

Le temps défait à travers l'archive Denise Ryner

Ce texte accompagne l'exposition

Sédiment : les archives comme base fragmentaire

Commissariée par Denise Ryner

Avec la participation de Sandra Brewster, Filipa César, Justine A. Chambers, Louis Henderson, Pamila Matharu et Krista Belle Stewart

Montréal : Galerie Leonard & Bina Ellen (2022-2023)

4 février – 1^{er} avril 2023

J'ai compris trop tard que la brèche ouverte par la traversée de l'Atlantique ne saurait être comblée par un nom, que ce qui me rapprocherait le plus d'une terre maternelle, ce seraient des chemins sillonnés par des inconnu·e·s.

—Saidiya Hartman¹

Il y a davantage de Cap-verdien·ne·s vivant à l'étranger qu'au pays. Ce film servait à leur annoncer que leur pays existait, qu'il était indépendant et qu'ils et elles pouvaient y retourner.

—Sana Na N'Hada, Berlin, le 28 novembre 2012²

¹ Tiré de Saidiya Hartman, *Lose Your Mother: A Journey Along the Atlantic Slave Route*, New York, Farrar, Straus & Giroux, 2007, p. 9. Toutes les traductions sont libres.

² Cité dans Filipa César, Tobias Hering et Carolina Rito (dir.), *Luta Ca Caba Inda: Time Place Matter Voice 1967–2017*, Berlin, Archive Books, 2017, p. 231.

Les diasporas et les chemins parcourus en exil façonnent des contre-courants et des géographies distinctes. Plutôt que de contribuer à l'altérisation et à la domination, les objets et documents rassemblés et produits par les communautés issues de l'exil et de la migration constituent des archives qui témoignent d'une présence, d'un enracinement et d'une résistance.

Ainsi, non seulement ces archives documentent l'histoire d'un peuple, elles forment aussi des contre-lieux, s'éloignant de leur rôle traditionnel, celui de cartographe des balises historiques selon une chronologie linéaire, pour faire advenir les futurités noires, africaines et autochtones autour desquelles peut se construire une solidarité décoloniale revendiquant la souveraineté.

Des images d'archives numérisées tournées par de jeunes cinéastes ayant pris part aux mouvements d'indépendance guinéen et cap-verdien au cours des années 1960 et 1970 sont ponctuées de scènes filmées récemment par ces mêmes réalisateur-trice-s.

Désormais âgé-e-s, les cinéastes décrivent ce qui subsiste de leurs œuvres, en voix hors-champ, à l'intention des publics intergénérationnels de Guinée-Bissau rassemblés autour d'une salle

de projection ambulante qui s'est déplacée dans leur région (des projections supplémentaires ont été tenues à Berlin). Des réalisateur·trice·s tel·le·s que Sana Na N'Hada partagent leurs souvenirs afin de combler les lacunes dans les archives qui ne peuvent être élucidées par les images, dépourvues de son et presque toutes décimées par le temps et par l'usure. Dans le cadre de *Spell Reel* (2017), un projet mené en plusieurs temps, la réalisatrice Filipa César a d'abord soutenu la restauration des archives cinématographiques nationales de Guinée-Bissau, à Berlin, puis a mis sur pied le cinéma ambulant. Ensuite, elle a documenté le rôle de celui-ci en tant que lieu de rassemblement et de plaque tournante pour la transmission orale. Le film lui-même ainsi que ses collaborations subséquentes avec les cinéastes qui sont à l'origine de ces archives forment la matière de *Spell Reel*. La narration assurée par les réalisateur·trice·s, nourrie par les images de leurs films restaurés, offre un regard intime sur les luttes armées pour l'indépendance guinéenne et cap-verdienne, ainsi que sur les prémices de l'édification nationale qui ont suivi. Les archives nationales du film ont été fondées dans le cadre de ce même

mouvement politique, mais ont été détruites par l'incurie à la suite d'un coup d'État survenu dans les années 1980.

Les images n'ont pas été tournées que pour documenter des événements historiques, des luttes et des déclarations politiques à l'intention de la postérité. Au contraire, les cinéastes qui ont fondé l'Institut national du cinéma saisissaient bien l'importance des archives cinématographiques dans leur capacité à refléter les ambitions guinéennes et cap-verdiennes. Ces films pouvaient donner le ton pour une citoyenneté postindépendance et une solidarité panafricaine en représentant des travailleur·euse·s dévoué·e·s à l'éducation, à la santé et à l'agriculture. Na N'Hada se souvient, dans

Spell Reel :

Alors on a créé le « Programme de promotion de la ruralité par l'audiovisuel », ce qui signifiait qu'avec le cinéma, on pouvait faire en sorte que les gens de là-bas comprennent les gens d'ici. On allait contribuer à imaginer un espace national, avec le créole. Par exemple, à Catió, il est communément admis que c'est par paresse humaine que l'on fait tirer une charrue par un bœuf. Le bœuf est très respecté. Mais à Bafatá, on juge qu'il est préférable que ce soit le bœuf qui s'acquitte de la tâche. Il est plus facile de vendre un bœuf à Gabú ou à Bafatá qu'à Catió. Dans l'est du pays, un bœuf sert à aider les êtres humains. Tandis qu'au nord de Mansôa ou à Catió, il sert à honorer les morts. Son rôle utilitaire ou financier importe peu³.

³ Filipa César (réal.), *Spell Reel*, Rennes, France, Spectre Productions, 2017, 96 min.

La tournée qu'ont effectuée les cinéastes avec la salle de projection ambulante dans différentes communautés guinéennes – à Bissau, à Morés, à Cacheu, à Bafatá, à Béli et à Boé – a consolidé la mission des archives en tant qu'instrument essentiel à la survie et à la future guinéennes et cap-verdiennes après l'indépendance.

L'agentivité, inscrite à même les archives collectives, se manifeste par leur caractère fragmentaire et incomplet, qui suggère qu'elles dépendent de la contribution de communautés actives dotées de connaissances et faisant preuve d'intérêt pour les luttes anti-impérialistes du passé. Juxtaposons cela aux réflexions de l'artiste états-unienne Renée Green sur le caractère inévitable des lacunes, qui découle du fait que les archives dépendent des témoignages (manquants) des mort·e·s tout autant que sur ceux des vivant·e·s.

Green évoque ces

[...] moments ou circonstances où, malgré l'existence d'une certaine documentation sur un événement passé, des brèches ou des trous demeurent, dont on présume toujours que seul·e·s les mort·e·s pourraient les combler. L'impossibilité tient au fait que cela n'arrivera jamais. Ceux et celles qui ont survécu pour assister aux événements et en témoigner ne sont pas réellement en mesure de colmater ces trous, car ces personnes ont survécu. Leurs connaissances s'arrêtent à la frontière de la mort⁴.

⁴ Renée Green, « Survival: Ruminations on Archival Lacunae » (2001), chap. 27 dans *Other Planes of There: Selected Writings*, Durham, NC, Duke University Press, 2014, p. 272.

Cependant, si l'on conçoit l'archives comme un rituel ou un dialogue entre les (sur)vivant-e-s et les mort-e-s, comme c'est le cas dans les traditions noires et autochtones, la linéarité temporelle et les frontières de la mort – et donc aussi la fonction de l'archive elle-même, confinée à la sphère du passé – se voient déjouées lorsque l'on pénètre le monde des esprits et des revenants⁵. Pour reprendre les propos de Sana Na N'Hada sur le statut du bœuf dans les villages de l'est et du nord de la Guinée-Bissau, l'animal peut à la fois honorer les mort-e-s et entreprendre la tâche de préparer le terrain pour un avenir où l'empathie et la discussion décoloniales pourront advenir.

Anthony Bogues se tourne vers des épistémologies tirées de la tradition africaine pour proposer une solution de rechange à l'historiographie dominante. Il pose la question : « Que se produirait-il si nous modifiions notre rapport aux archives? Si, plutôt que de se pencher uniquement sur les formes historiographiques traditionnelles, nous examinons les interprétations des Caraïbes qui ont émergé de la

⁵ Dans son introduction à son recueil d'essais *The Pleasures of Exile*, paru en 1960, George Lamming décrit un rituel vaudou haïtien, la Cérémonie des âmes, et le compare au rôle de l'écrivain-e caribéen-ne, exilé en Angleterre ou ailleurs : celui de dialoguer par-delà les frontières, de s'adresser à la diaspora noire et caribéenne de même qu'au pays natal. George Lamming, *The Pleasures of Exile*, Londres, Allison & Busby, 1984.

“plantation intérieure” et nous demandions si des questions historiques se posaient dans ces archives mêmes⁶ ? » En guise de réponse, Bogue se tourne vers l’« histoire *dread* », le terme *dread* étant polysémique dans la culture rastafari. L’histoire *dread* adopte un point de vue historique particulier, celui de l’expérience afro-caribéenne de la traite transatlantique des esclaves et des traumatismes provoqués par l’esclavage. Intégrant la foi rastafari en la rédemption et en l’utopie, elle effectue un « télescopage du temps historique conventionnel afin de comprendre les modèles d’oppression et rompre les silences de l’historiographie dominante⁷ ».

L’histoire *dread* est intimement liée au passé jamaïcain et afro-caribéen, mais peut également s’étendre à la production de l’histoire et de la mémoire au sein de cultures dont les ressortissant-e-s ont été collectivement dépouillé-e-s de leurs territoires, de leurs langues, de leurs cultures ou de leur humanité. Renvoyant à une définition plus vaste du terme *dread*, Bogue précise : « Enfin, l’histoire *dread* est une affirmation ontologique profondément radicale de deux points de vue.

⁶ Anthony Bogue, *Black Heretics, Black Prophets: Radical Political Intellectuals*, New York, Routledge, 2003, p. 178.

⁷ *Ibid.*, p. 179.

Le premier est ce que Martin Heidegger nomme la “quiddité” – l’affirmation de *qui je suis*. Le second est une revendication du savoir historique – les conditions dans lesquelles nous bâtissons le passé, et la façon dont fonctionnent les récits et la mémoire collective⁸ ».

Outre l’histoire *dread*, la définition du « temps cosmique » telle que formulée par Denise Ferreira da Silva peut être utile pour réfléchir le fragmentaire ou le spectral dans la fabrication de contre-archives. Dans son plus récent ouvrage, *Unpayable Debt*, Ferreira da Silva décrit les conditions du « moment quantique » et du temps cosmique, où la séparabilité est impossible et la perception sensorielle est minée, ce qui a pour effet d’abolir toute certitude dans l’appréhension des phénomènes élémentaires : « Ce que viennent faire les moments cosmiques et quantiques, ce n’est pas tellement ajouter de nouvelles dimensions ou couches de savoir – il ne s’agit pas d’une question d’échelle – mais bien saper les fondements mêmes de l’héritage intellectuel des Lumières, ceux de la séparabilité, du déterminisme et de la séquentialité, qui transforment les événements et les existants en Nature ou en *monde*⁹ ».

⁸ *Ibid.*

⁹ Denise Ferreira da Silva, *Unpayable Debt*, London, Sternberg Press, 2022, 262.

Ce télescopage du temps historique et du monde, au côté d'une appréhension singulière, dans une mémoire plus qu'humaine, inséparable et collective, émerge dès lors que nous déplaçons notre attention vers la présence spectrale du leader révolutionnaire haïtien Toussaint Louverture dans le film *Bring Breath to the Death of Rocks* (2018), du cinéaste britannique Louis Henderson. La première scène a été filmée sur le site des Archives nationales de France, où Jephthé Carmil, acteur et artiste haïtien basé à Paris, examine des documents, dont les dernières lettres écrites par Louverture depuis son exil au Château de Joux situé dans les montagnes du Jura en France. L'émergence du mouvement de la Négritude, dont les figures centrales ont souvent revisité les idéaux de Louverture et de la révolution haïtienne, est évoquée par des images de Carmil feuilletant une pièce de théâtre d'Édouard Glissant sur Louverture, que l'on entend également en voix hors champ, aux côtés d'extraits chuchotés du *Cahier d'un retour au pays natal* d'Aimé Césaire. Les scènes de Carmil arpentant les cellules de la prison du château, tandis qu'une voix lit les écrits de Césaire sur Haïti et sur l'emprisonnement de Louverture, suggèrent qu'il est possédé par ce dernier. Ceci permet de

comprendre pourquoi Bogues convoque la « quiddité » heideggérienne pour soulever la question de la souveraineté des archives au sens large, par-delà l'historiographie conventionnelle. Henderson superpose les territoires français et haïtien en créant des transitions entre les pics rocheux du Jura et les rives verdoyantes de la chute de Saut-d'Eau, en Haïti. Ces images évoquent le temps cosmique ou un espace-temps alternatif à l'aide de sonorités gutturales et de champs de couleurs numériques qui s'apparentent à un noyau géologique mouvant et éthéré (et qui ont donné son titre à cette exposition). La présence de la révolution haïtienne dans les archives et dans l'histoire de France suggère que la conscience historique française est hantée par la révolte abolitionniste noire et par l'époque révolutionnaire (même si le Château de Joux – l'« autre » fort – est généralement absent des récits habituels entourant la Révolution française, symbolisée par la prise de la Bastille).

Poursuivant le dialogue avec les contre-images et les contre-archives dans leur rapport à l'historiographie étatique ou dominante, Krista Belle Stewart, artiste issue de la nation Syilx, présente une installation vidéo intitulée *Seraphine Seraphine* (2014), qui alterne entre

deux séquences d'images d'archives. L'une provient d'une docufiction produite par la Canadian Broadcasting Corporation (CBC) en 1967, qui suit la mère de l'artiste, Seraphine Stewart (née Ned), alors que, jeune étudiante, elle entreprend une formation professionnelle qui la mènera à devenir la première infirmière autochtone en santé publique, et l'une des premières infirmières autochtones diplômées à exercer son métier en Colombie-Britannique. Les images du documentaire, intitulé *Seraphine: Her Own Story Told by Seraphine Ned*, sont tournées en noir et blanc, et montrent surtout Seraphine en conversation ou en introspection, accompagnée par une trame sonore jazz interprétée à la flûte. Le cadre suivant montre Seraphine des années plus tard quand, septuagénaire, elle témoigne à la Commission de vérité et réconciliation dans le cadre de l'enquête canadienne sur les conséquences des pensionnats. Elle raconte ses souvenirs d'isolement, et l'humiliation et la peur qu'elle a éprouvées, alors jeune enfant, au Pensionnat indien de Kamloops. La caméra forme un plan serré autour de sa tête et de ses épaules. En s'exprimant, Seraphine répond à l'occasion aux questions d'un interlocuteur situé hors cadre.

Les archives cinématographiques et vidéo de la CBC et de l'Office national du film (ONF) regorgent d'images documentaires comme celles que l'on retrouve dans *Seraphine: Her Own Story Told by Seraphine Ned*, des images censées renvoyer à la nation une vision d'elle-même et, ce faisant, réaffirmer une identité nationale fondée sur la colonisation qui, en la normalisant, parvient à projeter l'esthétique d'une société moderne et pluraliste.

La même année où la CBC a diffusé *Seraphine: Her Own Story Told by Seraphine Ned*, l'ONF, dévoué à la production et à la conservation de films canadiens, a entamé une collaboration avec la réalisatrice abénaki Alanis Obomsawin autour de projets de production documentaire autochtone. Citant la théoricienne du cinéma Michelle Stewart dans un récent recueil d'essais sur le travail filmique d'Obomsawin, Karrmen Crey écrit : « Le cinéma, en particulier le documentaire, peut servir à donner voix aux personnes marginalisées, de façon à soutenir un dialogue entre "le gouvernement et les gouverné-e-s, de même qu'entre groupes sociaux dominants et marginalisés¹⁰ ».

¹⁰ Karrmen Crey, « In Situ: Indigenous Media Landscapes in Canada », dans Richard William Hill et Hila Peleg (dir.), *Alanis Obomsawin: Lifework*, Munich, Prestel, 2022, p. 54.

En juxtaposant les témoignages livrés par Seraphine en 1967 et au début des années 2000, Stewart convoque le temps circulaire ou cosmique, qui complique la volonté des deux institutions fédérales de situer ses récits et expériences au sein d'une progression linéaire qui mènerait à une conclusion. Dans son montage d'extraits vidéo, l'artiste fait se côtoyer les souvenirs que garde sa mère de ses années d'études en soins infirmiers, racontés au cours de la Commission d'enquête, et une conversation avec une camarade étudiante, avec qui elle partage brièvement certains effets qu'a eus sur elle son expérience du pensionnat : une Seraphine éprouvant le passé et l'avenir de l'autre, en boucle. En intégrant les anecdotes que raconte sa mère au sujet de la vie traditionnelle sur ses terres natales, à Douglas Lake, dans le cadre d'une enquête gouvernementale visant à gommer et à étouffer ces mêmes traditions, la réalisatrice rappelle l'importance de la transmission orale intergénérationnelle dans les pratiques autochtones de la conservation du savoir et de la futurité.

Les artistes Sandra Brewster et Justine A. Chambers explorent les thématiques du chez-soi et des archives communautaires inscrites à même le corps et transportées le long des chemins bien tracés de

l'exil et de la migration – des Caraïbes vers le sud des États-Unis et vers les grands centres urbains du nord. Si leurs œuvres ne se limitent pas à des représentations photographiques, leur utilisation des images, des danses et des sonorités traditionnelles rappelle la proposition de Tina Campt. Selon cette théoricienne de l'image, lorsque l'on apprend à se mettre au diapason de fréquences sonores plus discrètes ou du contre-registre d'images en tant que « pratiques quotidiennes », celles-ci peuvent offrir des espaces de refus et devenir des archives alternatives¹¹. Campt applique à l'importance du son et de la musique le cadre théorique et méthodologique qu'emploie Paul Gilroy pour aborder l'Atlantique noir : « En m'inspirant des travaux de Gilroy, c'est à travers le son que je cherche à créer un lien plus profond avec les histoires oubliées et les formes réprimées de la mémoire diasporique que transmettent ces images. Je conçois le son comme un processus fondamentalement incarné qui s'actualise à différents niveaux du spectre des sensations humaines¹². »

Une sélection de tirages photographiques grand format de la série *Token* (2019), de Brewster, confère des dimensions

¹¹ Tina M. Campt, *Listening to Images*, Durham (NC), Duke University Press, 2017, p. 5.

¹² *Ibid.*, p. 6.

monumentales aux petits objets du quotidien. Ces « objets-souvenirs » (*tokens*) – une natte tissée, un flacon d’herbes médicinales, un mouchoir et un dictionnaire – ont été offerts à l’artiste en guise de sujets photographiques par des membres de la diaspora caribéenne de Toronto, qui les ont sélectionnés pour le lien symbolique qu’ils entretenaient avec leur vie personnelle ou familiale. L’œuvre qui y est associée, *Token Reflections* (2018), installée dans le vestibule de la galerie, présente une compilation sonore où l’on entend chaque participant-e décrire son objet-souvenir, tout en offrant un aperçu du passé qu’il incarne. À travers ces récits, il s’avère que ces objets, qui renferment un savoir culturel et se rapportent à des espaces-temps particuliers, sont maintenus en vie grâce à leur usage domestique quotidien, plutôt que d’être préservés de façon conventionnelle, dans les archives.

L’œuvre de performance de Justine A. Chambers, *Heirloom* (2023), poursuivra l’exploration qui caractérise cette exposition, celle des manières alternatives d’archiver, de préserver et de diffuser les savoirs familiaux et diasporiques en marge des centres d’archives de la culture étatique ou dominante. Chambers avance que

les modes vestimentaires et les danses populaires chez les Noir·e·s américain·e·s – telles que l'Electric Slide, qu'elle associe aux rassemblements familiaux chez sa grand-mère maternelle à Chicago – représentent une forme de patrimoine incarné qui sous-tend la cohésion et l'ancrage communautaires, même dans la foulée des déracinements passés et présents causés par la répression raciale, les crises de l'emploi et du coût de la vie, ou encore par l'embourgeoisement urbain.

Reprenant également l'idée de l'éphémère et du domestique comme contre-archive, l'œuvre vidéo *INDEX (SOME OF ALL PARTS)* (2022) de Pamela Matharu présente la collection personnelle de l'artiste. Celle-ci est composée d'objets trouvés reliés à la diaspora sud-asiatique canadienne, au colonialisme britannique et à l'histoire sociopolitique indienne, de même que d'une documentation iconographique des premières œuvres de Matharu et des rebus des institutions artistiques canadiennes qu'a récupérés l'artiste. Les archives de Matharu ont d'abord été présentées en 2019 sous la forme d'une installation artistique dans le cadre de sa première exposition solo *One of These Things Is Not Like the Other*, au centre d'artistes A

Space Gallery, à Toronto. Dans la vidéo, l'artiste réorganise sa collection pour la présenter au compte-gouttes sous forme d'artefacts : des coupures de journaux, des photographies, des couvertures de livres et des dépliants. Chaque pièce d'archives est présentée sans commentaire, sans contexte ni agencement hiérarchique. On y retrouve des pamphlets distribués lors des manifestations Black Lives Matter; des prospectus proposant des cours d'anglais gratuits, illustrés par des dessins de visages racisés ou altérés et affichés dans l'espace public; des coupures de presse encadrées tirées de La presse canadienne – montrant les deux hommes sikhs qui ont fait exploser une bombe à bord d'un avion Air India en 1985, décrits tout simplement comme des « activistes » – achetées « telles quelles » sur eBay; des publicités découpées dans des magazines de tourisme qui exotisent la culture indienne; et des entrevues de fond avec Monika Deol, l'une des premières vedettes de télévision canadiennes d'origine indienne à être reconnues auprès du grand public dans les années 1990. Ces images et objets d'archives, recueillis lors des flâneries de l'artiste en ligne, dans la rue et auprès

des kiosques de journaux, problématissent nos présupposés au sujet d'une diaspora sud-asiatique que l'on voudrait monolithique.

Dans *Vistas of Modernity*, Ronaldo Vázquez aborde le décolonialisme en tant que réorientation vers « ces mondes » et d'autres formes de vivre et faire le monde¹³. L'exposition *Sédiment : Les archives comme base fragmentaire* avance qu'en invoquant l'histoire *dread* et le temps cosmique, la mémoire collective et la revenance, la base fragmentaire de l'archive opère – et a opéré jusqu'ici – comme l'un des lieux possibles d'une réorientation vers des mondes futurs.

Traduit de l'anglais par Luba Markovskaia

¹³ Rolando Vázquez, *Vistas of Modernity: Decolonial Aesthetics and the End of the Contemporary*, Amsterdam, Mondriaan Fund, 2020, p. 8.