

Ce texte accompagne
l'exposition

Ésery Mondésir: Choublak

Commissaire
Julia Eilers Smith

3 septembre 2024 –
18 janvier 2025

Galerie Leonard & Bina Ellen

Pour un commentaire sur
les œuvres et les enjeux
soulevés par l'exposition ainsi
que des lectures suggérées,
consultez *Pistes de réflexion*
sur le site Web de la galerie.

La plante comme document d'existence

Julia Eilers Smith

« Toute image n'est-elle pas le produit d'un transfert, d'une migration ? »

— Ésery Mondésir

« Je prends le parti des hommes et des femmes qu'on empêche de circuler. »

— Jean-Claude Charles

« *Bay kou bliye, pote mak sonje* (celui qui porte le coup l'oublie, celui qui porte la cicatrice s'en souvient). »

— Proverbe haïtien

Ésery Mondésir découvre pour la première fois la fleur de mimosa lors d'une visite à l'église San Donnino à Pise, en Italie. Il est venu visiter la chapelle où repose Marie-Louise Christophe, unique reine d'Haïti et veuve du roi autoproclamé Henri Christophe. Sur les lieux, une plaque commémorative mentionne qu'elle fut « reine consort d'Haïti (1811-1820) et première femme afro-descendante à être chef d'État sur le continent américain ». Exilée en Europe avec ses deux filles, Françoise-Améthyste et Anne-Athénaire Christophe, et leur domestique, Sabine Zéphyrin, après la mort tragique de son époux, elle a trouvé refuge à Londres puis à Pise où elle meurt en 1851. Dans la chapelle ce jour-là, une femme assistant au service offre à l'artiste une branche de mimosas, lui expliquant que la fleur symbolise les femmes. Il la dépose près de la tombe de la reine.

Ayant grandi en Haïti, Mondésir partage une relation intime avec les plantes. Chez lui, un jardin fleurissait toujours sous les soins de sa grand-mère, qui cultivait plantes et légumes, et préparait des infusions de toutes sortes pour apaiser divers maux. Le jour où l'artiste prit conscience que les plantes pouvaient aussi servir à développer ses images et ses films, remplaçant ainsi les solutions chimiques, sa pratique s'ouvrit à un large champ d'expérimentations mêlant l'image et le végétal.

L'exposition solo de Mondésir à la Galerie Leonard & Bina Ellen tire son titre du choublak, hibiscus en créole haïtien. Originnaire de l'Asie ou d'Afrique selon les sources, cette plante – ornementale, comestible et médicinale – est aujourd'hui profondément enracinée dans les Caraïbes. En Haïti, elle est un symbole culturel à part entière et l'emblème floral national. Pour l'artiste canado-haïtien, le choublak incarne également des thèmes fondamentaux de sa pratique: l'entre-deux, les origines hybrides, l'arrachement à la terre, les routes migratoires, ainsi que la créolité et les communautés diasporiques.

Choublak présente un corpus récent de Mondésir réalisé en collaboration avec des membres de la diaspora haïtienne à Montréal, Toronto, Tijuana et La Havane. S'inscrivant dans un registre abstrait, une série de films-portraits et d'images captées au sténopé lors de déplacements au Chili et à Trinité-et-Tobago font appel à des procédés variés de révélation d'images, notamment à partir de résidus de plantes. Ces interventions sur la pellicule font émerger des formes latentes et des histoires en devenir enfouies dans le celluloid.

Liens affectifs

Mondésir est né en 1974 à Martissant, un quartier populaire de Port-au-Prince. Petit-fils d'un évangéliste, il grandit en fréquentant régulièrement l'église qui était un véritable pôle culturel et un lieu clé de socialisation. Là, il a tissé des liens avec des artistes et de jeunes étudiant·e·s universitaires, échangeant sur l'art, la poésie, la musique et la littérature¹. À l'université, il se spécialise en éducation, puis enseigne en parallèle la littérature française et haïtienne à l'école secondaire. Vers la fin des années 1990, il rencontre l'écrivain Rodney Saint-Éloi et travaille aux éditions Mémoire en tant que designer graphique². Puis, en 2000, une ouverture se présente pour quitter Haïti, et il s'exile en Amérique du Nord, aux États-Unis et au Canada, où il trouve un emploi dans une organisation syndicale active dans les deux pays.

Après quelques années à Toronto, Mondésir décide de retourner aux études, cette fois dans le domaine de la production cinématographique – un rêve de longue date. Depuis lors, sa pratique oscille entre image fixe et en mouvement, maintenant une connexion profonde avec Haïti par les relations qu'il noue avec des individus qui, comme lui, ont été forcés de quitter le pays. Conjuguant approche documentaire et expérimentale, ses œuvres gravitent autour des lieux de transit et d'installation de la diaspora haïtienne, depuis les villes voisines que sont Toronto et Montréal jusqu'aux pays historiquement marqués par les vagues migratoires haïtiennes. Ainsi, Cuba, où près d'un demi-million d'Haïtien·ne·s ont fui au début du XX^e siècle sous l'occupation américaine; le Brésil, qui a délivré des visas humanitaires aux citoyen·ne·s haïtien·ne·s durant

1. Parmi ceux-ci figurent Jean Phareau Dumond, les frères Jacquet, Smith Champagne et Tony Jean-Baptiste.

2. Rodney Saint-Éloi a fondé les éditions Mémoire en 1991 à Port-au-Prince. En 2003, il fonde à Montréal les éditions Mémoire d'encrier que l'on connaît aujourd'hui.

la mission MINUSTAH à Port-au-Prince³; le Chili, où les Haïtien-ne-s ont pu entrer sans visa pendant des années⁴; et le Mexique, plus précisément à Tijuana, point de passage névralgique pour les demandeur-euse-s d’asile aux États-Unis.

Le travail de Mondésir se déploie en microrécits d’exil, de résistance et de clandestinité, mais aussi d’appartenance et de legs liés à son pays natal. Ces fragments d’histoires émergent de ses rencontres avec des personnes vivant en marge et au statut précaire, dont les réalités font écho à ses propres expériences de réfugié. Au cœur de sa démarche, la notion de marginalité, empruntée à l’autrice et poète militante bell hooks, est envisagée comme un « site de résistance » et un « espace d’ouverture radicale⁵ ». La perspective de la marginalité de hooks trouve aussi un écho dans la pensée d’Edward W. Saïd. Dans *Culture et impérialisme*, Saïd, en s’appuyant sur les idées de Theodor W. Adorno, souligne que la posture exilique et excentrée constitue une position stratégique pour résister aux structures dominantes et permettre une libération de la pensée.

Ainsi, la conscience émigrée – cet « esprit en hiver », pour citer Wallace Stevens – découvre dans sa marginalité que « chercher hors des sentiers battus, haïr la banalité et rechercher le neuf, ce qui n’a pas encore été appréhendé par le mode de pensée dominant », est « la dernière chance de la réflexion ».

3. Après l’éviction du président Jean-Bertrand Aristide par un coup d’État en 2004, le Brésil a pris la tête de la Mission des Nations Unies pour la Stabilisation en Haïti (MINUSTAH) en envoyant un contingent militaire à Port-au-Prince et en revoyant sa politique d’immigration pour favoriser l’insertion des migrant-e-s haïtien-ne-s.

4. Cette donne changera en 2018 lorsque le Président conservateur chilien Sebastián Piñera met en place un projet de loi visant à réglementer les flux migratoires et exige le visa de touriste à tout-e Haïtien-ne voulant séjourner au Chili. Prensa Presidencia, « Presidente Piñera anuncia Reforma Migratoria », 9 avril 2018, consulté le 18 août 2024, <https://prensa.presidencia.cl/discurso.aspx?id=73020>.

[...] La position excentrée de l'émigré offre donc non seulement l'avantage négatif d'un refuge, mais aussi celui, positif, d'un défi au système qu'elle permet de décrire dans une langue dont ne disposent pas ceux qu'il a déjà soumis⁶.

Plus qu'un thème, la migration est un prisme par lequel l'artiste aborde les questions de déplacement, de marginalité, d'(in)visibilité et d'agentivité. Elle constitue aussi une stratégie visuelle qui lui permet de sonder la forme et la matérialité même de ses œuvres. Que ce soit par l'inclusion d'archives personnelles ou institutionnelles, le traitement manuel de la pellicule, le transfert des supports ou l'imbrication de plantes, les images qu'il produit résultent d'une panoplie de migrations successives et d'interactions avec des matériaux divers.

Plusieurs films de Mondésir s'approprient des documents d'archives qu'il découvre en ligne et qui sont liés à Haïti. Il exploite leur disponibilité en format numérique pour les remettre en circulation et les revisiter sous un autre éclairage, un geste en partie motivé par le manque d'accès des Haïtien-ne-s aux archives concernant leur propre histoire.

Le diptyque vidéo *The Mother was Feeding it Alright* (2019), par exemple, prend pour base un reportage télévisuel du journaliste et écrivain haïtien Jean-Claude Charles, peu après l'arrivée d'une embarcation transportant des réfugié-e-s haïtien-ne-s sur les côtes de la Floride en 1981. En isolant des segments de l'entrevue du journaliste avec le lieutenant sur place, Mondésir met en évidence les propos déshumanisants et le détachement insensible du garde forestier face au sort

5. bell hooks, « Choisir la marge comme espace d'ouverture radicale », trad. de l'anglais par Mathieu Kleyebe Abonnenc, *PETUNIA* #3, juin 2011, p. 68, consulté le 18 août 2024, <https://petuniamagazine.eu/issue-3>.

6. Edward W. Saïd, *Culture et impérialisme*, trad. de l'anglais par Paul Chemla, Paris, Fayard et Le Monde diplomatique, 2008, p. 460.

des passager·ère·s⁷. La vidéo soulève les enjeux de xénophobie et de racisme anti-haïtiens récurrents dans le travail de l'artiste, ainsi que le rôle des médias dans la légitimation de comportements discriminatoires.

Gestes du quotidien

Dans une série de films récents, souvent désignée comme la «trilogie haïtienne», Mondésir collabore avec des groupes de migrant·e·s haïtien·ne·s et les accompagne dans leur réalité mouvante. Il s'attarde sur les gestes, les échanges et les routines qui rythment leurs journées, mettant en lumière des moments de ressourcement et de dialogue, ou d'«enracinerrance» – une expression forgée par Jean-Claude Charles pour décrire l'«enracinement dans l'errance⁸». Ces espaces d'affirmation se manifestent à travers les cérémonies, les pauses entre les tâches, les discussions, ainsi que la préparation et la consommation de repas. Ils offrent un ancrage à ce qui autrement se présenterait comme une temporalité suspendue, flottant provisoirement au-dessus d'un temps rattaché à un lieu auquel l'on n'appartient pas tout à fait, ou avec lequel on ne s'identifie pas.

L'œuvre *Una Sola Sangre* (2018-2024) approfondit les recherches de Mondésir sur la mémoire collective et les subjectivités diasporiques façonnées par les expériences post-mi-

7. La réalité des réfugié·e·s de la mer, de même que cet épisode spécifique avec le Lieutenant White, sont traités dans le récit-reportage de 1982 de Jean-Claude Charles, *De si jolies petites plages*, réédité par les éditions Mémoire d'encrier en 2016.

8. «Le concept d'enracinerrance est délibérément oxymorique: il tient compte à la fois de la racine et de l'errance; il dit à la fois la mémoire des origines et les réalités nouvelles de la migration; il remarque un enracinement dans l'errance.» Jean-Claude Charles, «L'Enracinerrance», *Boutures*, vol. 1, n° 4, 2000, p. 37-41, consulté le 20 août 2024, <http://ile-en-ile.org/jean-claude-charles-lenracinerrance/>.

gration. L'artiste a collaboré avec la famille Garde, originaire d'Haïti et établie à Santiago depuis les années 1920. Leurs ancêtres sont arrivés durant la grande migration haïtienne vers Cuba pour travailler dans les plantations de canne à sucre et de café, selon la saison. Bien que quatre générations de cette famille aient vécu à Cuba depuis plus d'un siècle, les traditions haïtiennes héritées restent bien vivantes: le créole haïtien est parlé couramment, la santería et le vodou cohabitent. Les Garde vivent toutefois en marge de la société cubaine et survivent grâce à l'économie informelle.

Le film *Pariah, My Brother, I Follow You, Show Me the Route to the Springs* (2019) accompagne un homme et son beau-père, tous deux migrants haïtiens, installant un étal temporaire pour vendre des chaussures de course de seconde main dans un marché de Tijuana. Mondésir saisit chaque étape de ce rituel quotidien qui débute avant l'aube et qui est porté par le mouvement et la transition. Des bribes de leurs conversations exposent certaines des péripéties de leur migration et les traitements discriminatoires qu'ils subissent sur leur chemin. Cette œuvre est en dialogue avec le poème « L'île déchaînée » de Villard Denis, dit Davertige, membre d'Haïti Littéraire⁹, dont elle reprend un vers pour son titre.

Dans *What Happens to a Dream Deferred* (2020), un groupe de jeunes hommes haïtiens en exil à Tijuana prépare une soupe joumou pour le Nouvel An. Jadis réservé aux esclaves,

9. Haïti Littéraire a été un cercle de poètes et d'écrivains haïtiens fondé à l'orée des années 1960 autour du poète Anthony Phelps, durant la dictature de François Duvalier. Plusieurs de ses membres ont pris la route de l'exil et se sont établis à Montréal, où ils-elles ont tissé des liens féconds avec l'avant-garde littéraire québécoise, se retrouvant tous les lundis au Perchoir d'Haïti, un restaurant-bar (d'abord situé sur la rue Bleury, puis sur la rue Metcalfe) pour des lectures publiques de poésie et des discussions.

vagistes, ce plat est devenu un symbole fort de l'identité et de l'indépendance haïtiennes. Mondésir capture l'atmosphère conviviale et les conversations entre les hommes, prêts à franchir la frontière vers les États-Unis pour réaliser leur rêve de faire du rap. Des messages texte échangés avec l'artiste contiennent des détails du périple qui les a menés d'Haïti à Tijuana via une dizaine de pays d'Amérique du Sud et centrale (incluant le Brésil, le Pérou, l'Équateur, la Colombie, le Costa Rica, le Panama, le Nicaragua et le Mexique).

Pratiquer la migration

Initialement filmé avec une caméra numérique, puis transféré sur pellicule avant de revenir au format numérique, *What Happens to a Dream Deferred* a traversé plusieurs transformations matérielles avant d'atteindre sa forme finale. Cette migration entre les technologies redéfinit l'image, la métamorphosant et brouillant les frontières entre les supports. Dans une correspondance en 2023, l'artiste évoque certaines des interrogations qui sous-tendent sa démarche de migration d'un médium à un autre qui est une constante dans son œuvre :

Mais quelle est « la vraie » identité de cette image ? Comment nommer le produit de ces multiples transferts ? Image hybride puisqu'elle porte la marque des espaces dans lesquels elle a vécu ? ou Créole, une nouvelle créature aux racines multiples ? Mais pourquoi la nommer, cette image ? Quelle différence existe-t-il entre elle et d'autres images en existence¹⁰ ?

10. Ésery Mondésir, communication par courriel, 13 février 2023.

Mondésir met en doute l'acte de nommer l'image dans son altérité et de rechercher son origine. Nommer implique de reconnaître, d'attribuer et de classer par le langage. Or, l'identité de l'image sans lieu ni appartenance se manifeste d'elle-même; elle se représente et s'éprouve, appelant ainsi à une approche interprétative en dehors des conventions de récits clairs et accessibles.

Pour le court-métrage *Katherine* (2020), l'artiste a utilisé une caméra Bolex 16 mm pour filmer un écran montrant un document d'archives sur la danseuse, chorégraphe et anthropologue Katherine Dunham (1909-2006). Après avoir développé la pellicule avec des solutions naturelles comme le café, il a projeté le film sur un mur avant de le capter à nouveau avec une caméra numérique. Chaque étape de ce processus, de la prise de vue à la projection, induit une dégradation et une transformation progressive de l'image, laissant place à une nouvelle réalité visuelle.

Cette approche, marquée par la transformation et les détours de l'image, rappelle l'interprétation étendue de « foyer » de bell hooks dans « Choisir la marge comme espace d'ouverture radicale ». Pour hooks, le foyer n'est pas un lieu fixe, mais un espace pluriel et en perpétuelle évolution.

Le foyer devient ce lieu qui autorise et encourage des points de vue variés et en perpétuelle évolution, un lieu où chacun peut découvrir de nouvelles façons d'appréhender la réalité, les frontières et la différence. Chacun se confronte et accepte alors la dispersion et la fragmentation comme des éléments de la construction d'un nouvel ordre mondial qui n'exigerait plus d'oublier¹¹.

11. bell hooks, « Choisir la marge comme espace d'ouverture radicale », trad. de l'anglais par Mathieu Kleyebe Abonnenc, *PETUNIA* #3, juin 2011, p. 67, consulté le 18 août 2024, <https://petuniamagazine.eu/issue-3>.

Dans le travail de Mondésir, le foyer de l'image, tant comme sujet que comme contexte de lecture, est lui aussi à la fois multiple et changeant.

L'insertion de plantes dans le processus de révélation de l'image devient également un moyen de prolonger leur migration dans des contextes inattendus. Dans sa série d'anthotypes sur textile de 2024, l'artiste utilise des pigments naturels – spiruline, épinards, curcuma et hibiscus – comme matériaux photosensibles. Les images de villes et de paysages, captées au sténopé lors de voyages à Santiago et Talca, au Chili, ainsi qu'à Belmont, à Trinidad-et-Tobago, ont une apparence spectrale due à leur longue exposition. Belmont, en banlieue de Port of Spain, est la ville où C.L.R. James a rédigé *Les Jacobins noirs* dans les années 1930. Racontant la révolte des esclaves et la lutte anticoloniale pour la création du premier État indépendant d'Amérique du Sud et la première république noire – Haïti – l'ouvrage influencera profondément la perception de ce pays dans la Caraïbe anglophone et en Amérique du Nord.

Les empreintes de pétales, de feuilles et de pistils d'hibiscus sur de longs panneaux lumineux (*Choublak #1, #2 et #3, 2024*) révèlent les subtilités de l'anatomie végétale avec la précision d'une radiographie. Mondésir a conçu ces phyto-grammes en déposant des extraits de la plante imbibés de café et de cristaux de soude sur une pellicule 35 mm non exposée. La réaction chimique avec l'émulsion photographique, puis l'exposition à la lumière, imprime l'hibiscus directement sur la surface celluloïd, faisant de la plante à la fois le sujet, le matériau et l'agent du processus de fabrication de ces images créées sans appareil photographique.

De marques et de gestes

« Le langage des yeux s'enrichit chaque jour
un geste de la main dit plus long qu'un discours...
Ô mon Pays si triste est la saison
Qu'il est venu le temps de se parler par signes »

— Anthony Phelps

Bien que Mondésir ait d'abord utilisé le café pour développer ses films et photographies, il a rapidement élargi ses méthodes en intégrant des plantes telles que la menthe, la verge d'or et les fougères, chacune apportant ses propres textures et contrastes. Au contact de la pellicule, ces plantes génèrent parfois des ombres profondes, des teintes laiteuses ou des déformations, superposant leurs effets en couches multiples. Dans ses œuvres les plus expérimentales, la densité des interventions et le degré d'abstraction sont tels que le sujet devient moins immédiatement reconnaissable, échappant à une lecture facile. À ces manipulations visuelles s'ajoutent des désynchronisations vocales, des dédoublements et des bifurcations sonores, créant une impression d'instabilité et de dissociation qui nous maintient dans un état de conscience accrue.

Peuplé d'images abstraites, un « jardin » de films développés à la main avec des résidus de plantes évoque dans une salle de l'exposition l'éparpillement des diasporas haïtiennes et la dissémination de leur culture au-delà des frontières tangibles. En toile de fond, *The Marks Remember* (2023) trace un parallèle entre les marques laissées sur la pellicule par le développement manuel et celles que les parcours de vie inscrivent dans l'expérience humaine. Tournée à Port of Spain, Nassau, Toronto et Montréal, l'œuvre situe le corps et le geste comme vecteurs de mémoire et de savoirs transgénérationnels. Elle juxtapose des gestes liés à la culture de la canne à

sucre – marquée par un passé lourd de violences et d'exploitation coloniale en Haïti – avec ceux associés à la culture de plantes médicinales, qui révèlent des savoirs traditionnels locaux souvent transmis oralement. Le film a été développé avec des extraits de flamboyant, un arbre aux fleurs rouge vif, et de la vitamine C, lui conférant ses couleurs inusitées. L'artiste l'a ensuite immergé dans l'océan pour fixer l'image naturellement avec le sel de l'eau.

Dans une autre dimension, Mondésir se penche également sur les marques laissées sur une collectivité par un traitement médiatique biaisé, sensationnaliste ou stigmatisant. À la fois portrait intime et diagnostic posthume, *Of What Death We Die* (2022) explore les circonstances de la mort du père de Mondésir dans les années 1980, alors que l'artiste était enfant. En combinant photos familiales, archives médiatiques et témoignages de proches, Mondésir tisse un lien entre l'expérience individuelle de la maladie de son père avec l'épidémie mondiale du VIH. L'œuvre expose les discours stigmatisants et la rhétorique de blâme dirigée contre Haïti à l'époque, classée parmi les « Quatre H » – « homosexuels, usagers d'héroïne, Haïtiens, hémophiles » – soit les groupes considérés à haut risque pour le SIDA par la communauté scientifique.

Les œuvres de Mondésir amplifient la voix et la présence de ces figures qui ont marqué la perception internationale d'Haïti de manière positive, comme Katherine Dunham. La danseuse américaine a embrassé la culture haïtienne et fait d'Haïti un lieu d'appartenance. En 1992, à 82 ans, elle mène une grève de la faim de 47 jours pour dénoncer le rapatriement forcé par les autorités américaines de milliers de demandeur·euse·s d'asile haïtien·ne·s fuyant le régime militaire. Mondésir lui rend hommage avec son court métrage expérimental *Katherine*.

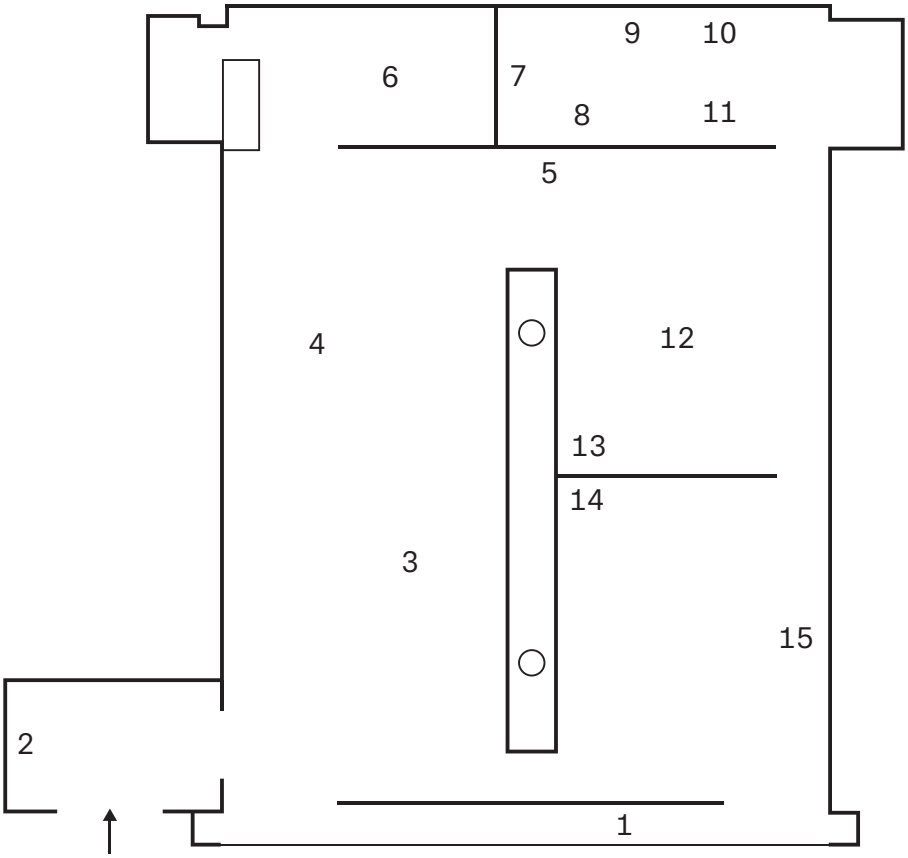
L'inclusion de cette pièce dans le jardin de films imaginé par Mondésir n'est pas fortuite. Les plantes ont également occupé une place centrale dans la vie de Dunham. Dans les années 1950, elle acquiert une propriété boisée – connue

comme l’Habitation Leclerc – à Martissant¹², le quartier où Mondésir a grandi, avec le rêve de la convertir en réserve botanique. Au fil des décennies, ce rêve s’est concrétisé: le site est désormais un jardin de plantes médicinales et un parc public autour desquels gravite le Centre culturel Katherine Dunham. Aujourd’hui, ce lieu se trouve en proie à l’instabilité politique et un avenir incertain.

À sa sortie de l’église San Donnino à Pise, Mondésir se rend chez Yeser Sipriano, un ami de longue date rencontré à San Francisco de Paula à Cuba il y a une quinzaine d’années, avec qui il a collaboré sur *Una Sola Sangre*. L’artiste souhaite lui montrer le film terminé, que Sipriano n’a pas eu l’occasion de voir, ayant quitté Cuba peu après avoir officié dans la cérémonie vaudou qui conclut le film pour s’installer en Italie. Au sommet de la montagne où Sipriano habite avec sa compagne, les deux hommes se retrouvent comme des frères, sans liens de parenté, mais unis par une terre commune, un héritage révolutionnaire et une expérience d’enracinement.

12. L’Habitation Leclerc a également abrité une clinique médicale pour la communauté locale, ouverte en 1961, et constituait une destination touristique. Katherine Dunham, *Dances of Haiti*, Los Angeles, CA, Center for Afro-American Studies University of California, 1983, ix; Molly E. Christie Gonzalez, « Katherine Dunham Technique and Philosophy: A Holistic Dance Pedagogy », mémoire de maîtrise en danse, Brockport, 2015, p. 105.

Plan de l'exposition



Liste des œuvres

1. *Choublak 1*, 2024
Impression numérique
tirée d'un phytogramme
réalisé sur pellicule 35 mm
Avec l'aimable concours
de l'artiste
2. *The Mother was Feeding
it Alright*, 2019
Vidéo à deux canaux,
couleur, son, 2 min 20 s
Avec l'aimable concours
de l'artiste
3. *What Happens to a Dream
Deferred*, 2020
Vidéo monobande, vidéo
HD transférée sur film
16 mm et numérisée
en 2 k, couleur, son,
25 min 2 s
Avec l'aimable concours
de l'artiste
4. *Pariah, My Brother, I Follow
You, Show Me the Route to
the Springs*, 2019
Vidéo monobande, couleur,
son, 19 min 50 s
Avec l'aimable concours
de l'artiste
5. *Choublak 2*, 2024
Impression numérique
tirée d'un phytogramme
réalisé sur pellicule 35 mm
Avec l'aimable concours
de l'artiste
6. Archives du Centre
international de
documentation et
d'information haïtienne,
caribéenne et afro-
canadienne; vidéo:
émission *Champ libre*,
Société Radio-Canada,
26 mai 1965; livre
accordéon: University of
Illinois Urbana-Champaign
7. *The Marks Remember*,
2023
Vidéo monobande, son,
film traité à la main et
colorisé numériquement,
papier kozo, 5 min 13 s
Avec l'aimable concours
de l'artiste

8. *Nocturne*, 2018
Vidéo monobande, son,
film traité à la main et
colorisé numériquement,
papier kozo, 3 min 17 s
Avec l'aimable concours
de l'artiste
9. *Kale Kann Kale*, 2023
Vidéo monobande,
film traité à la main et
colorisé numériquement,
papier kozo, 1 min 38 s
Avec l'aimable concours
de l'artiste
10. *Katherine*, 2020
Vidéo monobande, son,
film traité à la main et
colorisé numériquement,
papier kozo, 3 min 11 s
Avec l'aimable concours
de l'artiste
11. *Joséphine*, 2023
Vidéo monobande, son,
film traité à la main et
colorisé numériquement,
papier kozo, 1 min 53 s
Avec l'aimable concours
de l'artiste
12. *Building Santiago*, 2024
Talca, 2024
Street Santiago, 2024
Belmont, Trinidad 1, 2024
Belmont, Trinidad 2, 2024
Belmont, Trinidad 3, 2024
Belmont, Trinidad 4, 2024
Belmont, Trinidad 5, 2024
Belmont, Trinidad 6, 2024
Anthotypes sur textile
Avec l'aimable concours
de l'artiste
13. *Of What Death We Die*,
2022
Vidéo monobande, couleur,
son, 9 min 36 s
Avec l'aimable concours
de l'artiste
14. *Una Sola Sangre*,
2018-2024
Vidéo à deux canaux,
couleur, son, 37 min 42 s
Avec l'aimable concours
de l'artiste
15. *Choublak 3*, 2024
Impression numérique
tirée d'un phytogramme
réalisé sur pellicule 35mm
Avec l'aimable concours
de l'artiste

Design: Karine Cossette

© Julia Eilers Smith et la Galerie Leonard & Bina Ellen,
Université Concordia, 2024

ISBN 978-2-924316-63-4

Appui: Conseil des arts du Canada

Dépôt légal

Bibliothèque et Archives nationales du Québec

Bibliothèque et Archives Canada, 2024

Je tiens à exprimer ma profonde gratitude à Ésery Mondésir pour sa confiance, son temps généreux, son esprit infatigable et sa grande sensibilité. Mes remerciements vont également à mes fidèles collègues Pip Day, Yasmine Tremblay, Hugues Dugas, Lynn Kodeih, Larissa Dutil et Steven Smith Simard pour leur précieux soutien et leurs expertises, qui nous permettent de réaliser des expositions de qualité. Un merci tout particulier à Jo-Anne Balcaen, Coutechève Lavoie Aupont et Bonel Auguste pour leurs traductions, à Karine Cossette pour le design minutieux, ainsi qu'à Olivier Longpré, Philip Kitt et Christine Boudreau pour leur assistance technique. Enfin, un immense merci à Frantz Voltaire et à l'équipe du CIDIHCA pour leur généreuse participation à l'exposition.