstein (Eds.), *Handbook of interview research. Context & method* (p. 801-814). Thousand Oaks, CA : Sage.
- Attia, K., Boulbina, S. L. (2009). L'art comme réappropriation du monde. Dans *Les Cahiers Sens Public*, N.10, juin 2009.
- Austin, J.L. (1991). *Quand dire, c'est faire*. Éditions du Seuil.
- Barthes, R. (1983). *Le Bruissement de la langue*. Paris, Ed. du Seuil, Collection Points/Essai.
- Bénichou, A. (2010). Ces documents qui sont aussi des œuvres... Dans Bénichou, A. (ed). *Ouvrir le document - Enjeux pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*, Les presses du réel, 448 p.
- Benjamin, W. (2011). La tâche du traducteur. Dans *Expérience et pauvreté*. Petite bibliothèque Payot. 137 p.
- Bezo, S., Maggi, S. (2015), Living in "Survival Mode:" Intergenerational Transmission of Trauma from the Holodomor Genocide of 1932e1933 in Ukraine. *Social Science & Medicine*, Vol. 134, pp.87-94.
- Bing, X. (artiste). (1987-1991). *Un livre du ciel*. Installation à la galerie nationale de Pékin. Papier de riz, caractères imprimés à l'orientale et matériaux de jonction, 5 x 10 x 25.
- Blanchet, A. (1985). *L'entretien dans les sciences sociales. L'écoute, la parole et les sens*. Paris : Dunod.

- Blum, M. (artiste). (2009). *Charlie Marx and the Chocolate Factory*, Vidéo, 27 mn 17. Consulté à l'adresse <http://blumology.net/charliemarx.html>.
- Boutin, G. (2000). *L'entretien de recherche qualitatif*. Montréal : Presses de l'Université du Québec, 169 p.
- Boym, S. (2001). *The Future of Nostalgia*. Basic Books. New-York.
- Calle, S. (artiste). (1984). *L'hôtel*. Éditions de l'Etoile.
- Calle, S. (artiste). (2011). *Histoires vraies*. Arles, Actes sud.
- Camus, A. (2011). *L'homme révolté*. Paris, Folio/Essais.
- Cueco, H. (artiste). (1993). *Journal d'atelier, 1988-1991 ou le journal d'une pomme de terre*. École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris. 198 p.
- Darboven, H. (artiste). (1973). *Sept panneaux et index*. Mine de plomb sur papier vélin, panneaux 177,8x177,8, index 106 x 176. Art Institute of Chicago.
- Didi-Huberman, G. (2003). *Images malgré tout*. Paris, Les Éditions de Minuit.
- Djavadzadeh, K. (2014). Du déracinement à la commercialisation de la nostalgie du Sud par les races records. *Volume !*, 2014, Issue 2, p.115.
- Draperi, J.-F. (2002). L'entretien auto-biographique : présentation abrégée et commentaires pratiques. Dans A. Moisan & P. Carré (Dir.), *L'autoformation, fait social? Aspects historiques et sociologiques* (p. 375- 392). Paris : L'Harmattan.
- Ellis, C., & Berger, L. (2002). Their Story, My Story, Our Story. Including the researcher's experience in interview research. Dans J. F. Gubrium & J. A. Holstein (Eds.), *Handbook of Interview Research. Context & Method* (p. 849-875). Thousand Oaks, CA : Sage.
- Fleischer, A. (2002). L'image au pied de la lettre. Dans Nancy J.-L. et al. *Sans commune mesure : image et texte dans l'art actuel*. Centre national de la Photographie (France); Musée d'art moderne de Saint-Étienne.; Fresnoy (Centre d'art de Tourcoing, France) Paris : Editions Léo Scheer. p. 128-159.
- Girard, C. (2002). *Une Mort Désamorcée*. Les Forges.
- Graziosi, A. (2005). *Les famines soviétiques de 1931-1933 et le Holodomor ukrainien. Une nouvelle interprétation est-elle possible et quelles en seraient les*

*conséquences ? Cahiers du monde russe*. 2005/3. Vol. 46. Consulté le 17 mars 2016 à l'adresse <http://www.cairn.info.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/revue-cahiers-du-monde-russe-2005-3-page-453.htm>.

Grossman, V. (2001). *Tout passe*. Paris.

Halilaj, P.(artiste). (2012). « *It is the First Time Dear that You Have a Human Shape (spider)*. Metal, house ruins. 130 x 500 x 300 cm.

Hatoum, M.(artiste). (1988). *Mesures of Distance*, vidéo couleur, son,15 min 30 s.

Hermanns, H. (2004). Interviewing as an Activity. Dans U. Flick, E. von Kardorff & I. Steinke (Eds.), *A Companion to Qualitative Research* (p. 209- 213). London : Sage.

Hirsh, M. (2002), *Family Frames : Photographiy, Narrative and Postmemory*. Cambridge, Harvard University Press. 304 p.

Kabakov, I. (artiste). (1980). *Sortir le seau d'ordure*. Laque sur masonite, 150 x 210. Bâle, collection de Kunstmuseum Bern.

Karatson, A., Bessière J. (1981). *Déracinement et littérature*. Université de Lille III Lille, France.

Katchadourian, N. (artiste). (2005). *Accent Elimination*. Six télévisions, trois piédestaux, six-channel video, écouteurs et bancs.

Khalili, B. (artiste). (2008-2011). *The Mapping Journey Project*. Installation vidéo. Consulté le 20 février 2016 à l'adresse <http://www.bouchrakhalili.com/the-mapping-journey-project/>.

Lafférière, D. (2009). *L'énigme du retour*. Montréal, Boréal.

Lanzmann C. (2001). Le monument contre l'archive ?, *Les cahiers de médiologie* 1/2001 (N° 11), p. 271-279. Consulté le 2 mai 2016 à l'adresse [http://www.cairn.info/article.php?ID\\_ARTICLE=CDM\\_011\\_027](http://www.cairn.info/article.php?ID_ARTICLE=CDM_011_027).

Lanzmann, C. (réalisateur). (1985). *Shoah*. 613 min. France.

Léonard, E. (artiste). (2014). *Postcard From Bexhill-on-Sea*, installation vidéo monobande avec son, 18 minutes, anglais avec version française sur casques d'écoute.

Levi, P. (1999). *A la recherche des racines*. Paris : Édition mille et une nuits, 238 p.

Levi, P. (1998). *Si c'est un homme*. Pocket. 213 p.

Limerick, B., Burgess-Limerick, T., Grace, M. (1996). The Politics of Interviewing: Power Relations and Accepting the Gift. *International Journal of Qualitative Studies in Education*, Volume 9, Issue 4.

Мандельштам, О. (1990). *Воронежские стихи (1935—1937)*. Художественная литература. Москва.

Mandelstam, O. (1999). *Les cahiers de Voronej (1935-1937)*. Tr. H.Abril. S.l., Circé.

Masseroni, S., Dominguez, V., Maidana, V. (2012). La construction de sens à partir d'entrevues : le cas des immigrés de l'ex-bloc soviétique. *Recherches qualitatives*. Vol.31(3) pp93-129. Consulté le 3 mai 2016 à l'adresse <http://www.recherche-qualitative.qc.ca/Revue.html> le 8 avril 2016.

Mendelson, D., Sitbon, C., Ohana D. (2002). *Lire Albert Memmi : déracinement, exil, identité*. Paris : Editions Fata Morgana. Morley, S. (2004). *L'art, les mots*. Paris, Éd. Hazan.

Michalkov, S. (réalisateur). (1994). *Anna 6-18*. Russie-France.

Mitterrand, F., Wiesel, E. (1995). *Mémoires à deux voix*. Editions Odile Jacob.

Muntadas, A. (artiste). (2011). *Between the Frames : Forum*.

Nancy, J.-L., Durand, R., Faupin, S., Fleischer, A., Harisson, C. (2002). *Sans commune mesure : image et texte dans l'art actuel*. Centre national de la photographie (France); Musée d'art moderne Saint-Étienne.; Fresnoy (Centre d'art : Tourcoing, France). Paris : Editions Léo Scheer.

Nauman, B. (2003). *Please Pay Attention Please : Bruce Nauman's Words* (sous la direction de Janet Kraynak), The MIT Press.

Naimark, N.M. (2010). *Stalin's Genocides*. Princeton University Press, Princeton, New Jersey.

Nouss, A. (2007). Perspectives transhistoricistes. Dans *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, vol. 20, n° 1, p. 141-170.

Nouss, A. (2013). *Exil et post-exil*, FMSH-WP-2013-45, septembre 2013. Consulté le 16 mars à l'adresse <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00861334/>.

Nouss, A. (2013a). *Étudier l'exil*. FMSH-PP-2013-09. Consulté le 16 mars à l'adresse <http://www.fmsh.fr/fr/c/1485>.

- Paillé, P. et Mucchielli, A. (2008). *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales*. Armand Collin, Paris. 315 p.
- Petrov-Vodkin, (artiste). (1912). *Baignade du cheval rouge*. Collection de la Galerie Trietiakov, Moscou.
- Racine, R. (1985). Écrire une installation ou installer l'écriture. *Parachute* no 39, été 1985. p. 28.
- Régimbald-Zeiber, M. (artiste). (1996) : *L'engagement*. Édition Les petits carnets.
- Régimbald-Zeiber, M. (artiste). (1996) : *L'approche*. Édition Les petits carnets. 64 p.
- Ricoeur, P. (2000). *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Éditions du Seuil. 689 p.
- Saint-John Perse (1972), *Exil*, Œuvres complètes. La Pléiade. Paris.
- Sarkassian, H. (artiste). (2012). *Unexposed*. Impression encre d'archivage, 118 cm x 145,5 cm. Production Marseille-Provence 2013, Kalfayan Galleries (Grèce), Anadolu Kultur (Turquie).
- Sarrazin, S. (2011). Le déracinement, souche littéraire québécoise. *Entre les lignes : le plaisir de lire au Québec*, vol. 8, n° 1, p. 24.
- Savoie-Zajc, L. (2011). La recherche qualitative/interprétative en éducation. Dans T. Karsenty et L. Savoie-Zajc (Dir.) : *Introduction à la recherche en éducation* (p. 123-148). Sherbrooke, QUÉBEC : Éditions CRP.
- Seboussi, N. (artiste). (2014). *Zone de transit*, installation vidéo.
- Sedira, Z. (artiste). (2002). *Langue maternelle*, 3 écrans plasma, 27", 3 casques audio 3 bandes vidéo, PAL, couleur, son, 4'38 (français, anglais, arabe). Collection Centre Georges Pompidou, Paris, France.
- Shalev-Gertz, E. (artiste). (2005). *Between Listening and Telling : Last Witnesses, Auschwitz 1945-2005*. Paris, France. Installation.
- Shestov, L. (1966). *La philosophie de la tragédie - Dostoïevsky et Nietzsche [Suivi de] sur les confins de la vie l'apothéose du deracinement*. Paris Flammarion.
- Silverstein P. A. (2003). De l'enracinement et du déracinement. *Actes de la recherche en sciences sociales*, Issue 5, p.2
- Spiegelman, A. (1991). *Maus*, t.1, Flammarion, Paris.

Spiegelman, A. (2012). *Méta-Maus*. Flammarion, Paris.

Tardi, J. (2012). *Moi, René Tardi, prisonnier au Stalag II B*, Casterman.

Thúy, K. (2009). *Ru*. Libre expression.

Tchekhov, A. Чехов, А (1979). *Вишневый сад*. Художественная литература. Москва.

Williot, J.-P., De Ferrière Le Vayer, M. (2008). *Saga de la pomme de terre*. Éditions Cercle d'art. Paris.