

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

REMÉMORATION DE TRAUMATISMES FAMILIAUX ET EXPLORATION D'ESPACES CRÉOLES
RETRAÇANT L'IMPACT DE LA SUBJUGATION COLONIALE
PAR UNE APPROCHE MATÉRIELLE DU DESSIN

MÉMOIRE-CRÉATION
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ARTS VISUELS ET MÉDIATIQUES

PAR
STANLEY WANY

AVRIL 2024

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.12-2023). 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

Je souhaite remercier les membres de ma famille qui m'ont accueilli au cours des dernières années et qui ont participé à mes recherches portant sur notre historique, incluant William Gibbs, Gerard Gibbs, Yves Gibbs, Lesly Loiseau, Ronald Gibbs, Marie-Camille Joseph et Caroline Télémaque.

Aussi, je remercie grandement, pour leur aide et leur appui au cours de mes démarches, François Chalifour, Danielle Gauthier, Laura Delfino et Marie-Claude. Merci aussi à mes paires et mentors, Stanley, Carl-Philippe, Clovis-Alexandre, Oksi et Deanna. Merci aussi à William et Benjamin pour leur patience alors que ce projet prenait le dessus sur tout.

Je souligne aussi l'apport de ma directrice de recherche dans l'encadrement du présent projet.

DÉDICACE

Ce mémoire est dédié à Albert et Gibson Gibbs,
à Roosevelt Wany et ces grandes dames
qui m'ont enfantées

AVANT-PROPOS

Mon premier souvenir est d'être debout sur une table, au bord de la mer pendant qu'une cousine de ma mère m'habille. Cette femme, au niveau émotionnel, représentait pour moi une figure maternelle, mais je savais aussi qu'elle n'était pas elle. La complexité identitaire, qui s'apparente à la notion de double conscience (« double consciousness ») de W.E.B Dubois est ce qui me pousse très jeune au dessin. Dessiner pour appréhender le monde. Dessiner non seulement pour décrypter ce monde complexe dans lequel j'évolue, mais dessiner pour y laisser ma trace, ou comme l'écrivaine et professeure en histoire de l'art Anna Lovatt le décrit dans l'ouvrage *Vitamine D3*, le dessin pour fabriquer un monde (Lovatt, 2021, p.14). Ou, dans mon cas, le dessin *pour la fabrication* d'un monde. En immigrant très jeune au Canada, une distance encore plus grande me séparait de mon contexte d'origine, non seulement sur le plan social et culturel, mais aussi racial. Au fil de ma vie, cette isolation me conduisit à me tourner vers le potentiel du dessin pour la formation de récits, la remémoration et l'entrelacement de référents.

La bande dessinée est devenue pour moi une interface par laquelle je communique et interagis avec la culture dominante, en comprenant ses principes de base et, si nécessaire, m'y insérant. Je perçois également dans le dessin figuratif le potentiel d'aborder les aspects abstraits de la représentation. Ce que j'illustre est toujours accompagné de cet impératif de montrer les aspects immatériels de l'expérience humaine, tels que la souffrance, la subjugation, l'effacement et la perte. Par conséquent, je suis devenu éditeur de romans graphiques pour explorer ces questions plus en profondeur, en favorisant la publication d'ouvrages qui utilisent une narration abstraite plutôt que de rester dans une simple narration figurative, ce qui limite souvent la compréhension et l'interprétation du récit en bande-dessinée.

Mon exploration a débuté en 2017 avec la publication de mon premier roman graphique, "Agalma", un album de 103 pages sans paroles qui se voulait une expérimentation narrative. Malgré le succès de ce livre, quelque chose semblait manquer. Bien que cette histoire implique autant le lecteur que l'auteur, les deux restaient isolés et n'avaient pour ainsi dire aucun contact ni possibilité de se rencontrer dans un même espace. C'est alors qu'à l'été 2017, en présentant ce livre au Toronto Comics and Arts Festival, j'ai eu l'occasion de rencontrer l'un de mes auteurs préférés, Dave McKean. McKean, auteur britannique, graphiste et musicien, a interprété devant un public sa bande-dessinée sous forme de performance. Pour moi, ce fut une révélation ; pour la première fois, j'ai vu une bande-dessinée se déployer dans l'espace et,

plus important encore, créer une expérience qui permettait à l'auteur et au spectateur de s'entremêler dans un même lieu.

Cette expérience a été l'un des catalyseurs du présent projet de recherche-crédation et a marqué un tournant dans ma pratique, me conduisant à explorer le dessin en tant que forme d'art à part entière. Par la suite, ces réflexions m'ont amené à la production de l'œuvre "Helem", un album publié en 2021 chez Conundrum Press. Malgré les éloges reçus pour ce livre (reconnu comme l'un des meilleurs romans graphiques de l'année par la CBC, et revu dans plusieurs magazines littéraires canadiens), "Helem" ne répondait pas à mon besoin de créer des œuvres qui servent de lieux d'interaction pour différentes perspectives. Mon intérêt persiste dans la production d'œuvres comme espaces de rencontre, favorisant la créolisation évolutive des pensées et des cultures, comme le décrit Édouard Glissant.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	ii
DÉDICACE	iii
AVANT-PROPOS.....	iv
LISTE DES FIGURES.....	vii
RÉSUMÉ.....	viii
INTRODUCTION	1
CHAPITRE 1 LA SUBJUGATION COLONIALE ET LES TRAUMATISMES FAMILIAUX	4
1.1 Mes archives personnelles : un historique des traumatismes familiaux.....	5
1.2 Les récits de mon identité africaine : me soustraire à la subjugation coloniale.....	8
1.3 Mes détournements d'archives : renverser la dépossession coloniale	13
CHAPITRE 2 LA CRÉOLISATION, L'HYBRIDATION ET LES ESPACES CRÉOLES.....	17
2.1 Mes origines Kreyòl et les forces combinatoires de la créolisation.....	17
2.2 La mer comme source culturelle d'inspiration	20
2.3 La création d'espaces imprévisibles et mon identité Kreyòl.....	25
CHAPITRE 3 LA REMÉMORATION PAR LE FAIRE ET LE FAIRE VIVRE.....	28
3.1 À la poursuite de souvenirs dans les archives civiques et récits oraux.....	29
3.2 Extraire la mémoire par le traitement de mes matériaux	34
3.3 Faire vivre une expérience	44
CONCLUSION	49
RÉFÉRENCES	51
BIBLIOGRAPHIE.....	54

LISTE DES FIGURES

Figure 1.1.1 Stanley Wany, <i>Provenance</i> , 2023	6
Figure 1.2.1 Stanley Wany, <i>Portrait de Suzanne Césaire</i> , 2022	10
Figure 1.2.2 Stanley Wany, <i>Pour ceux qui ont choisi la mer</i> , 2021-2022	11
Figure 1.3.1 Stanley Wany. <i>De perpetua memoria</i> , 2023.....	14
Figure 2.2.1 Stanley Wany, <i>Ase</i> , 2022	22
Figure 2.2.2 Stanley Wany, <i>Entanglement</i> , 2023	23
Figure 3.1.1 Stanley Wany, <i>Le bonnet phrygien</i> , 2023.....	31
Figure 3.2.1 Stanley Wany, <i>1915</i> , 2023.....	37
Figure 3.2.2 Stanley Wany, <i>Albert Gibbs</i> , 2023 (à droite)	40
Figure 3.2.3 Stanley Wany, <i>Voyage à Fonds-des-Nègres</i> , 2023	41
Figure 3.2.4 Stanley Wany, <i>Chaosmos</i> , 2023	43
Figure 3.3.1 (gauche à droite) Stanley Wany, <i>In Memoria Perpetua</i> , <i>Albert Gibbs</i> , et <i>Provenance</i>	45
Figure 3.3.2 (gauche à droite) Stanley Wany, <i>1915</i> , <i>Mémoire immatérielle</i> , et <i>Voyage à Fonds-des-Nègres</i>	45

RÉSUMÉ

Dans mon mémoire-crédation, je consolide ma pratique en dessin pour tracer de nouveaux récits sur mon histoire familiale kreyòle. En réponse à la montée de la polarisation politique et au nombre croissant de crimes motivés par la haine, mon engagement social découle de mon rôle en tant que père. Quels récits sur notre famille et nos racines historiques vais-je leur transmettre comme personne afro-descendante ? Des romans graphiques à une pratique en arts visuels, l'aspect accessible du dessin me permet d'en révéler la richesse. Pour ce faire, j'aborde d'abord les fondements des traumatismes familiaux, puis ceux des espaces créoles, pour enfin me tourner vers la remémoration par une approche matérielle du dessin. En retraçant mes origines dans les archives civiques, je souligne l'oppression subie par les membres de la famille de ma mère et plus largement, le legs colonial des Antilles. Grâce à la collecte de nouveaux témoignages, je gratte sous la surface de discours dominants afin de trouver les vestiges de mon héritage africain. Ses référents sont contenus dans mes matières premières, dont des reproductions d'archives, des objets témoins et des substances issues des plantations coloniales (l'indigo, le café, le coton et le sucre). Ils font alors apparaître les personnages clés de mon historique : Albert Gibbs, Erzulie Dantòr, Charlemagne Pèralt, parmi d'autres. Au-delà des considérations techniques, je souhaite communiquer mon expérience et les récits de survivance de mes ancêtres par la création d'un tiers espace. J'investis ainsi par ma pratique artistique les espaces de créolisation, comme la mer et d'autres lieux d'hybridation, abordés par Édouard Glissant. La rencontre de ces référents, les résultats liés à l'utilisation de matériaux atypiques et l'interaction entre mon œuvre et la personne observatrice donnent corps à l'imprévisibilité inhérente à la créolisation. Ce projet de recherche-crédation est accompagné de l'exposition *Espaces imprévisibles* qui était présentée à la Galerie de l'UQAM, du 3 novembre 2023 au 20 janvier 2024.

Mots clés : colonialisme, créolisation, dessin, famille, mémoire, retracer, subjugation, traumatismes

INTRODUCTION

Par le dessin, j'appréhende le monde. On dit depuis toujours que je suis né avec un crayon entre les doigts. Comment aborder ma pratique artistique lorsque l'un et l'autre est si profondément lié ? Nulle distance possible. Je suis venu à m'y attarder dans le cadre de ma recherche-crédation, car je peux au mieux retracer le cours de l'histoire par ma pulsion créatrice. En réponse à une société complice de la polarisation politique et la croissance des crimes motivés par la haine, je me tourne vers mon identité en tant qu'homme afro-descendant pour chercher des éléments d'appartenance et de résilience face à un avenir incertain. Ainsi, il ne me suffit plus de dessiner des récits qui ne sont pas proprement miens ; je veux gratter dans la matière de mon passé pour y révéler les fondements de ma personne.

Né en Haïti et ayant immigré au Canada à l'âge de six ans, j'observe la rupture physique entre moi et mon pays d'origine. Cette coupure a des effets sur mes connaissances de ma généalogie et sur ma capacité de les transmettre à mes enfants. Les histoires de ma famille et nos corps sont séparés et ils subissent au fil du temps les conséquences de cette distance. C'est pourquoi je souhaite recomposer les morceaux de mon identité. Je retrace le fil de mon passé pour reconstituer mon héritage par le dessin. Le récit héroïque de mon grand-père maternel Albert Gibbs est au centre de mes démarches. Cependant, certaines parties de cette histoire demeurent incertaines, tant les parcours des membres de ma famille avant les années 1880 sont inconnus. Comme le dit l'auteur Jean Ronald Augustin dans son essai *Le patrimoine mémoriel de l'esclavage : Souvenirs, enjeux et mise en valeur en Haïti* : « La mise en valeur de la mémoire de l'esclavage en Haïti peut raviver le traumatisme du système colonial et esclavagiste. Il faut éviter de parler de tout sujet qui rappelle l'esclavagisme héroïquement combattu par le peuple haïtien » (Augustin, 2018). Compte tenu de cet acte volontaire d'oubli, perpétué par les membres de ma famille, comment faire face à ces traumatismes ? Quels sont les effets perdurants de ces chocs sur moi et sur ma famille ? La création peut-elle reconstituer les récits de mon historique et renverser l'oppression des bouleversements du passé ?

À la suite du tremblement de terre de 2010 et compte tenu du climat politique actuel, il est très difficile d'accéder aux archives gouvernementales de mon pays d'origine. Aussi, je décide de concentrer ma recherche sur le passé des membres de ma famille Gibbs. Je recueille ainsi auprès d'eux de nombreux témoignages lors d'entrevues. L'histoire orale peut néanmoins avoir ses limites, en lien avec l'âge avancé et le désintéret de certaines personnes. Par conséquent, je la considère de pair avec des archives et des

photographies personnelles. Je demeure toutefois contraint à suivre le cours des archives civiques pour y trouver d'autres indices. En l'interprétant au travers du filtre subjectif de mon historique familial, et en y discernant les référents culturels et matériels ponctuant mon identité créole, mon approche rejoint l'incarnation de l'artiste, proposée par Joseph Kosuth, comme « l'artiste-anthropologue ». Là où l'anthropologue étudie et brosse un portrait des cultures des autres ; chez Kosuth, l'artiste est un anthropologue engagé : « the artist's activity is not outside, but a mapping of an internalizing cultural activity in his own society » (Kosuth, 1975).

Afin de renouer avec mes racines, j'utilise des matériaux inusités pour la production d'œuvres, choisis pour leurs dimensions historiques et leurs valeurs symboliques : le café, le coton, l'indigo et la canne à sucre. Pour ces raisons, ces substances sont désormais au cœur de mon projet de recherche-crédation. Également, comme l'ensemble de mon œuvre antérieur en dessin était créé avec des médiums et des supports traditionnels, j'ai été amené à réinventer ma démarche artistique. La charge émotionnelle, les aspects concrets et évocateurs des médiums sont devenus incontournables dans la logique de mon travail. Ils témoignent de la richesse de mon histoire, lui donnent corps tout en maintenant des résonances avec ma pratique globale. En partant du dessin, je cherche à intégrer ses éléments dans par une approche matérielle. Dans cette optique, je devais d'abord attribuer aux matériaux une certaine permanence. Ensuite, il fallait clairement lester ces matériaux d'un poids historique et symbolique relié au passé des plantations coloniales des Antilles. Finalement, il importait de trouver une manière adéquate de les déployer dans un lieu physique.

Dans la quête de m'approprier la complexité identitaire qui m'habite, je m'attarde à la figure centrale de ma famille, mon grand-père maternel Albert Gibbs. J'ai uniquement des souvenirs lointains de cet homme qui fut à mes yeux toujours souriant et bienveillant. Sa présence laissa une marque certaine sur le territoire haïtien. Son influence se fit sentir au-delà des flots, au Canada et aux États-Unis où se sont établis plus tard ses enfants. Il contribua à la prospérité familiale et créa des occasions d'avancement pour ses héritiers. Albert fut sans contredit un pilier de Petit-Goâve en Haïti, une ville située dans le département de l'ouest du pays. Il fut d'une générosité inébranlable tout au long de sa vie, toujours désireux d'apporter une aide qui dépassait largement ce qu'on attendait de lui. À sa mort en 1990, sa richesse fut entièrement léguée aux organismes de sa région. À sa famille, il légua deux camions, *Manman Marie* et *Toujou Marie*. Ces véhicules avaient non seulement contribué à bâtir la fortune familiale, mais avaient également servi à fournir une éducation à ses proches. Ce récit, malheureusement, ne peut être reconstitué que par le biais

de témoignages oraux, car cet homme, de par ses origines culturelles mixtes, n'a laissé aucune trace dans les documents officiels.

Mon mémoire-crédation est divisé en trois grandes parties. Dans le premier chapitre, je débute mes recherches en me tournant vers l'histoire globale des Antilles pour mieux asseoir ma lignée familiale et recueillir des informations sur la subjugation coloniale et son impact. Ainsi faisant, je confronte mes archives aux legs de la plantation et de la traite esclavagiste dans les Antilles. Puis, comme ce régime opprimant ne reflète pas l'entièreté de ma généalogie, je retrace mon identité africaine en dépit de ses tentatives d'effacement et de domination. Pour conclure ce premier chapitre, je renverse les formes de dépossession par le détournement d'archives. Ceci m'amène à traiter en deuxième partie les questions de créolisation, d'hybridation et d'espaces créoles qui composent mon histoire familiale. J'aborde la présence de ces notions dans les écrits de penseurs afro-descendants tels Édouard Glissant et Paul Gilroy, en relation avec le concept plus global du tiers-espace d'Homi Bhabha. Pour ce faire, je débute cette deuxième partie en mettant de l'avant mes origines Kreyòl. Ensuite, la mer étant indissociable de l'entreprise coloniale, mais également à l'hybridation culturelle, j'en expose aussi les propriétés comme source d'inspiration. À la fin de cette deuxième section, j'explore alors la création d'espaces imprévisibles et les fondements de mon identité Kreyòl. Dans le dernier chapitre, j'aborde la remémoration des constats de mes recherches par le faire et le faire vivre au travers de l'approche matérielle du dessin. J'expose ma démarche pour donner corps à des souvenirs par l'appropriation de contenus d'archives civiques et orales. Puis, je m'attarde à la place de la matérialité dans la production de dessins et d'autres pièces qui incarnent les mémoires de mon historique familial et de ses traumatismes. En conclusion, je transpose le tout au sein de la présentation de ces pièces comme composantes d'une totalité qui permet au regardeur de vivre une expérience à l'image des espaces créoles.

CHAPITRE 1

LA SUBJUGATION COLONIALE ET LES TRAUMATISMES FAMILIAUX

Lorsque je me remémore mon histoire familiale, je constate les absences, les trous dans les souvenirs et les parties douloureuses. À cet égard, on peut comprendre comment l'emprise coloniale a précipité la formation de mon récit familial. Le premier volet de ce voyage dans la mémoire de mon peuple est celui de l'instauration de la plantation au sein des Antilles. Il marque le début de la traite esclavagiste transatlantique par des pays européens pour exploiter leurs cultures sur les territoires sous leur joug. Dans le second volet, je m'intéresse aux traces des cultures africaines ayant survécu aux tentatives d'effacement de la traite. Dans le dernier volet, je porte mon regard sur les répercussions de la dépossession de mes ancêtres par les empires coloniaux. On pense ici, par exemple, au vol de leurs ressources, au dépouillement de leurs cultures et au déni de leur humanité.

Dans le cadre de cette première étape de mon mémoire-crédation, je brosse un portrait des circonstances de la domination et de la subjugation coloniales dès 1494 dans mon pays d'origine, Haïti. Ces circonstances sont responsables des traumatismes subits par ma famille. Toutefois, en exposant les traces de mes ancêtres qui ont résisté à l'oppression, on constate un phénomène de survivance, comme l'entend Didi-Huberman, qui évoque le principe des symptômes warburgiens. Cette première partie repose sur une démarche visant l'examen de mes racines culturelles de manière à les situer dans la formation de ma subjectivité et de mon expérience en tant que personne afro-descendante dans les Amériques. Cette approche s'opère par la collection de faits, de symboles et de matériaux qui informeront et feront évoluer ma pratique artistique. Ainsi, cette démarche rappelle les propos de la commissaire et professeure Marie Fraser sur le concept de l'artiste-anthropologue de Kosuth :

L'artiste-anthropologue (...) ne signifie pas que l'art est anthropologique, mais que l'artiste peut accomplir le travail de l'anthropologue dans sa propre culture. La nuance est importante, car Kosuth cherche à situer cette analogie du point de vue de la méthode. (...) Cette position interne – et non plus externe – fait de l'artiste un modèle d' « anthropologue engagé ». Celui-ci transforme la culture qu'il étudie et, dans des termes benjaminien, un tel engagement est révolutionnaire, c'est-à-dire subversif : la tâche de l'artiste étant à la fois de créer et de participer à la transformation des modes de production. (Fraser, 2015)

1.1 Mes archives personnelles : un historique des traumatismes familiaux

Ce que nous voulons, c'est aider le Noir à se libérer de l'arsenal complexe qui a germé au sein de la situation coloniale. (Fanon, 1952, p. 24)

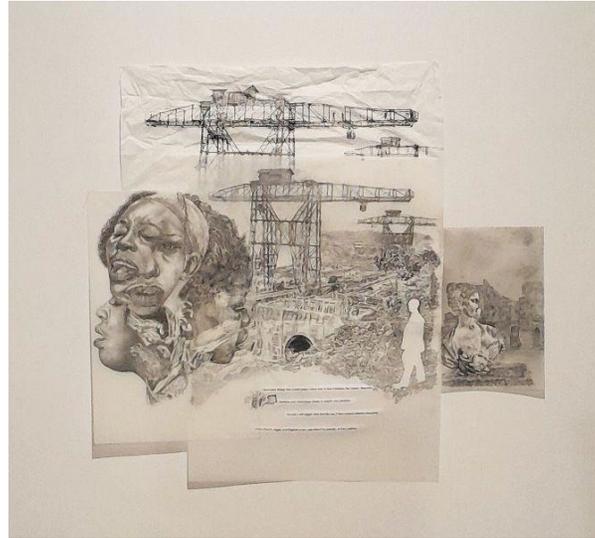
Pour dessiner le récit de mon histoire familiale, je dois le reconstruire à partir d'archives, de textes, de photographies, d'objets et de témoignages. Or, étant donné l'aspect parcellaire de mon passé, je dois aussi m'intéresser au contexte global des pays où des membres de ma famille ont habité. La dureté des faits qu'il révèle et les omissions patentes qu'il subsume permettent ainsi de retracer la genèse des traumatismes inhérents à ma généalogie. Je sais avec certitude : ma mère, Enide Gibbs, est la fille d'Albert Gibbs (1907–1990) et de Erone Vilmary, son épouse. Albert est le fils de Christopher Gibbs (1887–1955), un Trinidadien aux origines anglaises, et de Elmise Pierre Louis (1887-1955), une Franco-Haïtienne. Albert vécut toute sa vie en Haïti, où ma mère et moi sommes également nés. La documentation et les témoignages sur l'histoire de ma famille avant les années 1880 sont rares. Retracer les faits exacts pourrait s'avérer long et complexe, car l'accès aux archives civiques et aux personnes des communautés en Haïti m'est impossible, étant donné les circonstances politiques actuelles.

Donc, en dépit de cette coupure, je prends en considération l'Histoire des lieux au sein desquels ont vécu les membres de ma famille, précisément Haïti et Trinité. On se rappellera que Christophe Colomb a débarqué pour la première fois en Haïti en 1492, lui attribuant le nom d'Hispaniola. Ainsi débute l'emprise espagnole de l'île, connue à cette époque comme l'« île de la Tortue » par les peuples autochtones. Malgré la convoitise par l'Angleterre, pour sa partie ouest, la France la dominera dès 1627 et la renomme Saint-Domingue. Ils en feront éventuellement la colonie la plus riche des Antilles. La France y règne jusqu'à la Révolution des personnes réduites en esclavage en 1791 et son indépendance en 1804. Le nouveau pays est nommé Haïti (« Ayiti » en langue autochtone) et devient la première république noire de l'histoire.

Son territoire est en premier lieu exploité par les Espagnols pour y extraire de l'or. Lorsque cette ressource devient rare au cours des siècles suivants, les Français y instaurent un régime de plantations. Parmi les cultures, on retrouve d'abord du tabac et de l'indigo, puis les productions lucratives de la canne à sucre, du coton et du café. Ayant exercé leur hégémonie sur les peuples premiers de l'île (les communautés taïnos), les colons européens avides d'accroître le rendement de leur entreprise ont recours à la traite, par laquelle des personnes venues d'Afrique ont été réduites en esclavage pour cultiver les plantations. Plusieurs années plus tard, leur affranchissement par la révolution de 1791 et les interdictions de l'esclavage et la traite dans les colonies (dont en 1793 à Haïti), ne fut pas pour autant la fin de la

subjugation coloniale en Haïti. Ainsi, la charge historique du génocide et du commerce esclavagiste, autant que le maintien du régime de plantation, pèse lourd dans la genèse de ma généalogie et celle du pays.

Figure 1.1.1 Stanley Wany, *Provenance*, 2023



L'histoire récente de ma famille porte sur les frères Gibbs, nés dans la deuxième moitié des années 1800 : Orlando et Christopher, mon arrière-grand-père maternel. En provenance de Trinité, ils se sont éventuellement installés en Haïti. Très peu de renseignements sont disponibles au sujet de Orlando Gibbs, car sa vie est méconnue de ma famille. On me dit toutefois qu'il serait retourné à l'île de Trinité, après avoir établi une école dans le nord de Haïti lors de son passage. Pour sa part, d'après le témoignage de mon grand-oncle Gérard, fils d'Albert Gibbs, Christopher était ingénieur. Il a contribué à la construction du canal de Panama (d'abord sous la gouverne des Français, entre 1881-1899 cet ouvrage ardu fut voué à l'échec, avant d'être repris par les Américains qui le compléteront en 1914). Ce récit constitué par les souvenirs dissipés de Christopher, je le trace par le dessin, dans *Provenance* (figure 1.1.1). Il porte sur sa vie, celle de son épouse Elmise et sur les conditions dans lesquelles ils ont évolué. J'y représente le canal de Panama, mais j'y insère aussi des aspects de la culture vaudou d'Haïti. Des phrases du poème de l'auteur trinidadien Derek Walcott, *The Schooner Flight*, renvoient aux circonstances ayant mené au départ de Trinité de mon arrière-grand-père. C'est de lui que notre famille tient son nom aux origines anglaises. Toutefois, sa vie est méconnue au-delà de son appellation et de son occupation. Le dessin composé d'une série de collage de transparences souligne la nature floue de ces souvenirs. La question de ces origines anglaises dresse deux hypothèses : l'une est que mes ancêtres plus éloignés auraient hérité du nom d'un maître anglais, la subjugation passant par l'effacement du nom africain au profit de noms européens ; et

l'autre soutient que ma famille a du sang anglais, dont la généalogie demeure difficile à retracer. Certains indices de ses racines persistent, comme les propos de ma grande tante Michele Gibbs me rapportant que mon arrière-grand-oncle Orlando Gibbs avait la peau plus claire que son frère Christopher, et qu'il serait arrivé d'Angleterre, où il était professeur. Toutefois, comme il y a rupture dans cette part de mon passé, je me tourne vers l'histoire globale de Trinité pour évaluer les hypothèses.

L'historique de colonisation de l'île de Trinité s'amorce comme Haïti, par l'arrivée de Christophe Colomb en 1494 qui marque le début de la domination espagnole. Au contraire d'Haïti, Trinité est restée sous le contrôle de l'Espagne jusqu'en 1797. Pendant cette période, des colons agriculteurs français sont invités à s'y installer par les Espagnols, avec les personnes qu'elles maintenaient en état d'esclavage, pour en exploiter le territoire. Par la suite, Trinité est envahie par les Britanniques en 1797 et elle rejoint Tobago pour devenir un seul état en 1889. On y cultivait, comme en Haïti, le tabac, le café, le coton, l'indigo et la canne à sucre. Le cacao remplace cette dernière à la fin du 19^e siècle, lui-même connaissant un déclin dans les années 1920, alors que l'industrie des énergies fossiles est en pleine croissance.

Haïti et Trinité, en tant que colonies européennes, ont été transformées par le régime de la plantation comme moteur économique, en dépit des conséquences sur les personnes réduites en esclavage et de la dégradation du milieu naturel. L'académicien Malcom Ferdinand, dans son livre de 2019, *Une écologie décoloniale*, dit de cette entreprise :

Au centre de l'habiter colonial de la Terre se trouve la Plantation. (...) la Plantation a recouvert de sa robe de coton, d'indigo, de café et de sucre les plaines et les mornes des îles caribéennes. Système violent, patriarcal et misogyne, la transformation forcée des îles caribéennes en puzzles de plantation s'est traduite par des destructions environnementales massives (...). (Ferdinand, 2019, p.71)

Les cultures qui y étaient prévalentes ont servi à enrichir des états lointains en évacuant le souci envers les populations locales et autochtones, les personnes qui avaient été réduites en esclavage et les conséquences sur les milieux naturels. Les traumatismes qui en découlent teintent autant mon histoire familiale que les contextes socio-environnementaux actuels de ces îles, tout particulièrement Haïti. Ces produits des cultures des plantations – le coton, l'indigo, le café et la canne à sucre – tout comme les impacts de l'extraction et la rupture avec mes ancêtres, font surface dans mon travail, comme nous le verrons en seconde et troisième partie, notamment par l'utilisation de matériaux et d'objets-mémoires chargés d'émotion et de symbolisme.

La distance physique qui me sépare de ces pays et l'absence probable de registres ou d'autres documents d'archives accessibles (qui seront également abordés dans les prochains chapitres) créent une coupure entre moi-même, les noms et les circonstances exacts qui ont donné lieu à ma lignée maternelle. Alors que les archives institutionnelles peuvent procurer certains indices globaux au sujet de moments ou de dates marquantes, les détails relatifs à ma situation sont pour la plupart perdus s'ils n'ont pas été récupérés par les histoires orales familiales transmises entre générations. Ainsi, pour les fins de ma recherche-crédation, j'accepte qu'il me soit impossible de retrouver la trace du colon qui fait partie de ma généalogie. En effet, même de longues recherches à Trinité, en Angleterre, en France et à Haïti, pourraient s'avérer non concluantes, car les archives civiques n'auront probablement pas jugé ces renseignements dignes d'être enregistrés. Il s'agit ici d'une des retombées de la rupture coloniale. En face de cette discrimination historique, je choisis plutôt de remonter le cours des récits oraux rapportés par les membres de ma famille et les traces du passé qui se sont rendues à moi.

1.2 Les récits de mon identité africaine : me soustraire à la subjugation coloniale

Le nom de ma famille, du côté maternel, issu de la lignée des Gibbs de Trinité, est d'origine européenne. Il ne m'informe pas au sujet des personnes africaines nous ayant donné, au-delà de la couleur de notre peau, une part de notre culture. Ce nom est un souvenir de l'oppression coloniale subie par nos ancêtres. Que sont devenues les traces des identités africaines apportées de force dans les Antilles ? La France, pour pourvoir aux désirs et ambitions grandissantes de son économie, a recours dès 1642 à la traite de personnes réduites en esclavage provenant de pays de l'Afrique de l'Ouest. À Trinité, les colons français avaient été convoités par les Espagnols afin de les inciter à s'y installer avec les personnes qu'ils maintenaient en état d'esclavage. Par la suite, l'île passe sous le contrôle des Anglais, alors que la traite y avait été abolie (mais non pas l'esclavage).

Mes ancêtres africains provenaient probablement de l'Afrique de l'Ouest, constatant l'étendue des registres de la traite, des cartes navales et des compagnies européennes établies sur le continent africain. Cependant, on ne peut connaître avec justesse à quel moment ceux-ci sont arrivés dans les Antilles ni à quels emplacements exacts ils ont été amenés étant donné les mouvements fréquents entre les îles. Peu importe l'instant et l'endroit précis, ces membres de ma famille auront été réduits en esclavage, et par le fait même, ont été soumis à des mécanismes d'effacement de leur identité. Diverses stratégies employées par les acteurs de la traite incluent la suppression de toute trace matérielle d'appartenance à un peuple et de la position qui leur avait été conférée par leur société, la coupe des cheveux des femmes (dont les

coiffures pouvaient refléter leur statut, leur culture ou leur tribu), la séparation des personnes d'une même communauté et l'interdiction de parler leur langue (en privant les individus de la capacité de communiquer entre eux, car leurs compagnons dans la détresse ne provenaient pas du même groupe culturel).

Dès les premiers moments de l'acquisition des individus, les colons européens tentaient de déshumaniser les personnes réduites en esclavage, comme le témoignent les archives. Des plans de cales des bateaux, où l'espace est subdivisé pour représenter le nombre d'hommes et de femmes pouvant être accumulés au sein d'un navire, précisent comment placer la « marchandise » de manière à rentabiliser un voyage. D'autres documents rendent légitimes l'esclavage et la condition des personnes à qui on l'impose, tel le *Code Noir*, un ouvrage français, qui dans son article 44 déclare les personnes réduites en esclavage comme « biens meubles » :

L'Édit (appelé aussi Ordonnance) de mars 1685 sur la police des îles de l'Amérique française, que la pratique appela « Code Noir » dès le début du XVIII^e siècle, va rester le texte juridique principal de la législation de l'esclavage colonial jusqu'en 1848. (Niort, 2015, p.13)

Dans les registres d'embarquement, les esclavagistes rebaptisaient les individus avec des noms chrétiens. Réduire ces personnes en esclavage était indissociable de leur nier (de manière rendue légitime par la loi) leur humanité, tout en prenant soin de documenter le tout dans des archives pour les fins utilitaires de l'empire (par exemple : la rentabilité, la comptabilité ou les assurances). Le traitement qui était réservé aux personnes réduites en esclavage se poursuivait, après leur traversée périlleuse de l'Atlantique, tout au long de leur vie au sein des colonies. Sommairement, leur condition était telle que toutes formes de traumatismes leur étaient infligées, autant physiques que psychologiques. Elles incluaient des châtiments et transgressions corporels, la séparation des familles, le travail dans les pires contextes imaginables, l'attribution du nom de leurs maîtres, l'interdiction de l'éducation et de la pratique de leurs mœurs et coutumes, pour n'en nommer que quelques-uns.

Le déni de l'humanité, l'attitude raciste envers les personnes d'ascendances africaines et la hiérarchisation imposée par le régime des plantations ont tous entraîné des répercussions sur la psyché des personnes réduites en esclavage. L'auteur martiniquais Frantz Fanon (1925–1961) est reconnu pour son analyse des retombées des violences des systèmes coloniaux sur le vécu, l'expérience et la psychologie des personnes afro-descendantes dans le monde moderne, notamment dans son ouvrage de 1952, *Peau noire, masques blancs*. Bien qu'il soit difficile de résumer l'ensemble de son œuvre ici (aussi parce que ses conclusions ne sont pas un point central du présent projet), je m'y attarde brièvement, car j'admets son importance dans

ma compréhension de mon rapport à la société occidentale et de celui qu'elle a avec moi. Par mes démarches de recherche, je fais écho à ce que l'activiste français Francis Jeanson (1922–2009) soulève en décrivant le travail de Fanon dans la préface de *Peau noire, masques blancs* :

L'expérience vécue par le Noir est une expérience-limite ; s'il tente de la ressaisir pour en dégager le sens, il faut avant tout en reproduire, d'une manière ou d'une autre, la phase de désintégration : passage par le néant, descente aux véritables Enfers. (Jeanson, 1952, p.52)

Fanon analysera alors la condition de l'homme Noir (sic) dans le monde moderne (compris comme celui de la société occidentale), dans ses rapports avec l'homme Blanc, en analysant les différentes discriminations auxquels il fait face au sein de cette expérience. Il touche aux effets psychologiques de celles-ci, qui se font ressentir dans les choix des personnes à qui l'on a infligé ce concept de race. Fanon dira de la réduction en esclavage :

Les nègres, du jour au lendemain, ont eu deux systèmes de référence par rapport auxquels il leur a fallu se situer. Leur métaphysique, ou moins prétentieusement leurs coutumes, les instances auxquelles elles renvoyaient étaient abolies parce qu'elles se trouveraient en contradiction avec une civilisation qu'ils ignoraient et qui leur en imposait. (Fanon et al, 1952, p.153-154)

Figure 1.2.1 Stanley Wany, *Portrait de Suzanne Césaire*, 2022



Cette tension entre deux systèmes de pensées se traduit dans diverses situations évoquées par Fanon, dont une qui me ramène au choix fait par ma mère ayant entraîné des répercussions tentaculaires dans

ma famille. Lorsque j'étais très jeune, elle quitta mon père biologique, un homme à la peau noire au profit de mon beau-père qui avait un teint plus clair étant d'ascendance française. Sa préférence basée sur une aspiration à la « blancheur » a eu des conséquences néfastes durant mon enfance, et ces répercussions se font encore sentir aujourd'hui . J'aborde le legs de cette tension dans ma pratique, en approchant le dessin par l'utilisation de tons contrastés, comme dans *Portrait de Suzanne Cézaire* (figure 1.2.1), et de couches successives de matériaux disparates tel qu'on le verra au troisième chapitre.

Figure 1.2.2 Stanley Wany, *Pour ceux qui ont choisi la mer*, 2021-2022



Photo : Plug In Institute of Contemporary Art

Je me permets aussi de mentionner les nombreuses personnes réduites en esclavage qui, en dépit de leurs ravisseurs, tentèrent d'échapper à leur sort lors de la traversée en sautant dans l'océan. Ces détenus refusèrent ces conjonctures horribles, se rebellèrent et se lancèrent à la mer. Ces tragédies survenaient au moins une fois par mois sur certains navires au cours du 18^e siècle. L'œuvre produite en 2021, *Pour ceux qui ont choisi la mer* (figure 1.2.2), comporte une pièce conçue de manière à rappeler les conditions physiques imposées à ces individus, tout en manifestant la force de caractère requise pour les endurer. Au travers de l'expérience immersive que l'œuvre présentait au regardeur, je souhaitais transmettre ces idées et ainsi contribuer à rendre l'agentivité aux confrères et consœurs de mes ancêtres qui avaient refusé d'accepter leur sort en dépit d'une mort certaine dans l'eau. Le dessin inclut dans l'œuvre illustre, entre autres, leurs croyances et leurs cultures d'origine. Les marques que je fis dans le matériel s'apparentaient aux traces laissées par les traditions africaines sur ces personnes réduites en esclavage.

Dans les colonies, d'autres individus se sont enfuis, avec succès, comme en témoignent les annonces publiées dans les périodiques de l'époque et les communautés marronnes des Antilles. Ainsi, elles regagnèrent une forme de liberté, échappant aux sources de traumatisme au lieu de les endurer. Les autres qui ont continué de subir le traitement barbare du régime esclavagiste ont fait preuve d'une détermination tout aussi remarquable, une qualité qu'ils ont transmise à leurs descendants, et dans mon cas, à mes arrière-grands-parents Elmise et Christopher. Mais ceux-ci ayant souffert des tentatives incessantes d'effacement de leurs origines culturelles, tout comme le déni de leur humanité par l'institutionnalisation de l'esclavage sur la base de « fondements » scientifiques et religieux, étaient voués à naviguer dans une société qui n'était pas la leur. Celle-ci avait fait d'eux des proies à marchander, des biens meubles à exploiter et un investissement à préserver, sans pour autant les accepter, et ce malgré l'interdiction de la traite, puis de l'esclavage. Cette condition intergénérationnelle est ce que le sociologue, écrivain et activiste américain William Edward Burghardt Du Bois (1868–1963) appelle la double conscience (« double consciousness ») dans son ouvrage de 1903, *The Souls of Black Folks* (Du Bois, 2018). Cette notion renvoie à la condition d'être physiquement en un lieu ou une société, mais d'en être socialement et psychologiquement évacuée. Par les transparences des couches successives de papier dans *Provenance* (figure 1.1.1), je réfère à cette idée d'un décalage entre moi-même et mon passé, mais aussi entre les membres de ma famille et le contexte dans lequel ils évoluent.

Dans de telles conditions, je me suis demandé quelles traces me restent de mes ancêtres africains au sein de mon historique familial. Il pourrait s'agir de cette question à laquelle répond l'artiste américain d'origine haïtienne et portoricaine Jean-Michel Basquiat avec son œuvre *Negro Period* que j'ai découverte au Musée des beaux-arts de Montréal lors de l'exposition *À plein volume : Basquiat et la musique* en 2022. Parmi d'autres de cette période, la création de ce tableau coïncide avec la publication de *Flash of the Spirit* de Robert Farris Thompson en 1984. L'auteur y écrit dans l'introduction :

Flash of the Spirit is about visual and philosophic streams of creativity and imagination, running parallel to the massive musical and choreographic modalities that connect black persons of the western hemisphere (...) to Mother Africa. (Thompson, 1983, p. xiii-xiv)

Des liens intimes sont subséquemment établis dans l'ouvrage entre des pratiques afro-descendantes au sein des Amériques avec, entre autres, celles des cultures Yoruba et Kongo de l'Afrique de l'Ouest. En regardant, l'œuvre de Basquiat, des pistes s'ouvrent à moi et m'incitent à retrouver dans mon historique des indices de ces cultures, ainsi que de leur subjugation coloniale : l'iconographie du continent africain

(ici un éléphant, un crocodile), la musique jazz be-bop, l'examen de l'anatomie des personnes afro-descendantes, une muselière et d'autres instruments de la traite, et de son incarnation actuelle.

1.3 Mes détournements d'archives : renverser la dépossession coloniale

La dépossession (l'action de déposséder) est une notion qui importe ici, car elle définit non seulement la tentative d'effacement soulevée précédemment, mais aussi l'interdiction d'objets et d'autres stratégies des régimes coloniaux pour appauvrir davantage le sort des personnes réduites en esclavage et celui de leurs descendants. Des documents historiques démontrent l'étendue des stratagèmes mis en place pour favoriser l'oppression par la dépossession. Une tactique évidente de cette approche est le vol et la confiscation des objets issus des traditions anciennes africaines, qui se retrouvent à présent dans les institutions occidentales, parmi d'autres lieux de pouvoirs.

Dès ses débuts, la traite esclavagiste européenne est un acte de désappropriation rendu justifiable par le décret papal de 1455 (le « Romanus Pontifex »), du Pape Nicolas V donnant le droit au roi portugais, Alfonso V, de s'approprier le monopole du marché avec l'Afrique et de réduire en esclavage la population locale, « ennemis du Christ », à perpétuité :

(...) par d'autres lettres que nous avons accordées, entre autres choses, des facultés libres et abondantes au dit roi Alphonse – pour envahir, rechercher, capturer, vaincre et soumettre tous les Sarrasins et païens quels qu'ils soient, et d'autres ennemis du Christ où qu'ils soient placés, et les royaumes, duchés, principautés, dominions, possessions et tous les biens meubles et immeubles qu'ils détenaient et possédaient, et de réduire leur personne à l'esclavage perpétuel, et d'appliquer et de s'approprier à lui-même et à ses successeurs les royaumes, les duchés, les comtés, les principautés, les dominions, les possessions et les biens, et de les convertir à son usage et à leur profit. (Traduction du texte anglais, Papal Encyclicals, 2017)

Dans *In Perpetua Memoria*, j'incorpore le texte du décret papal de 1455 qui a rendu légitime de la réduction en esclavage de peuples africains ainsi que de la conquête de leurs territoires et de leurs ressources (figure 1.3.1). Les interprétations de ce document varient selon les sources ; les auteurs européens sont plus vagues ou conciliants que les propos du texte lui-même. Mais, il n'empêche que le résultat de cette déclaration était bien l'initiation de la traite transatlantique et la dépossession des Africains de leurs terres, leurs ressources et leur humanité. Sur un panneau en chêne rouge, je superpose ces paroles aux actions qu'elles ont engendrées, ce bois étant l'un de ceux utilisés pour la fabrication de navires négriers. Appliqué au-dessus du texte, je place un dessin d'Erzulie Dantòr, une figure centrale de la culture vaudou en Haïti. On la décrit comme une sainte femme, fermement maternelle et possédant

une force bienveillante, sévère et redoutable. Ici, je la présente sous ses trois facettes : Erzulie Freda de l'amour, la guerrière Erzulie Jé Rouj (« yeux rouges ») et Erzulie Dantor qui combine les deux et qui est aussi la mère spirituelle d'Haïti. Un amalgame de dessins évoque la religion chrétienne écrasant les peuples autochtones de l'île à sa conquête et des souvenirs de la Terre-Mère. La résilience des opprimés est suggérée par la présence d'un marron — une personne réduite en esclavage qui s'est échappée — soufflant dans une conque de lambi. La représentation d'Erzulie Dantor personnifie pour le peuple haïtien le triomphe de leurs ancêtres sur l'institution de l'esclavage et l'affirmation de leur culture et de leur humanité dans ce nouveau monde créole.

Figure 1.3.1 Stanley Wany. *De perpetua memoria*, 2023



Dès le début de la traite, la dépossession s'incarne principalement par l'effacement identitaire par des stratégies de privation de leurs biens et du sens d'être et par la perte de références culturelles, telle que par la division de familles d'une même tribu. Par la suite, la France introduit le *Code Noir*, qui régit la vie de personnes réduites en esclavage. Ce document juridique affirme que celles-ci sont considérées comme biens meubles. Elles n'avaient pas le droit d'apprendre à lire ou écrire, d'être propriétaires et surtout d'avoir de statut légal dans les sociétés esclavagistes. La dépossession se manifeste aussi en actes survenus suite à l'affranchissement des esclaves et la Révolution haïtienne. Celles-ci perdurent dans notre ère, sous l'égide du capitalisme moderne, dont le système garantit qu'elles se reproduisent à perpétuité. Le pouvoir de posséder ou non assure la stratification sociale instaurée en faveur des personnes d'ascendance européenne sous le régime de la traite transatlantique.

L'entreprise impérialiste refait surface en Haïti en 1915 lorsque la nation est envahie par les États-Unis. Le président Woodrow Wilson (reconnu même à son époque comme grandement raciste) prend le contrôle de l'île en citant son instabilité politique et la présence allemande qu'il considère comme une menace, en vue de la Première Guerre mondiale. Ces prétextes éclipsent le désir américain de s'emparer des richesses du pays, qui les a menés en janvier 1915 (environ 110 ans après l'indépendance de 1804) à contrôler l'agriculture, la santé, les douanes et la police. Cette dépossession entraîne le massacre de plus de 15 000 Haïtiens et Haïtiennes. Une nouvelle constitution est aussi érigée pour permettre aux hommes blancs d'être propriétaires, un privilège qui leur avait été retiré à la suite de l'indépendance du pays. Un mouvement de rébellion des Haïtiens conduit à l'assassinat de 167 prisonniers politiques, ordonné par Jean Vilbrun Guillaume Sam, le président fantoche mis au pouvoir par le gouvernement américain. Charlemagne Péralt, l'un des chefs des Cacos (un groupe de résistance), fut exécuté d'une balle à la tête à bout portant, cloué sur une porte et exposé pendant quatre jours dans la capitale Port-au-Prince. Mon grand-père Albert Gibbs n'avait alors que huit ans.

Mon oncle Yves Gibbs me raconte qu'à la fermeture du chantier français du canal de Panama vers 1899, mon arrière-grand-père Christopher Gibbs s'est installé à Haïti au lieu de retourner à Trinité comme l'avait fait son frère, Orlando. S'appuyant sur ses compétences de plombier et de mécanicien, il contribue à la construction du réseau d'aqueduc de Petit-Goâve, encore en place aujourd'hui. Au cours des années subséquentes, et en dépit de l'occupation américaine qui bat son fort jusqu'en 1934, il établit une usine de transformation de café avec ses deux fils Albert (mon grand-père) et Daniel (mon grand-oncle). Alors que la production de la canne à sucre était en déclin au cours des années 1800, la culture du café la remplaçait pour être à son apogée en 1974. À cette époque, celle-ci fournit environ la moitié des recettes d'exportation du pays, selon le directeur du Centre national de la recherche scientifique à l'Université Paris III, Christian Girault dans sa thèse de 1979, *Habitants, spéculateurs et exportateurs : le commerce du café en Haïti* (Girault, 1979, p.129). La famille Gibbs achetait ses fèves de café des agriculteurs locaux pour les transformer en produit de consommation qu'elle emballait et transportait à Port-au-Prince.

Avant de quitter Haïti, j'ai visité l'usine de traitement de café en tant que jeune enfant, au début des années 70, alors qu'elle était dorénavant gérée par mon grand-oncle Daniel. Pour commercialiser leur produit sur le marché international, les noms de ma famille et des cultivateurs de café étaient effacés. La Maison Wiener, une société d'exportation allemande, prenait en charge la marchandise, lui attribuant le nom de « Café d'Haïti ». Cette firme combinait les diverses productions locales sous l'égide d'une seule et

l'exportait. Comme d'autres entreprises qui exerçaient un monopole sur le café haïtien, elle contrôlait sa valeur, ses ventes et les revenus, tout en bénéficiant de la réputation du pays en tant que productrice du meilleur café au monde. Comme exprimé par Girault :

Ce commerce est envisagé comme un cas démonstratif des relations de dépendance à un double niveau: au niveau des échanges internationaux où les denrées agricoles ont été et demeurent l'objet d'échanges inégaux et au niveau du système de commercialisation interne où les habitants sont liés à un monopole d'achat supportent l'essentiel de la taxation et sont soumises à un contrôle politique et social sévère. (Girault, 1979, p. ii)

L'ensemble des efforts de la famille Gibbs et des agriculteurs haïtiens, alors que le café nécessite des qualifications particulières pour être produit et transformé, était effacé par ce régime qui continue de favoriser le colon en dépit du colonisé.

Alors que la genèse de mon historique familial pluriculturel prend racine dans la traite esclavagiste initiée par les puissances coloniales, je constate aussi les répercussions persistantes de l'héritage violent de la réduction en esclavage des ancêtres africains. Celles-ci s'étendent aux différentes stratégies mises au profit de la tentative d'effacement des identités africaines, dont les origines précises demeurent inconnues. Le legs du colonialisme se vit également par une dépossession incessante, qui priva autrefois mes ancêtres des symboles matériels de leur culture, autant que de soi-même en tant que « biens meubles » rebaptisés, et par la suite, de diverses formes de propriété. Cependant, ces perspectives, qui confrontent le colonialisme aux traditions africaines, soulèvent uniquement les récits historiques édifiés par les systèmes dominants. Alors que progressent mes travaux de recherche et que j'avance dans l'exploration matérielle de mon patrimoine, j'établis que par-delà l'oppression coloniale, d'autres phénomènes sont aussi à l'œuvre dans la construction de mon identité, qui ressortent du domaine de l'imprévu, ou de l'imprévisible, ayant échappé à l'entreprise coloniale. Par ceux-ci, je commence ainsi à m'engager dans une manipulation active des notions et des traces tangibles qui me lient à mes ancêtres africains distants et mon héritage créole.

CHAPITRE 2

LA CRÉOLISATION, L'HYBRIDATION ET LES ESPACES CRÉOLES

Qu'est-ce qui fait qu'un homme soit considéré comme un grand homme ? Est-ce seulement grâce à ses exploits et leurs traces dans de multiples archives, ou sa « grandeur » a-t-elle une dimension plus profonde ? Mon grand-père Albert Gibbs, évoluant au sein des Antilles, au cœur d'un pays marqué par l'instabilité politique, des circonstances imposées par les puissances coloniales qui la convoitaient depuis la rébellion ayant mené à son indépendance, réussit l'imprévisible. Porté par les efforts de son père Christopher, Albert Gibbs mit en place les assises du succès de ses descendants à l'instar des legs des systèmes oppressifs à l'origine de la dépossession perpétuelle du peuple haïtien afro-descendant.

Ces fondements furent posés à la fois sur un terrain colonial, au sein d'un contexte socio-économique précis, mais également à l'intérieur d'un espace créole plus global. J'assemble ma production d'œuvres au fur et à mesure du développement d'espaces créoles. Ces termes « créole » et « créolisation » font image tant ils me permettent de puiser dans mes origines kreyòl. Par ces démarches, je redécouvre la mer comme un endroit intimement lié non seulement à la traite esclavagiste, mais aussi à l'échange interculturel entre le continent africain et les îles antillaises, tout autant qu'entre ces dernières. Elle devient source d'inspiration alors que je la représente et lui confère le rôle de liant avec mes ancêtres africains. Finalement, j'aborde les lieux de la créolisation, berceau de mon identité kreyòl, là où me mène mon processus créatif.

2.1 Mes origines Kreyòl et les forces combinatoires de la créolisation

Le mot créole (« kreyòl » en créole haïtien) désigne à la fois le nom d'une langue, des personnes nées dans les anciennes colonies européennes plantationnaires des Antilles, ainsi qu'un adjectif caractérisant les produits, biens, traditions et autres de ces territoires. Il y aurait des liens entre « créole » et le mot « criollo », un terme espagnol dérivé du Portugais renvoyant au 17^e siècle au « serviteur nourri dans la maison ». Dans les colonies françaises des Antilles, on appelait créoles les personnes d'origine européenne qui peuplaient ces contrées tropicales ainsi que leur langage. La signification du mot s'élargit par la suite pour aussi désigner les personnes aux origines africaines nées dans cette région. De plus, l'utilisation contemporaine du mot indique plus globalement la rencontre de différentes races par leur cohabitation et sa définition continue d'évoluer, comme décrit par le théoricien Stuart Hall (1932–2014) dans son essai *Créolité and the Process of Creolization* (Hall, 2003).

Les traces de la subjugation coloniale et celles des cultures de mes ancêtres africains subsistent dans la langue parlée par ma famille, le kreyòl haïtien. Celle-ci est le résultat d'une hybridation du vieux français, de l'espagnol et de langues africaines (dont certains mots ont survécu aux tentatives d'effacement). Par ailleurs, le mot créole se décline en différents concepts (« créolité, créolisant, créolisation »), avec des définitions distinctes. La créolisation est agissante, puissante dans les aspects de mon quotidien, dans celle de ma langue, dans mon héritage culinaire et dans les rites perpétués chez nous. Elle s'étend aussi à mon choix de matériaux pour la production artistique, et particulièrement au sein du présent projet de recherche-crédation, comme je l'aborderai au prochain chapitre. Je suis inspiré par ma famille au cœur de laquelle est incarnée cette notion d'un amas de plusieurs cultures et d'une force combinatoire en constante évolution. Notamment, ceci se reflète dans les valeurs des membres de la famille Gibbs dorénavant établis aux États-Unis, par la migration volontaire de mes tantes, oncles et cousins, qui diffèrent des mœurs de ceux qui vivent désormais au Canada. Chez les Gibbs américains, la réussite économique occupe une place centrale dans leur cheminement, tandis que les Gibbs canadiens, une emphase est placée sur l'intellectualité (par exemple, la carrière de ma grand-tante Irma se déroula dans un collège privé en France).

Le concept de créolisation, pour y venir, est une notion littéraire d'abord proposée par Edward Kamau Brathwaite (1930-2020), poète et académicien d'origine barbadienne, dans *The Development of Creole Society in Jamaica, 1770-1820*. Dans le cadre du colloque *Créolité and Creolization* organisé lors de la Documenta 11 en 2003, Stuart Hall expliqua à ce sujet :

Brathwaite saw creolization as a kind of continuum : a process involving, at different historical moments, different groups, always in combination, in a society which is the product of their entanglement. (Hall, 2003, p. 30)

La « créolisation » est donc à l'origine un processus littéraire portant sur l'hybridation culturelle ayant mené à la formation de la langue créole.¹ Cette notion est ensuite reprise et popularisée par l'auteur et

¹ Dans le cadre de mes démarches, je différencie entre le concept de « créolisation » de celui du « métissage ». Comme on le verra, pour Édouard Glissant le processus de créolisation donne lieu à un résultat imprévisible, alors que celui du métissage est certain. Le métissage dans les colonies antillaises est un processus d'assimilation des personnes réduites en esclavage, imposé par la volonté – et la violence – des colons européens. Ainsi, une personne métisse, ou le métissage culturel, n'incarne pas la rencontre imprévisible entre des cultures sur un même plan d'égalité, mais bien la subjugation ou l'effacement de certaines au profit d'autres et tous les états que cette situation apporte (la ségrégation, la honte, l'invisibilisation, etc).

penseur martiniquais Édouard Glissant (1928-2011). Dans son ouvrage *Traité du Tout-Monde, Poétique IV*, elle désigne selon lui :

La créolisation est la mise en contact de plusieurs cultures ou au moins de plusieurs éléments de cultures distinctes, dans un endroit du monde, avec pour résultante une donnée nouvelle, totalement imprévisible par rapport à la somme ou à la simple synthèse de ces éléments. (Glissant, 1997, p.37)

En retraçant le cours de mon historique, le processus de créolisation qui lui a donné lieu est évident. Des Africains et Africaines réduits en esclavage, aux colons européens qu'ils ont inévitablement côtoyés, la lignée généalogique de ma famille comporte, en plus du sang africain, du sang français, anglais, espagnol et possiblement Taïno (un groupe autochtone antillais). Ma famille maintient encore des traditions et des pratiques qui attestent de cette « créolité », en somme, la finalité du processus de créolisation : des coutumes culinaires, le kreyòl haïtien et des valeurs alternatives à la norme dominante. Elle porte aussi la charge historique des traumatismes engendrés par ces rencontres inexorables entre cultures au sein de l'ancienne colonie française d'Haïti et celle anglaise de l'île de Trinité (par exemple : l'aliénation, l'ostracisation, la discrimination, la perte d'identité et la notion de la double conscience). Mon grand-père Albert et mon grand-oncle Daniel avaient eux-mêmes des comportements issus de la culture anglaise. Ma mère m'a souvent rapporté que les deux se retrouvaient régulièrement, pouvant passer ensemble une journée entière en ne se parlant que très peu. Ce comportement incarne la caractéristique des « lèvres pincées » (« stiff upper lip ») communément associée aux Anglais. La grande diversité des pratiques de ma famille inclut aussi des rituels spirituels antillais. C'est ainsi qu'à la mort de mon grand-père, ma mère construisit un autel vaudou dans sa chambre. Cet espace habituellement appelé un « ogatoir » sert de portail de communication avec le monde des esprits, dans ce cas avec l'âme de son père décédé.

Autant que cette rencontre de mœurs puisse paraître surprenante, autant est-elle commune aux Antilles, où, comme Glissant l'affirme : « La créolisation régit l'imprévisible par rapport au métissage ; elle crée dans les Amériques des microclimats culturels et linguistiques absolument inattendus » (Glissant, 1996, p.19). Cette notion de microclimat apparaît aussi dans les narrations portant sur ma généalogie. On m'apprend que mon arrière-grand-mère Elmise Pierre Louis, bien que considérée une personne de couleur, aurait également des liens d'ascendance avec les peuples autochtones d'Haïti. L'endroit où elle est née fut marqué au cours de l'histoire par son statut de refuge pour les personnes réduites en esclavage. Ces marrons y auraient coexisté avec des descendants des communautés taïnos qui ont échappé à l'invasion

espagnole. Cette hypothèse est confirmée par mon oncle William qui me relate qu'on la décrivait comme une « négresse à peau rouge, » laissant suggérer des rapports avec ces groupes vivant dans les montagnes hors de portée de l'exploitation esclavagiste.

Le processus de créolisation se poursuit au sein de ma famille au cours du 20^e siècle, alors que plusieurs de mes oncles et tantes, enfants de mon grand-père Albert Gibbs, ont quitté Haïti dans les années 1960 à 1970. C'est à ce moment qu'un grand nombre d'Haïtiens et d'Haïtiennes éduqués ont émigré pour fuir les conditions sociopolitiques imposées par la dictature de François Duvalier pour s'installer aux États-Unis (à New York de manière prédominante) et au Canada (particulièrement au Québec).

2.2 La mer comme source culturelle d'inspiration

Pour les individus réduits en esclavage et transportés de force entre l'Afrique et les Amériques, le passage du milieu constitua à la fois un abîme et un pont culturel. Cette tension entre perte et transfert est évidente dans la culture matérielle et corporelle.
(Vidal, 2021, p. 445)

Les processus migratoires font partie de mon historique familial, puisqu'un premier déplacement fut infligé de force à mes ancêtres lointains d'Afrique. Celui-ci fut imposé par les esclavagistes à des personnes réduites en esclavage, les déplaçant vers le continent américain et ses îles. À bord des navires négriers, ils sillonnèrent l'océan Atlantique et les mers locales, qui continuèrent d'être au fil du temps des routes fertiles de migrations, volontaires ou non. On désigne le voyage de la traversée d'est en ouest de l'océan lors de la traite esclavagiste comme le « passage du milieu ». Lieu de la mise en œuvre de la cruauté des régimes esclavagistes, les personnes réduites en esclavage devaient y endurer des conditions effroyables, un traitement haineux, des maladies et bien souvent la mort. Elle seule pouvait résoudre la douleur rattachée à leur enlèvement, leur emprisonnement et à la perte d'êtres chers, sans compter la dépossession de leur culture et toutes références socioculturelles propres à leur personne. L'océan recueillit en son sein le corps des personnes réduites en esclavage malades, mourantes ou mortes et d'autres qui, de plein gré, y ont plongé. Les flots avalèrent une quantité innombrable de personnes transportées lors de la traite, une tragédie illustrée par l'artiste anglais William Turner dans son tableau de 1880 *The Slave Ship* (nommé précédemment *Slavers Throwing overboard the Dead and Dying—Typhoon coming on*). Ayant longuement appartenu à un autre artiste anglais de l'époque, John Ruskin, celui-ci s'en définit n'étant plus capable de contempler les corps qui y sont peints engloutis par les vagues suivant leur expulsion du Zong, un navire négrier. Par son contenu gênant pour la société anglaise, le tableau ne trouve pas d'acheteur en Angleterre et effectue lui-même la traversée de l'océan pour se retrouver à Boston. Le

sociologue et historien anglais d'origine afro-ascendante Paul Gilroy (1956–) dans son ouvrage *The Black Atlantic* commente d'ailleurs : « Its exile in Boston is yet another pointer towards the shape of the Atlantic as a system of cultural exchanges » (Gilroy, 1993, p.13–14).

Lieu de contradiction, de perte et de transfert, tel qu'évoqué dans la citation de Cécile Vidal en début de ce chapitre, la mer est autant le lieu sur lequel sont transportés non seulement des personnes, mais aussi leurs cultures, philosophies et savoirs. Gilroy évoque l'Atlantique comme facilitatrice d'échanges entre les cultures, où les savoirs effectuent une migration active. Son ouvrage *The Black Atlantic* propose l'analyse de multiples perspectives portant sur l'expérience afro-descendante et les notions qui y sont rattachées au cœur de l'entreprise coloniale, en Amérique, en Europe et ailleurs (tels la race, la double conscience, la musique, le concept de nation et plus encore). Il aborde et met en relation des œuvres de W. E. B. Du Bois, Frederick Douglass, Stuart Hall, Edouard Glissant, pour en nommer quelques-uns, parfois avec des écrivains européens (dont Friedrich Nietzsche et Walter Benjamin), pour renforcer le dialogue persistant entre les savoirs et leur hybridation interculturelle. Gilroy avance que les cultures ne soient pas retenues ou définies par les frontières nationales et leur hybridation est un processus qui se poursuit continuellement. Cette idée de mer en tant que véhicule de transfert des systèmes de cultures et de croyances me rappelle (dans sa forme la plus essentielle) l'œuvre *Western Current* (2010) de Radcliffe Bailey. Bailey y met en scène un ensemble de collage de photographies d'effigies africaines emportées par les flots. Ces figures sont amassées en grand nombre dans un navire, un témoignage visuel des esprits qui traversèrent l'océan, captifs comme les personnes africaines réduites en esclavage. Toutefois, comme nous l'avons vu en abordant la créolisation, ces savoirs ancestraux qui ont survécu à la traversée ont été altérés par les conditions opprimantes des colonies, au point où elles ne sont plus entièrement reconnaissables dans leur expression originelle, comme le dit Gilroy :

Though African linguistic tropes and political and philosophical themes are still visible for those who wish to see them, they have often been transformed and adapted by the New World locations to a new point where the dangerous issues of purified essences and simple origins lose all meaning. (Gilroy, 1993, p.48)

Figure 2.2.1 Stanley Wany, *Ase*, 2022



La mer comme courroie de transmission de cultures, mais aussi en tant qu'instigatrice de la transformation des savoirs, est abordée dans mon œuvre *Ase* (figure 2.2.1) produite en 2022. Le mot *Ase* (prononcé « ah-sheh ») émane de la culture Yoruba et est généralement défini comme « le pouvoir de réaliser ». Celui-ci provient de la force vitale de Yoruba Olorun, le dieu maître des cieux, et il peut s'incarner sous la forme de personnes, d'animaux et d'objets, tel que suggéré par Thompson dans *Flash of the Spirit* (Thompson, 1983, p. 5–7). En examinant ma relation avec mes ancêtres, propulsé par la redécouverte de ce concept Yoruba, je crée *Ase*. Il s'agit d'un dessin en noir et blanc de grande taille, produit avec du fusain et de l'encre pour évoquer de puissantes vagues couronnées par un ciel troublé. Vers le bas du dessin, les vagues se fondent dans l'abstraction, ruisselant sur la surface blanche du papier. Cette pièce incarne ma relation continue avec mes ancêtres, ceux qui ont péri dans la mer ainsi que ceux avec lesquels les liens connus ont été rompus par la traite transatlantique, mais dont des traces subsistent au travers de l'hybridation culturelle.

Figure 2.2.2 Stanley Wany, *Entanglement*, 2023



Plus tard, le dessin *Entanglement* (figure 2.2.2), produit en 2023, renvoie de nouveau à la mer pour aborder cet espace qui nous lie et nous divise. Mais elle se présente aussi en tant qu'incarnation de l'abstraction temporelle. L'épaisseur du temps est telle qu'il est impossible de retracer ce qui a été perdu dans la traversée. Son titre réfère à un phénomène de la physique quantique, dont l'explication la plus simplifiée repose sur l'hypothèse que deux particules qui sont entremêlées demeurent connectées, peu importe l'espace-temps qui les sépare. Ce que l'une subit, l'autre l'endure en même temps. Ce phénomène s'aligne avec les croyances Yoruba selon lesquelles je demeure lié à mes ancêtres. À l'instar de la pièce *Ase* qui débute dans la figuration et se finit en abstraction, *Entanglement* débute par l'abstraction, dans l'épaisseur du temps et de l'espace pour se compléter sur une plage. Le dessin nous amène à nous demander de quel côté du rivage se trouve le regardeur et à quel moment. Est-il sur les côtes de l'Afrique de l'Ouest ou sur celles des Antilles ? À la période actuelle, ou pendant celle de l'exploitation des Africains par les Européens ? La mer représentée dans l'œuvre me lie avec mes ancêtres dans le temps et dans l'espace sans pour autant m'imposer un choix.

Le commissaire et écrivain anglais Ekow Eshun (1968–) propose, dans une exposition présentée en 2022 et intitulée *In the Black Fantastic*, de découvrir des artistes qui explorent de nouveaux territoires métaphoriques où convergent le spirituel, le surnaturel et la science-fiction (Eshun, 2022, p.10). Dans ces pratiques, de manière inattendue, l'espace transitoire que représente la mer peut aussi être un lieu de métamorphose, de restauration et de résistance. L'artiste Ellen Gallagher y reprend le mythe moderne de créatures sous-marines qui ont évolué avec des femmes et des hommes africains engloutis par la mer dans ses œuvres de la série *Watery Ecstatic* (2021). Portant sur la transformation des personnes perdues en mer, Gallagher renforce le lien des personnes africaines perdues avec leurs ancêtres et leurs mœurs traditionnels, mais en leur conférant une seconde vie au fond des flots. *The Black Fantastic* aborde aussi la migration par la mer, comme instigatrice des mouvements constants des descendants des personnes réduites en esclavage, les propulsant dans l'avenir imaginé dans le cadre des œuvres de l'exposition.

De retour sur la terre ferme, la mer est aussi abordée par Édouard Glissant et par d'autres penseurs des diasporas africaines en relation avec les mouvements de migration qui ont forgé leur existence. Glissant commente au sujet des déplacements au sein des Antilles :

(...) la mer Caraïbe est une mer qui diffracte et qui porte à l'émoi de la diversité. Non seulement est-ce une mer de transit et de passages, c'est aussi une mer de rencontres et d'implications. Ce qui se passe dans la Caraïbe pendant trois siècles, c'est littéralement ceci : une rencontre d'éléments culturels venus d'horizons absolument divers et qui réellement se créolisent, qui réellement s'imbriquent et se confondent l'un dans l'autre pour donner quelque chose d'absolument imprévisible, d'absolument nouveau et qui est la réalité créole. (Glissant, 1996, p.14–15)

Berceau de la créolisation, la mer des Caraïbes érige ainsi mon historique familial dans toute sa complexité. Au-delà de la traversée initiale de mes ancêtres, d'autres mouvements facilités par les flots peuplent ma généalogie, particulièrement sur la mer des Caraïbes : leur établissement forcé dans les Antilles par la traite ; le déménagement hypothétique de mes ancêtres vers Trinité à partir d'autres colonies ; et le déplacement de mon arrière-grand-père Christopher qui quitta ce pays par la mer. Celui-ci, après un arrêt à Cuba, mit le cap sur Panama pour participer à la construction du Canal. On me dit qu'après avoir navigué à bord de l'une des premières embarcations ayant traversé cet immense chantier, alors qu'il était toujours en cours, mon arrière-grand-père aboutit en Haïti au début des années 1900. Ce mouvement se poursuit, cinquante ans plus tard, avec le départ des enfants de mon grand-père, cette fois par-dessus terre, vers des contrées nord-américaines, soit le Canada (dans le cas de ma mère) et les États-Unis. Ces déplacements, et les rencontres entre perspectives et cultures qui en découlent, renforcent la notion de

l'Atlantique noire de Gilroy, tant les barrières physiques et philosophiques entre nations, entre territoires, sont perméables et mènent à des échanges et des hybridations.

2.3 La création d'espaces imprévisibles et mon identité Kreyòl

(...) l'hybridité est plutôt pour moi le « tiers-espace » qui rend possible l'émergence d'autres positions. Ce tiers-espace vient perturber les histoires qui le constituent et établit de nouvelles structures d'autorité, de nouvelles initiatives politiques, qui échappent au sens commun. (Bhabha, 2006, p.90)

En réponse aux récits unilatéraux et singuliers, dominants au sein de la modernité occidentale et dans le discours colonial, nombreux sont les sociologues, auteurs et autres penseurs d'origine afro-ascendante qui, dans des ouvrages postcoloniaux, se rapportent au concept de l'hybridation. Chez Glissant, cette rencontre entre cultures s'incarne dans la créolisation qui est particulièrement à l'œuvre de manières libre et spontanée dans une géographie précise, celui de l'archipel. Lieu d'échanges d'où émergent de nouvelles identités nées de la mise en relation de référents culturels, soit entre colonisés et colonisateurs dans le cas des Antilles, l'espace de créolisation s'étend peu à peu à l'échelle du monde. Glissant exprime cette idée dans son essai *Traité du Tout-Monde, Poétique IV* (Glissant, 1997). Ainsi, il fait référence à la globalisation de l'entrelacement des savoirs et des modes de pensée.

Cette même notion de l'hybridation des savoirs et des philosophies en constante évolution est également à l'œuvre dans le travail d'Homi Bhabha (né à Mumbai en 1949, vivant au Royaume-Unis). Ici, l'espace d'hybridation est un lieu liminaire du soi intérieur, qui se rapporte à l'identité de l'individu ou des communautés. Celui-ci existe par la rencontre de cultures dites « différentes » (ou diasporiques) au sein d'une autre qui est dominante. L'hybridité prend ainsi une dimension expérimentale où l'identité est le reflet des hybridations multiples et créatrices et où elle subsiste dans des lieux interstitiels, comme développé dans son ouvrage *Les lieux de la culture : un théorie postcoloniale* (Bhabha, 2019). Alors que la notion d'une culture ou d'une idée dans sa forme la plus essentielle est abandonnée, le tiers-espace est un lieu de création d'identité, de métissage et de transcendance des barrières nationales.

Ces lieux d'hybridation, de créolisation, de métissage, génèrent des résultats imprévisibles et surprenants. Cette idée est incarnée par le Chaos-monde de Glissant. Ni négatif ni positif, il donne plutôt libre cours à la créativité, tout en abandonnant les systèmes de pensée préétablis. Alors, je ne suis pas Africain et je ne suis pas non plus Européen, dans le sens fondamental de ces termes. Mes ancêtres africains ont été contraints de dissimuler les systèmes de pensée qui leur étaient propres pour assurer leur survie et

construire une vie meilleure, en dépit des traumatismes perpétuels de la condition d'esclavage. De cette manière, ils se sont adaptés aux contextes opprimants. Ainsi faisant, ils côtoyèrent, au fil des générations, des individus issus de cultures africaines, européennes et possiblement autochtones. Les résultats imprévisibles de cette créolisation constituèrent mon historique familial qui informe mon identité, mais sa finalité demeure évolutive et son développement inattendu, voire incertain.

Au début du présent chapitre, je demande comment on peut définir un grand homme. Incarnation même de la résilience, de la bienveillance et de la générosité, mon grand-père Albert est une telle personne. Dans un lieu volatile marqué par les invasions (européennes, puis américaine) et dans les circonstances difficiles qu'elles imposèrent, il incarnait la détermination de nos ancêtres de survivre et d'accéder à une vie meilleure. Malgré le cadre rigide infligé par le passé colonial d'Haïti et son legs sous la domination du marché, à l'intérieur d'un espace interstitiel, il a créé de nouvelles possibilités, inattendues, pour ses enfants et sa communauté. Son travail au sein de l'usine de traitement de café, fondée avec son frère et son père Christopher, comprenait le transport quotidien du café à partir de Fonds-des-Nègres jusqu'à la capitale Port-au-Prince pour le remettre à l'exportateur, mentionné plus haut. Ce qui aurait pu être qu'une simple opération d'affaires recèle un tout autre motif pour lequel il fut honoré des années plus tard à son décès en 1990.

Quatre cérémonies d'enterrement sont tenues à des endroits différents : à Montréal, New York, Boston et en Haïti. Lorsque j'ai assisté à celles de Montréal et de New York, j'étais ému de constater le nombre de personnes venues lui rendre hommage. Une d'entre elles m'éclaire alors ; au-delà de ses obligations envers le commerce familial, un simple acte avait permis à mon grand-père de générer des retombées positives pour l'ensemble de sa communauté plusieurs années plus tard. Pendant ses trajets entre Fonds-des-Nègres et Port-au-Prince, un parcours de plus de 120 kilomètres, mais d'environ trois à quatre heures de route au travers les montagnes, grand-père Albert offrait aux enfants locaux un passage à bord de son camion pour se rendre à l'école qui était autrement trop loin à rejoindre à la marche. Des années plus tard, ceux et celles qui avaient pu bénéficier de cette éducation avaient les moyens de fuir le pays sous l'emprise du dictateur François Duvalier. Orchestrateur d'une entreprise formatrice ayant cours dans un espace inattendu, aux résultats qui n'auraient pas pu être prévisibles, ses actions et sa personne prirent alors dans mon imaginaire une ampleur inouïe. Au carrefour de la subjugation coloniale des Américains, de l'espace de la plantation hérité du passé esclavagiste du pays et de sa propre identité créole, il a investi l'espace de créolisation et donné lieu à des occurrences aux retombées incalculables.

Ces espaces qui donnent lieu à l'imprévisibilité, berceaux de mon passé familial et de mon identité, j'ai voulu m'en rapprocher par la création. Au cours de mes recherches portant sur les notions du créole et de la créolisation, différents motifs, dont ceux des indices de mon héritage africain, de la plantation, de la mer, émergeaient. Ils me plongèrent littéralement dans une démarche pour raviver ces espaces créoles. Ce travail passe indubitablement par la remémoration afin de construire d'abord des espaces fortement investis sur le plan matériel, puis faire vivre une expérience en ces lieux chargés d'affects.

CHAPITRE 3

LA REMÉMORATION PAR LE FAIRE ET LE FAIRE VIVRE

La création de mon corpus d'œuvres pour la maîtrise est aussi une réaction à l'oubli volontaire de l'historique de l'esclavage, et plus personnellement, de sa part dans le développement de mon historique familial. Phénomène répandu autant dans les Antilles, aux États-Unis qu'en Afrique, et ailleurs où la domination coloniale s'est étendue, nombreux sont les descendants des peuples opprimés préférant plutôt de regarder en avant.

Cependant, comme on le verra, l'auteure américaine Toni Morrison (1931–2019) par ses livres et certains artistes par leur pratique ont recours à des procédés de remémoration pour contrer ces efforts volontaires d'effacement. Achille Mbembe (1957–), historien et politologue camerounais, dit de ce phénomène :

Dans certaines parties du Nouveau Monde, la mémoire de l'esclavage est consciemment refoulée aux marges de l'existence par les descendants d'esclaves africains. La tragédie à l'origine du drame constitutif de leur existence dans le présent est constamment niée. (...) Il s'agit à la fois du refus d'avouer ses ascendances et du refus de se souvenir d'un acte porteur de honte. (Mbembe, 2000, p.34)

Pour contrer cette volonté d'oublier, j'aborde ces traumatismes pour souligner la résilience et la détermination de mes ancêtres. Par le faire, dans mes dessins et mes sculptures, je ravive mon passé ; par le « faire vivre », je le partage. Ainsi, dans un premier temps, j'ai recueilli des matériaux dans les récits du passé, dans des documents d'archives, des souvenirs et les histoires orales de ma famille. Alors que j'utilise ces narrations comme matière pour la création, je constate que le processus de recherche est aussi un processus imprévisible, tant il est non linéaire et kaléidoscopique. De manière parallèle, j'explore comment la matière peut également servir de source primaire par les informations qu'elle incarne, selon le contexte et la mise en espace, et peut aussi transmettre des savoirs. Enfin, comme la remémoration est au cœur de ma recherche-crédation, j'ai adopté une approche pour donner forme à la créolisation par le déploiement spacial de mes œuvres, la création d'un espace imprévisible au carrefour de la rencontre des matières, des perspectives et des expériences.

3.1 À la poursuite de souvenirs dans les archives civiques et les récits oraux

History versus memory, and memory versus memorylessness. Rememory as in recollecting and remembering as in reassembling the members of the body, the family, the population of the past. (Morrison, 2019)

Ma recherche-création commence alors par l'exploration de documents du passé, au travers desquels je peux soutirer des informations sur les circonstances, les événements et les personnes qui composent mon historique familial et décèlent les traces originelles de ses traumatismes. L  où mes connaissances étaient incomplètes, et certainement dans le cas de mon passé plus distant, il a fallu se tourner vers les archives civiques, au-delà de celles personnelles. Elles portaient particulièrement sur l'histoire d'Haïti et des Antilles. Elles provenaient des institutions des puissances coloniales qui les avaient soumises à leur domination. L'ensemble de ces archives (dont une sélection accessible du Canada) contiennent un volume significatif de documents de tout genre : registres, cartes, déclarations, lois, entre autres. Parmi les utilisations précises pour lesquelles ces documents ont été produits, pouvant concerner autant des inventaires de navires, des déclarations officielles ou des annonces de presse, ceux qui nous intéressent ici portent sur la mise en œuvre des mécanismes de la subjugation coloniale, dont la réduction en esclavage de personnes africaines. La nature aberrante de l'acte colonialiste est d'autant plus apparente à la lueur de notre lecture actuelle des documents qu'il nous a légués. Que cela soit les plans de la cale d'un navire, un registre d'embarquement de personnes à partir de l'Afrique de l'Ouest, ou même la déclaration officielle d'un pape autorisant la conquête des terres et la traite esclavagiste, les archives coloniales ont peu de recours pour occulter les horreurs des ambitions impériales.

Alors, les archives coloniales sont utiles pour retracer les motifs et les moyens du déploiement des entreprises coloniales. Elles me permettent d'évaluer l'ampleur de la traite et la dévoiler. Comme dans le *Code Noir*, la redécouverte de ces documents met à jour les conditions terribles imposées aux personnes réduites en esclavage. L'absence qui marque ces documents est aussi parlante. Par exemple, des registres civiques qui n'incluent pas certains noms européens communs, car ils sont portés par des personnes afro-ascendantes. Les archives institutionnelles à elles seules ne suffisent pas à brosser un portrait global du contexte dans lequel a évolué mon historique familial. Dans les mots de Mbembe :

The archive, therefore, is fundamentally a matter of discrimination and of selection, which, in the end, results in the granting of a privileged status to certain written documents, and the refusal of that same status to others, thereby judged 'unarchivable.' (Mbembe, 2002, p.20)

Cette sélection de documents mène à la construction de récits incomplets des événements passés. Cela est certainement le cas du quotidien, des réalisations et de l'expérience des personnes réduites en esclavage. L'autrice américaine Saidiya Hartman (1961–) dans son essai « Dead Book Remains », paru dans le catalogue de l'exposition *Grief and Grievance : Art and Mourning in America* (organisée en 2022 de manière posthume au New Museum selon un concept de Okwui Enwezor), reprend cette idée :

This task (of fathoming existence in the hold) is made even more difficult given the character of slavery's archive, which provides such a meager picture of the life and thought of the enslaved. (Hartman, 2022, p.120)

L'implacabilité du récit prôné par les archives coloniales, en dépit des vies des personnes placées dans la cale, me semble transposée dans l'œuvre qui accompagne le texte de Hartman, un dessin monumental de l'artiste américaine Kara Walker (2016).

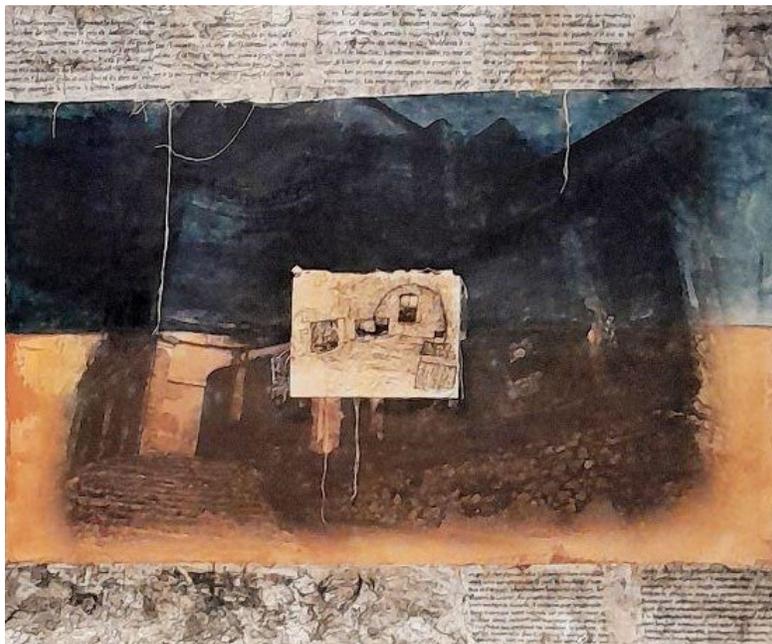
Cette omission de faits estimés secondaires ou non pertinents par les impératifs de l'archive se traduit également dans une forme de deuil. Celui de la rupture avec nos familles, nos cultures, nos racines et la reconnaissance de notre humanité. L'effacement intentionnel se perpétue au-delà des récits institutionnels, et dans le quotidien des communautés afro-ascendantes diasporiques. Hartman nous dit aussi : « The matrix of our dispossession encompasses the fungible and disposable life of the captive/slave. (...) Our dispossession is ongoing » (Hartman, 2022, p.117). Ce deuil se trouve enraciné dans des douleurs dont les modalités pratiques sont renfermées dans les archives du passé (comme les plans des cales de négriers), conservées et mises à disposition par les institutions qui sont elles-mêmes ancrées dans les mécanismes du colonialisme.

Cependant, pour se dégager d'un récit qui n'inflige que douleur, honte et perte d'agentivité, sur mes ancêtres africains, il faut opérer une forme de réappropriation des narrations dressées par l'imaginaire des archives coloniales. L'auteure américaine Toni Morrison, dans son œuvre de fiction de 1987, *Beloved*, propose de s'engager dans la remémoration. Celle-ci est un acte à la fois conscient et performatif qui a pour but de revisiter et rassembler les histoires du passé (parfois oubliés), en les confrontant aux souvenirs et récits personnels. Retracer ces récits par le faire. Chez Morrison, c'est par l'écriture ; dans le cas de ma recherche-crédation, c'est par le dessin d'installation. La remémoration porte autant sur les événements et les circonstances porteurs de traumatismes, que l'on se rappelle par les annales de l'Histoire et leur legs jusqu'à aujourd'hui (sous forme de racisme, de discrimination, d'objectification, et du sentiment d'avoir

toujours tort et de se tourner vers l'Européen pour se justifier), que les mémoires personnelles et les objets de souvenirs des personnes qu'elle concerne. La remémoration est avant tout un processus qui mène à la guérison.

Nombreux sont les artistes dont les pratiques portent sur la mémoire en relation avec les traumatismes du passé qui ont marqué les historiques communs. Le recueil *Memory Art in the Contemporary World* regroupe le travail d'artistes de pays du sud (Doris Salcedo, William Kentridge, parmi d'autres), dont le travail de remémoration s'étend au-delà des frontières, ravivant des violences, contestant des espaces coloniaux institutionnels et facilitant des dialogues entre le passé et le présent. Aux États-Unis, comme nous l'avons vu, l'artiste Kara Walker exerce un regard critique envers l'historique esclavagiste du pays en réimaginant ses actes discriminatoires, les mécanismes qui les ont rendus légitimes et leurs violences perpétuelles. Au Canada, Deanna Bowen a recours aux archives civiques pour contextualiser le parcours de sa famille, en remémorant les événements et les circonstances parmi lesquelles ont évolué ses ancêtres. L'œuvre *The Black Canadians (after Cooke)*, installée en 2023 sur la façade du Musée des beaux-arts du Canada, porte sur les faits entourant l'arrivée de sa famille au Canada, au début du 20^e siècle. Cette installation incite aussi le peuple canadien à se rappeler des événements occultés par le temps, mais dont les traces subsistent dans les archives, en lien avec les racines coloniales et racistes du pays.

Figure 3.1.1 Stanley Wany, *Le bonnet phrygien*, 2023



Comme Bowen, j'ai recours à la juxtaposition de documents d'archives civiques dans ma production pour dégager des nouveaux narratifs, pour opposer ceux qui sont dominants. Toutefois, je la manipule et je la reconstitue par le matériel, comme c'est le cas pour *Le bonnet phrygien* (figure 3.1.1). Dans la Rome antique, quand un « maître » rendait sa liberté à un « esclave », il le coiffait du pileus, un bonnet de feutre. Celui-ci évoluera au fil des siècles pour être récupéré pendant la Révolution française comme symbole de la liberté. En attribuant le titre *Le bonnet phrygien* à cette pièce, je remets en question la notion de la liberté par une mise en relation matérielle de documents tirés d'archives coloniales. J'y reproduis le drapeau haïtien, avec de l'indigo (pour le bleu) et du café (pour le rouge). Ce drapeau est premièrement instauré par Alexandre Sabès Pétion, une personne créole de descendance française, le premier président de la République haïtienne. Au moment de sa conception, il reprend le bleu et le rouge du drapeau tricolore français. Sa partie blanche est déchirée par Jean Jacques Dessalines, le commandant en chef de la Révolution haïtienne et le premier gouverneur général et empereur d'Haïti en 1804, pour symboliser le retrait de l'oppression blanche. Plus tard, en 1807, Pétion rajoute au centre des deux parties jointes un carré blanc. Il y met la devise « L'union fait la force » en dessus d'armoiries dans lesquelles se retrouve un bonnet phrygien. L'œuvre inclut également deux représentations de lieux dont un en arrière-plan, celle du Palais-Sans Souci (le château du roi Henri Christophe, le successeur de Dessaline) et une deuxième, un dessin de la cellule de Toussaint L'Ouverture à la place des armoiries. À la suite de l'indépendance de 1804 et à la mort subséquente de Dessaline en 1806, le pays est divisé en deux parties géographiques. Christophe règne au Nord, sur le royaume d'Haïti, tandis que Pétion gouverne au sud, sur la République d'Haïti. Par la reproduction du drapeau, je pose un regard sur le début de l'effondrement de ce jeune pays, qui s'opère dans cette dichotomie de races et de philosophies, mais aussi de leurs valeurs culturelles. C'est également dans cet esprit que j'ai placé au lieu du carré blanc, un dessin de la cellule au Fort de Joux, en France, où est mort Toussaint L'Ouverture, le général qui a initié la Révolution haïtienne de 1791 qui a mené à la capitulation du système esclavagiste du pays et à son indépendance. Considérant maintenant le drapeau comme un document d'archive, et qu'Achille Mbembe suggère, dans son essai *The Power of the Archive and its Limits*, que l'archive est d'abord et avant tout ce lieu où sont entreposées les informations (Mbembe, 2002), il y aurait donc une référence au statut physique de l'archive, mais aussi à l'archive elle-même. C'est pourquoi je reprends manuellement, retraçant son texte, un passage relevé des archives de Napoléon. En 1801, celui-ci énonçait par écrit son souhait de promouvoir le général L'Ouverture au statut de gouverneur de l'île de Saint-Domingue. Sa promotion allait, selon lui, rallier les Noirs à la cause de la mère patrie qui fut si bonne à leur égard. Napoléon ajoute qu'avec l'armée de L'Ouverture, de quelque 25 à 30 mille Noirs, l'empereur pourrait conquérir la Jamaïque, le Canada, les

États-Unis et même les colonies espagnoles (Napoléon, 1853). Ce passage, qui nous ramène à l'aspect irréaliste de l'archive coloniale, tel qu'énoncé par Mbembe, soulève des enjeux quant à l'autorité de l'archive coloniale.

Pendant que je cherche à définir les fondements de mon identité et de mon expérience, et pour mieux explorer ma relation au monde, j'avance alors qu'il ne me suffit plus de parcourir les archives des structures coloniales. Il me faut aussi intégrer à ma démarche de création des sources d'informations qui proviennent d'archives plus rapprochées de ma réalité. L'historien et chercheur français Philippe Joutard (1935–) dans son ouvrage de 1983, *Ces voix qui nous viennent du passé*, dit de l'histoire orale : « Le grand mérite de l'histoire orale est de mettre en lumière des réalités qu'on trouverait éparses peut-être dans l'immensité de l'écrit, mais impossibles à distinguer, si l'on n'y est pas déjà sensibilisé » (Joutard, 1983, p. 246). Ainsi, l'histoire orale prend une dimension centrale dans la remémoration de mon historique familiale pour redonner aussi de l'agentivité aux aînés de ma famille. Joutard abonde également dans cette direction : « La recherche d'une généalogie n'est plus le privilège de l'aristocratie et de la notabilité, elle devient la condition de la reconquête de la dignité » (Joutard, 1983, p.149).

Joutard dans *Ces voix qui nous viennent du passé* avance que l'histoire orale a une place de choix dans la hiérarchisation des traditions historiques des civilisations africaines (réf page 8). Il va de soi également que cette pratique a traversé l'océan alors que je la retrouve dans la tradition orale créole. Dans la publication de 1989, *Éloge de la créolité*, les auteurs martiniquais Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant constatent : « l'oralité est notre intelligence, elle est notre lecture de ce monde » (Bernabé et al, 1989, p.34). Composée de contes, de proverbes, de devinettes, de comptines et de berceuses, la tradition orale qui perdure dans les Antilles est un héritage concret de la résistance des africains et africaines, et leurs descendants, réduits en esclavage face au système plantationnaire et ses mécanismes d'oppression et d'effacement. Dans la publication de 1999, *Lettres créoles : Tracées antillaises et continentales de la littérature 1635-1975*, Chamoiseau indique : « Admis, toléré par le système esclavagiste et colonial, notre conteur est le délégué à la voix d'un peuple enchaîné, vivant dans la peur et les postures de la vie » (Chamoiseau et al, 1991, p.59).

Ce qui m'intéresse aussi dans la tradition orale est le rapprochement qui en est son effet secondaire. En écoutant les récits des aînés et autres membres de ma famille, cette communication donne lieu à une rencontre palpable avec ces personnes. Dans ces conditions, les souvenirs rapportés peuvent être vécus

au travers d'une expérience qui fait appel à mon corps autant qu'à mon âme. Elle prend forme de la perception de la chaleureuse présence de mon cousin, de la voix de ma tante qui réverbère dans mon oreille, ou l'attention active qui est requise de ma part pour bien capter leurs mots. Dans l'oralité, il persiste une relation active entre celui qui transmet le récit et celui qui le reçoit. Il existe alors un rapport intime avec l'archive qui la rend vivante, alors que l'archive occidentale est figée par l'institution.

Je consacre alors un temps considérable à retracer le cours de l'histoire familiale par des entrevues et discussions avec les membres aînés de la famille Gibbs. Et bien que les témoignages et récits ont mené à l'établissement des faits mentionnés ci-dessus, la nature prismatique de rassembler des histoires orales devient évidente. En quelques sortes, réconcilier la pluridimensionnalité des histoires orales, subjectives et sujettes aux mémoires d'individus, aux traces des archives familiales (des documents et photographies) et aux récits historiques devient une partie intégrale du processus de créolisation qui est à l'œuvre autant dans mon identité que dans ma pratique.

3.2 Extraire la mémoire par le traitement de mes matériaux

Comme je souhaitais constituer des récits présentant des personnages de ma famille et des aspects contextuels de mon histoire, je devais adopter une approche basée dans le faire. Or cet ancrage méthodologique devait aussi créer une nouvelle iconologie qui renvoyait aux sources textuelles des témoignages récoltés. J'ai ainsi sélectionné des objets et des matériaux pour leurs référents iconographiques. Par exemple, à la première lecture de l'œuvre *De Perpetua Memoria* (figure 1.3.1), on remarque la présence d'une longue citation collée sur un panneau de bois, avec une femme à trois visages surplombant le tout. La théorie iconologique panofskienne nous indique qu'une analyse plus approfondie basée sur des connaissances textuelles peut, au niveau symbolique, nous en apprendre plus sur la signification intrinsèque de l'œuvre. Le panneau est fabriqué en chêne rouge, un des bois utilisés pour construire les navires négriers. Le texte est une reproduction du décret papal de 1455, abordé au premier chapitre. Ce panneau et cette citation deviennent des symboles décelant alors une réalité plus troublante : celle de l'esclavage. Une lecture semblable peut être faite pour le personnage féminin à trois visages. Dans cette pièce, l'accumulation des référents constitue une nouveauté qui suggère l'existence d'un code « créole », une symbolique particulière aux Antilles. En parcourant l'ensemble de mes œuvres, les histoires méconnues mises de l'avant par les témoignages font apparaître les personnages clés de mon histoire, comme le pape Nicolas V, Christopher Gibbs et Charlemagne Péralte. Ces témoignages constituant la base textuelle de ma méthode, me permettent aussi de faire des rapprochements entre des personnages

historiques, comme mon arrière-grand-mère Elmise Pierre-Louis et Erzulie Dantòr, icône de l'esprit de résistance des Haïtiens. Ces démarches iconologiques font écho au concept de survivance de Didi-Huberman, notamment par l'ensemble des traces de mes ancêtres qu'elles mettent en lumière, symptômes warburgien d'une résistance toujours émergente.

En outre, l'œuvre physique devra nécessairement prendre forme afin que le contenu iconologique de sa matière même — la canne à sucre, le coton, l'indigo et le café — puisse se manifester. Cette réflexion je la nomme, car elle m'a permis de réaffirmer qu'il m'est essentiel de façonner des objets pour véhiculer des concepts. Je reconnais que pour leur donner forme, je dois maîtriser les matériaux et les agencer, dans le but de confectionner un objet. Ce besoin de fabriquer des objets (pas uniquement des œuvres, mais aussi des tests, des images et des structures qui pouvaient me servir dans la production d'œuvres) rejoint les réflexions portées envers sa pratique par l'artiste américain Jack Whitten (1939–2018).

Reconnu pour son application de l'approche scientifique à son travail avec la peinture, Whitten établissait une connexion entre son souci envers l'aspect physique de l'objet et ses origines afro-ascendantes : « Am I being too dependent on paint as matter ? I got involved with this line of thought through sensibility : *Black folks are physical* » (Whitten cité par Shiff, 2022, p.34). Chez Whitten, le processus de matérialisation de ses idées est une approche pragmatique pour donner forme aux manifestations de son esprit, marquées par l'héritage lointain de ses ancêtres africains ainsi que par sa vie à New York emplie de l'influence d'autres artistes et de musiciens. Whitten avait une approche de la création fermement ancrée dans le travail des matériaux. Cependant le concept véhiculé par sa production demeurait lui aussi primordial, de sorte qu'il agissait comme catalyseur pour la transformation de la matière. Approchant la création avec une rigueur scientifique (par la formation d'hypothèses, d'expériences, de documentation et le recours à des outils ou instruments), dès les fins des années 1960 Whitten excelle dans sa démarche pour produire des œuvres abstraites faisant preuve d'une grande maîtrise de la matérialité de la peinture tout en liant cette sensibilité à ses origines culturelles.

Tout autant, l'objet peut être porteur de liens avec les cultures ancestrales, tel qu'exprimé par Laurier Turgeon dans l'ouvrage *Objets & Mémoire* : « l'usage premier de l'objet matériel fut celui de témoin dans les sociétés sans écriture » (Debary et al, 2007, p.15). Par son utilisation, je consolide mon approche iconologique et je confère aussi à mes œuvres le potentiel d'incarner de nouveaux récits. En tant qu'objets, elles peuvent faire surgir des moments enfouis dans le passé, mais également incarner des savoirs perdus

et des traces des cultures et des contextes ayant mené à la formation de mon identité. Dans les mots de Turgeon, « l'objet (peut agir) comme un moyen de suppléer et de vérifier les sources écrites dans la reconstitution historique du passé » (Debary et al, 2007, p.14). Les mouvements de restitution d'artefacts conservés au sein d'institutions coloniales vont au-delà de l'acte politique de restituer aux peuples leurs biens dérobés par les puissances coloniales. Ils sont également associés aux propriétés intrinsèques de l'objet. Dans l'absence de culture matérielle, comme l'évoque Glissant : « l'Africain déporté n'a pas eu la possibilité de maintenir ces sortes d'héritages ponctuels. Mais il a fait quelque chose d'imprévisible à partir des seuls pouvoirs de la mémoire, c'est-à-dire des seules pensées de la trace qui lui restait » (Glissant, 1996, p.16-17).

Ainsi, je souhaite m'approcher des pratiques contemporaines cherchant à rétablir et solidifier les liens avec des traditions africaines, notamment celles des cultures Yoruba, Yombe et Lulula et des pays de l'ouest du continent comme le Congo, le Bénin et le Sénégal. En ce sens, les sculptures de Jack Whitten, dont *Hommage to the Kri Kri* (1985), entrecroisent des référents portant sur la spiritualité et les croyances anciennes, de l'Afrique et de la région de la Méditerranée, avec des objets trouvés parlant de réalités contemporaines, telles que la technologie et la physique quantique, selon l'historien d'art Richard Shiff (Shiff, 2022). Par leur utilisation de la matière (notamment le bois et les clous), elles se rapprochent aussi des objets mythiques considérés dans les traditions africaines comme contenant du « nkisi », une force qui protège l'esprit d'une personne et la maintient en santé, comme indiqué par Thompson dans *Flash of the Spirit* (Thompson, 1983). Les nkisi prennent généralement la forme de paquets. Les « nkisi nkondi » pour leur part sont des sculptures destinées à porter des herbes médicinales, généralement dans leur abdomen. Elles sont fabriquées de matières et d'objets divers, notamment de bois dans lequel sont insérés de nombreux clous et d'autres éléments métalliques, eux-mêmes issus de la rencontre de cultures. Plusieurs hypothèses portent sur l'utilisation des clous et des pièces métalliques. Certaines de ces composantes pourraient avoir des origines européennes, telles que des clous manufacturés pouvant provenir des colonies belges au Congo, comme suggéré par le Brooklyn Museum sur son site Web (Brooklyn Museum, s.d.). Ces éléments peuvent renvoyer à une demande de protection, à la force de l'esprit représenté, à une entente avec celui-ci, voire à l'énergie nécessaire pour le contenir. L'utilisation du clou, documentée dès les années 1800, pourrait également renvoyer à l'iconographie chrétienne et à la brutalité coloniale. La tradition des nkisi se réincarnera en Amérique du Nord et dans les Antilles, là où leur pouvoir s'étend à la protection des esprits des personnes réduites en esclavage. Le rapprochement de systèmes religieux est présent de part et d'autre de l'océan, alors que la croix, un motif aussi présent

dans les nkisi, est centrale dans la cosmologie Kongo (sous le nom de « yowa ou dikenga »). Dans un acte de résistance aux pouvoirs coloniaux, des indices semblent montrer que les éléments sacrés des nkisi nkondi, qui se retrouvent dorénavant dans les grands musées occidentaux, furent retirés par des initiés avant d'être confisqués, comme le mentionne aussi le Brooklyn Museum (Brooklyn Museum, s.d.).

Figure 3.2.1 Stanley Wany, 1915, 2023



L'œuvre 1915 (figure 3.2.1) revient sur ces aspects par l'utilisation du bois et des clous. Ces matériaux sont accompagnés d'un dessin reproduisant la célèbre photographie du révolutionnaire haïtien Charlemagne Peralte, prise à la suite à sa mise à mort en 1919 par les Américains, après plus de deux ans de résistance par attaques armées. Souhaitant écraser toute volonté de révolution chez le peuple haïtien, les Américains ont diffusé sa photo à travers tout le pays, mais cela a eu l'effet contraire escompté. Cette réaction défiait les intentions des marines américains qui avaient recours à une composition stratégique, présentant Peralte attaché à une porte, voilé du drapeau bicolore haïtien et les pieds couverts d'un tissu blanc. Par ces renvois aux iconographies chrétiennes et vaudou, fortes dans la culture antillaise, le peuple haïtien a reçu cette image comme celle d'un martyr. Son désir de résistance s'est intensifié, comme l'affirme l'auteure et professeure Emilie Boone dans son essai « When Images in Haiti Fail: The Photograph of Charlemagne Peralte » (Boone, 2022). Dans 1915 se rencontrent cette volonté d'opposition, les références aux traditions antillaises et chrétiennes ainsi que les savoirs traditionnels africains, comme les nkisi nkondi.

Cet assemblage donne lieu à une intention de protection des esprits des personnes descendantes d'ancêtres réduits en esclavage perpétuellement confrontés par l'oppression coloniale. En fabriquant ce nkisi contenant des références aux pratiques africaines et à l'histoire haïtienne, je réitère mes racines culturelles en abondant dans le sens de la créolisation. La matière intègre aussi une autre perspective dans cette rencontre de référents, le bois provenant d'une maison familiale centenaire de Montréal, la ville où j'ai grandi et où j'habite. Comme dans la pratique de Whitten, la matérialité de cet objet me ramène à l'aspect physique de mon identité en explorant les concepts qui me définissent en tant que personne afro-descendante ; elle renvoie aussi à ma situation en tant que personne immigrante. Ainsi, la matière bois intègre une autre perspective dans cette rencontre de référents, un bois provenant d'une maison familiale centenaire de Montréal, la ville où j'ai grandi et où j'habite.

Je perçois dans les restitutions par les institutions coloniales des objets issus de traditions africaines anciennes cette même force qui a permis de retrouver parmi les cultures créoles les traces des peuples autrefois opprimés. La réintégration de ces objets dérobés à leurs lieux d'origine est au cœur de la remémoration collective des crimes coloniaux et des savoirs ancestraux. Dans leur réalisation, le retour des artefacts soulève également des soucis envers leur provenance, tant celle-ci a été embrouillée par le contexte de leur vol et par le temps, tout comme les origines exactes des personnes réduites en esclavage émanant de diverses régions d'Afrique. En tant que descendant de personnes réduites en esclavage, je me questionnais aussi sur la nature des objets, ou même des traces matérielles, qui pourraient restaurer de tels ponts avec mes ancêtres malgré leurs racines obscurcies, pour catalyser « les pouvoirs de la mémoire » ainsi nommés par Glissant (Glissant, 1996).

Reconnaissant que les plantations coloniales ont projeté mes ancêtres à l'état d'esclave, les matériaux que je décidais d'employer furent alors ceux qui en sont issus. Je parle ici de la canne à sucre, l'indigo, le tabac, le coton et finalement, le café, dont la provenance et l'historique me ramènent aux Antilles. Là où l'art conceptuel cherchait à évacuer le matériel pour échapper aux forces du marché, je souhaitais plutôt me rapprocher de lui par l'emploi de matériaux renvoyant au colonialisme, lui qui est indissociable de l'essor capitaliste. Dans son essai *Capitalisme* paru dans l'ouvrage de 2021, *Les mondes de l'esclavage : une histoire comparée*, l'auteur français Jean-Yves Grenier trace cet intéressant parallèle entre la plantation coloniale et celui-ci : « C'est d'ailleurs une caractéristique assez générale du capitalisme que d'absorber dans ses périphéries des économies reposant sur diverses formes de travail contraint, tout en organisant sa croissance au cœur du système sur du travail libre. L'exemple le plus abouti de paradigme productif

esclavagiste est la plantation sucrière » (Grenier, 2021, p. 910). En ayant méthodiquement parcouru de nombreux textes de ce type portant sur le régime esclavagiste, ainsi que des documents d'archives, je reconnaissais davantage le poids de ces matériaux vernaculaires des plantations coloniales (comme le sucre) et de ces systèmes extractivistes.

Une nouvelle problématique se dégageait en lien avec l'utilisation du sucre, du café, du coton et de l'indigo comme médiums pour la production. Est-ce que le langage plastique du matériel peut aussi être formateur de récits ? Peut-il alors raconter ceux hérités du colonialisme ? Pour répondre à ces interrogations, des pistes ont été identifiées dans les pratiques de Kara Walker, de Wangechi Mutu et de Rashid Johnson qui emploient la matière pour explorer leurs racines africaines. Ainsi faisant, ils renforcent les liens avec leurs historiques et leurs ancêtres tout en exprimant par le médium des idées sur le colonialisme et leur rapport avec la société. *Subtlety, or the Marvelous Sugar Baby* (2014) est une immense sculpture éphémère produite par Kara Walker. Elle fut présentée en 2014 dans l'usine de sucre de Dominion, située dans une banlieue de New York avant qu'elle soit détruite. De plus petites figures représentant des enfants ont été confectionnées en mélasse. La commissaire canadienne Daisy Bousquet-Desrosiers expose les qualités évocatrices du médium dans son mémoire *Une étude matérielle et culturelle du sucre en art actuel : le cas des pratiques artistiques de Kara Walker, Kader Attia et Felix Gonzalez-Torres* : « Si l'échelle spectaculaire de l'œuvre sculpturale de Walker impressionne, l'usage du sucre affirme le pouvoir symbolique ainsi que la charge historique de la matière » (Bousquet-Desrosiers, 2019, p. 2). Connaissant les autres œuvres de Walker, cette charge historique est omniprésente dans son travail qui porte de manière générale sur le passé esclavagiste des États-Unis, particulièrement en relation avec le contexte où elle a grandi dans le sud du pays teinté de racisme et de discrimination envers les communautés afro-descendantes.

Un autre artiste américain, Rashid Johnson, a également recours à des médiums qui renforcent les liens avec ses origines. Dans sa série d'œuvres *Anxious Audience*, il trace des visages de personnes anxieuses avec de la cire mélangée avec du savon noir (fabriqué avec de la cendre), communément utilisé en Afrique de l'Ouest. Son support est de la tuile blanche, rappelant celle du métro new-yorkais où il est actuellement établi. Le savon et la tuile sont porteurs de référents culturels et personnels qui, donnant forme à un dessin, nous permettent de déduire quelques indices sur les racines, le parcours et les états d'âme de l'artiste, portant sur son anxiété face à la polarisation politique croissante aux États-Unis, selon le conservateur Amin Alsaden dans le catalogue d'exposition *Rashid Johnson: Anxious Audience* (Alsaden, 2020, p.87-97). Dans un ordre d'idées, pour créer les sculptures de sa série de *Sentinelles* (2020), l'artiste kényane

Wangechi Mutu a utilisé de la terre, des racines et d'autres matériaux naturels, provenant de sa région natale. Rencontres de science-fiction, de féminisme et d'écologie, la matérialité de ces œuvres se prête à des interprétations dont la complexité peut dépasser celles de leur forme. Elles renvoient à la relation de la femme (ou de l'humain) à la terre, à l'imbrication du matériel naturel dans la vie de l'artiste, aux liens d'épanouissement spirituel et féministe, parmi d'autres.

Figure 3.2.2 Stanley Wany, *Albert Gibbs*, 2023 (à droite)



Dans ma pratique artistique, je cherche à déconstruire les matières du café, du sucre, de l'indigo et du coton ; de les mettre en évidence par leur utilisation dans des procédés esthétiques, comme les substances des œuvres de Johnson et Mutu. Il me semble que le recours à un matériel imprégné de sens — il contient sa propre charge symbolique — choisit pour donner forme à un concept, ne nécessite pas de narration externe pour acquérir une signification. Pour le portrait de mon grand-père, *Albert Gibbs* (figure 3.2.2), les matériaux ont été sélectionnés pour incarner sa vie. On y retrouve des feuilles de papier fabriquées avec de la pulpe de canne à sucre, qui ont été imbibées de café et qui sont suspendues sur huit rangées de cordes des mandolines. Alors que la canne à sucre renvoie aux ancêtres africains de mon grand-père réduits en esclavage dans les plantations, le café nous rappelle ce produit responsable de sa richesse et la mandoline, cet instrument dont il aimait tant jouer pour accompagner les chansons qu'il interprétait avec

des amis. Les huit cordes, évoque les huit ans qu'il avait au moment de l'invasion des Américains en 1915. Le matériel donne forme au personnage qu'était mon grand-père et qu'il est encore dans ma mémoire. Bien que son portrait soit conceptualisé, la matérialité de l'œuvre maintient un lien physique avec lui.

La variation des matériaux dans l'ensemble du corpus d'œuvre pointe à l'évolution des plantations des Antilles. On se rappellera que premièrement axée sur la culture de l'indigo et du tabac, la colonie en Haïti enrichit par la suite l'empire français grâce à l'exploitation de la canne à sucre. Assoiffée par des impératifs d'accroître sa production, la France rejoint les autres puissances coloniales européennes dans la traite esclavagiste et la culture intensive du sucre. Suivent près de deux siècles, pendant lesquelles les personnes et le milieu naturel des colonies furent exploités au bénéfice de la production sucrière. Alors que la traite est abolie à la fin des années 1800, c'est subséquemment le café qui domine les exportations d'Haïti. Mon historique familial n'échappe pas à ce mouvement socio-économique et c'est d'ailleurs avec ce produit que j'ai une plus ferme connexion, ayant moi-même été dans les puits de l'usine familiale lorsque j'étais jeune enfant, avant mon départ pour le Canada.

Figure 3.2.3 Stanley Wany, *Voyage à Fonds-des-Nègres*, 2023



Ce café, cependant, je ne le présente pas seul dans *Voyage à Fonds-des-Nègres* (figure 3.2.3). Il est amalgamé au médium polymère, un produit dérivé du pétrole. Celui-ci est aussi porteur de sens alors que le café et l'extraction d'énergie s'entremêlent au sein des Antilles (dont à Trinité-et-Tobago citée au premier chapitre), dès le début du 20^e siècle. La composante en café et en polymère est drapée sur un support de bois de Wenge, un arbre en voie d'extinction provenant de l'Afrique de l'Ouest, dont du Congo,

dû à sa surexploitation par les marchés internationaux. L'histoire du matériel de ces œuvres est également celle de l'extraction, qui débute avec l'arrivée des colons dans les Antilles et qui se poursuit avec la traite. Elle est alors renforcée par l'exploitation des cultures intensives, dont le sucre, qui donne lieu à la dégradation des territoires d'Haïti. Les plaines ayant été déboisées et cultivées de manière démesurée pour enrichir la France par la production de la canne à sucre, une fois leur rendement devenu trop faible, les montagnes furent les suivantes à être contraintes au même destin. Le marché du café de pair avec le déboisement et la production du charbon de bois ont également dévisagé les montagnes et scellé le sort environnemental du pays dont les rives se perdent dorénavant dans la mer.

Voyage à Fonds-des-Nègres incorpore un des résultats des nombreuses expériences entreprises pour manipuler la matérialité de ces substances et leur attribuer la stabilité requise pour la création. C'est alors qu'en deuxième année de maîtrise, j'ai travaillé le café sous forme liquide et en poudre y incorporant de la gomme laque, et j'en ai fait de même pour le sucre. Par la suite, j'ai réussi à trouver une façon de figer le café en poudre en le mélangeant au médium polymère pour l'esquisser dans l'espace, le déployant sous forme de dessin élargi.). Avec la mélasse, j'ai réussi un transfert d'image, malgré l'épaisseur de cette substance, qui faisait en sorte qu'il était extrêmement difficile de la faire passer dans la soie des écrans de sérigraphie. En revanche, en combinant l'eau avec la mélasse dans le processus de transfert j'ai pu obtenir des résultats aléatoires, non précis, qui allaient à l'encontre des procédures mêmes de la sérigraphie qui se veut être une reproduction fidèle de la représentation d'origine. Dans mon cas, la démarche se rapprochait de la créolisation alors que sa finalité était quelque chose d'inattendue et d'incertain, comme dans la série *Mémoire immatérielle* (figure 20). Mes expérimentations ne furent pas toutes couronnées de succès ; par exemple, je cherche encore un moyen de transformer le café en crayon de cire ou en pastel dans le but d'intervenir directement sur une surface.

En plus du patrimoine « bioculturel » des plantations, j'explore également les traces du passé incarnées dans certains objets. Je reconnais qu'il m'est impossible d'identifier clairement les objets précieux des peuples africains de ma lignée généalogique. Aussi, l'ensemble des objets-mémoire générés dans le cadre de la traite (dont des menottes, des chaînes et des instruments bien plus cruels de la mise en servitude) m'informent peu sur l'origine de mes ancêtres africains (mais plutôt sur la force de leur volonté et leur résilience en face de l'affliction coloniale). Je constate qu'un important volume de documents et d'objets souvenirs disponibles témoigne de l'expérience des personnes afro-descendantes aux États-Unis, en abordant les traces visuelles du traitement raciste en Amérique du Nord, tels ceux qui ont été compilés

dans *The Black Book* sous la direction de l'auteure Toni Morrison en 1974 et qui portaient sur la période de 1619 aux années 1940 aux États-Unis. Cette publication renforce l'importance de la production matérielle dans l'édification d'un concept, pour le communiquer tout en le rendant plus palpable (les concepts étant ici, parmi d'autres, le racisme, l'oppression coloniale et la résilience des peuples afro-descendants).

Cependant, comme l'expérience des personnes afro-descendantes aux Antilles (et certes particulièrement en Haïti par son indépendance en 1804) diffère de celle en Amérique du Nord, je ne peux me tourner uniquement vers une telle collection pour renouer avec le parcours de ma famille. Les traces des chemins ayant mené à la construction de mon identité sont généralement dématérialisées par les circonstances du temps, des tragédies au sein des Antilles et de la distance qui me sépare des îles. C'est ainsi que les archives portant sur les Antilles et les matières-matériaux — indigo, café, coton, sucre — font office d'objets-souvenirs dans mon travail aux côtés des quelques photographies anciennes de mon grand-père et des autres membres de ma famille parvenues à moi. Cependant, j'ai eu l'occasion de croiser d'autres objets qui sont communs dans les Antilles, et qui m'intéressaient par leur lien durable avec l'héritage africain au sein des cultures créolisées antillaises.

Figure 3.2.4 Stanley Wany, *Chaosmos*, 2023



La gourde de calabasse a pour moi un pouvoir évocateur qui me lie à mes ancêtres au sein d'une culture créole, tant sa place est centrale dans les Antilles et en Afrique. Le calabassier est une plante des régions tropicales et son fruit est utilisé de part et d'autre de l'océan comme aliment, pour fabriquer des instruments de musique et des objets artisanaux. La courge est aussi un objet important dans les cosmologies de l'Afrique de l'Ouest et les rituels vaudou. Dans la cosmologie Yoruba, la calabasse

conceptualisée est divisée en demies symétriques, mais opposées : la base et le couvercle. L'un contient le visible, l'humain, le terrestre, et l'autre l'invisible, l'éthéré, l'éternel. En prenant cette idée de laalebasse comme unificatrice de deux moitiés, j'imagine insérer le récit de la créolisation dans celui des savoirs hybridés évoqués dans *The Black Atlantic* de Gilroy : des liens culturels et historiques qui unissent les personnes d'ascendance africaine par l'océan. Dans *Chaosmos* (figure 3.2.4), je présente huit gourdes dealebasse traitées de manières différentes. J'ai gravé un extrait du roman *Dézafi* (signifiant « combat de coqs » en créole haïtien) du poète, artiste et activiste haïtien Frankétienne, dans un geste délibéré d'unification. Cette gourde rappelle que la construction de l'identité caribéenne repose sur l'interrelation de différentes cultures et de divers événements, contrairement aux cultures ataviques, ainsi nommées par Glissant, où les identités sont enracinées dans un territoire et culture précises et ancrées par des mythes fondateurs. Au contraire, l'identité caribéenne est rhizomique, car elle puise dans de diverses sources au cours de son évolution (Glissant, 1996, p.62-63).

3.3 Faire vivre une expérience

En préparant ma production, je cherchais des manières de transposer, par une approche matérielle, ces notions d'hybridité, de l'imprévisible. Mais je m'interrogeait aussi sur les façons de présenter ces perspectives afin deraviver le vécu de mes ancêtres. Et comment les invoquer dans la formation d'une expérience comme celle décrite par Jeanson, dans sa préface de *Peau noire, masques blancs* de Frantz Fanon, « qui ne sera jamais la sienne » (Jeanson, 1952, p. 51).

Pour appuyer le déploiement physique des mémoires de mon historique familial, j'ai eu recours au geste qui m'est le plus naturel : celui de dessiner. On me raconte que dès que j'étais assez âgé pour tenir un crayon, je dessinais ; c'est par ce procédé que j'arrive à interpréter physiquement l'acte de remémoration. Par exemple, les territoires que j'évoquais plutôt m'habitent aussi. Mon premier souvenir est celui de la mer vue de la rive aux abords d'un village en Haïti (aujourd'hui méconnaissable). La mer me lie avec ces souvenirs d'enfance, autant qu'avec mes ancêtres africains (dont la généalogie précise s'est perdue dans les flots). Ainsi, je la retrace par le dessin et je la marque du matériel qui a donné raison à la traversée de mes ancêtres, dans l'œuvre *Entanglement* (figure 2.2.3), décrite dans le chapitre précédent, produite avec du charbon de canne à sucre. L'impératif du dessin de laisser des traces sur un support me porte alors à y transférer les empreintes de mes souvenirs, et des histoires qui m'ont été racontées, grâce à la capacité matérielle du médium. Pour d'autres œuvres aux dimensions plus petites, comme *Provenance* (figure 1.1.1), là où le charbon de canne à sucre n'est pas adéquat, j'ai recours au graphite et à l'encre, qui

renvoient à mon parcours au sein de la tradition occidentale en dessin et en roman graphique. Par le dessin, j'incarne les souvenirs et je les revis par un acte physique de sorte que cette expérience puisse de nouveau informer la construction de mon identité, tout en me confrontant au legs des traumatismes passés. L'expérience est d'autant plus forte alors que les marques qui sont laissées par l'action de dessiner sont en noir et en blanc, un rendu contrasté qui évoque l'empreinte durable des souvenirs qui nous portent face à l'adversité de l'oubli.

Figure 3.3.1 (gauche à droite) Stanley Wany, *In Memoria Perpetua*, *Albert Gibbs*, et *Provenance*



Figure 3.3.2 (gauche à droite) Stanley Wany, *1915*, *Mémoire immatérielle*, et *Voyage à Fonds-des-Nègres*



Présentées à la Galerie de l'UQAM.

La manipulation du matériel dans d'autres œuvres agit de la même manière, telle qu'évoquée précédemment. En travaillant la matière pour la création, la commémoration de l'histoire des descendants de personnes africaines réduites en esclavage est traduite par l'action physique, par l'expérience. Mais on peut se demander si on peut aussi inciter le regardeur à vivre cette expérience tangible, alors qu'il ne pourra pas lui-même travailler la matière ou faire le dessin. Par le déploiement des œuvres dans l'espace de présentation, je souhaitais inviter le regardeur à s'y immerger. L'accrochage est ainsi un élément important rassemblant les pièces de ce corpus pour former un récit suscitant la transmission d'une expérience et l'émergence de la remémoration d'affects (figures 3.3.2 et 3.3.3). Walter Benjamin dit dans son essai de 1936, *Le narrateur (ou Le conteur)* : « À la différence de l'information, le récit ne se soucie pas de transmettre le pur en soi de l'événement, il l'incorpore dans la vie même de celui qui raconte pour le communiquer comme sa propre expérience à celui qui l'écoute. Ainsi le conteur y laisse sa trace, comme la main du potier sur le vase d'argile » (Benjamin, 1985, p.66). Cette idée de la narration abstraite, que j'explorais autrefois dans la création de romans graphiques, je cherchais dorénavant à la transposer par un amalgame d'œuvres portant en lui les traces de ma remémoration.

La création active de ce récit était aussi ancrée dans l'approche rhizomatique de Glissant évoquée dans la citation en début de chapitre. Elle s'abreuve de la diversité des sujets abordés, certes, mais aussi de la divergence des médiums naturels, de ceux issus du domaine traditionnel de l'art, des objets trouvés et des reproductions de documents d'archives. Glissant nous dit de la créolisation, qu'elle « exige que les éléments hétérogènes mis en relation 's'intervalorisent', c'est-à-dire qu'il n'y ait pas de dégradation ou de diminution de l'être, soit de l'intérieur, soit de l'extérieur, dans ce contact et dans ce mélange » (Glissant, 1996, p.18). Cette rencontre de matériels, qui s'entremêlent et qui s'imprègnent l'un sur l'autre par le rassemblement des œuvres, présente une approche de l'hybridation calquée sur le cours de mon historique familial au sein des Antilles. Tel un conteur habile, le matériel d'*Albert Gibbs*, de *Le bonnet Phrygien*, de *Voyage à Fonds-des-Nègres* parle des plantations françaises à Haïti, de la mémoire des esclavages, du commerce international foisonnant, du capitalisme dominant, tout autant que *In Perpetua Memoria*, *Entanglement* et *Chaosmos* abordent la persistance des liens spirituels avec les ancêtres et la terre mère de l'Afrique et ceux des Antilles. Ainsi faisant, le rassemblement des œuvres conduit à la formation d'un récit portant sur l'hybridation progressive sur laquelle se dresse l'évolution de la condition de mes ancêtres, malgré l'oppression coloniale, de cultivateurs à producteurs, de réduction en esclavage

à l'autodétermination. Il s'agit d'un testament à la créolisation toujours en action, menant à des résultats inattendus et imprévisibles.

La pensée archipélique qui a donné lieu à la créolisation, mise de l'avant par Glissant, agit également dans le corpus d'œuvres. Chacune d'entre elles agit comme une île par les sujets et les matières qui les distinguent ; mais lorsque rassemblées elles invitent aussi à la navigation entre elles. Le regardeur devient ainsi migrateur et acteur dans la construction du tout, tant il doit considérer chaque élément du récit kaléidoscopique de mon historique familial contenu. Comme Benjamin poursuit dans *Le narrateur* : « Le narrateur emprunte la matière de sa narration, soit à son expérience propre, soit à celle qui lui a été transmise. Et ce qu'il narre devient expérience pour qui l'écoute » (Benjamin, 1985, p. 60). Et c'est précisément cette formation d'une expérience qui était au cœur de mon projet de recherche-crédation. Comme mon expérience physique d'écouter activement les histoires orales de ma famille, l'assemblage des œuvres devait à son tour faire vivre ce phénomène au regardeur. En empruntant une trajectoire qui passe des objets traditionnels, avec *Chaosmos*, à l'iconographie antillaise confrontée à l'archive coloniale dans *In Memoria Perpetua*, puis qui nous amène à la rencontre du café et du sucre, ces matériaux me liant à la subjugation de mes ancêtres et à la détermination de ma famille, *Albert Gibbs, Voyage à Fonds-des Nègres* et *Mémoire immatérielle*, ponctué par des événements décisifs dans l'histoire d'Haïti, avec *1915* et *Le bonnet phrygien*, on aboutit devant un dessin renforçant mes connexions à mes ancêtres africains, *Entangement*.

Au fil de mes recherches, je découvre le philosophe américain John Dewey (1859–1952) et son ouvrage de 1934, *Art as Experience*. J'abonde dans le même sens que Dewey qui propose une vision de l'art qui se dégage de l'acte contemplatif. Au-delà de l'expérience que me conférait sa création, je souhaitais que le regardeur devienne un participant à la formulation du récit porté par la matérialité. Pourrait-il aussi y apporter sa propre expérience qu'il peut confronter, voire l'entremêler, avec celle véhiculée ? Dans la matérialité des œuvres, j'invite le regardeur à y reconnaître des objets et des matières qui lui sont familiers : du café, du sucre, des portraits de famille, afin qu'il puisse également établir une relation entre ceux-ci et son expérience personnelle. Ainsi faisant, je souhaite qu'il considère aussi les liens entre ces matériaux, le poids de l'esclavage dans mon historique et l'exploitation coloniale dont les effets se perpétuent dans notre connexion avec ces substances vernaculaires.

Dans mon cas, ces connexions persistent dans le temps, malgré la distance qui me sépare de mon contexte d'origine, Haïti. Je m'en rapproche en abordant la création par la recherche de souvenirs dans ces documents qui sont sauvegardés parmi les archives et dans ces histoires qui sont racontées par les membres de ma famille. Je les incarne dans l'utilisation de matériaux dont la provenance me transporte à l'ère des plantations, mais, dans le cas du café, qui me rappellent un passé moins lointain qui demeure familier dans mon esprit, rempli des souvenirs de mon grand-père Albert. Celles-ci je les retrace par le dessin et je les remémore en les grattant à la surface du support. D'autres objets me servent de pont avec mes ancêtres africains, comme les nkisi et les gourdes en calebasse, qui portent entre eux des indices ayant échappé à la subjugation coloniale et qui ont donné forme à des symboles, des traditions et des croyances africaines et créoles. Et par l'entrelacement de ces souvenirs, de ces matières et de ces objets que je présente ensemble, je cherche à incarner un espace créole, un lieu fertile pour faire vivre une expérience dont les résultats sont inattendus et imprévisibles.

CONCLUSION

Remembrance. Don't let this market-driven, commodified culture somehow sever you from the best of your past. Hold on to the relation between the present and the best of the past as you try to authorize an alternative future, a radically different, qualitatively different future than the catastrophic one in which we find ourselves. (West, 2019)

Je me remémore pour mieux aller de l'avant. En débutant ce projet de recherche-crédation, je souhaitais me rapprocher de mes racines pour appréhender plus profondément les fondements de mon identité par le dessin. Chaque marque sur le papier, chaque gravure sur laalebasse, m'a permis de les retracer. Comme l'artiste-anthropologue de Kosuth, j'interrogeais les archives civiques et l'Histoire de mes pays d'origine. Les indices que j'y décelais, je les interprétais en m'appuyant sur des concepts de penseurs afro-descendants tels Fanon, Glissant, Brathwaite et Du Bois et d'autres comme Bhabha et Joutard. Par la création, je souhaitais opérer une subversion des récits dominants qui agissent sur moi en tant que personne afro-descendante.

Le premier chapitre de ce mémoire-crédation retrace le travail de recherche qui m'a rapproché de mon passé familial et qui a servi à établir les circonstances de sa subjugation coloniale et de ses traumatismes. D'une part, j'ai parcouru les archives civiques et l'histoire de la traite esclavagiste. D'autre part, j'ai retissé des liens avec mes racines africaines en dépit des tentatives d'effacement des régimes coloniaux. Par la création, je détourne les archives et je confronte les effets de l'oppression. Dans le deuxième chapitre, j'explore mon identité kreyòl et ses manifestations au sein de ma famille, dans mon quotidien et ma pratique artistique. Je réimagine ces lieux intimement rattachés à la créolisation et à l'hybridation des cultures, comme la mer et les espaces créoles. En troisième chapitre, je présente la remémoration et la matérialisation par le faire et le faire vivre. J'ai créé un corpus d'œuvres portées par mes souvenirs et ceux de ma famille. Pour lui donner corps, j'ai extrait la mémoire des matériaux fortement connotés soit le coton, le café, l'indigo et la canne à sucre. Finalement, j'ai exploré le potentiel des trajectoires matérielles et spatiales de la mise en espaces d'œuvres à travers la création de nouveaux récits remémorant mon historique familial.

Mon travail a pris forme au fil des témoignages recueillis à propos de mon grand-père maternel Albert Gibbs. Alors que je me rapprochais de ces récits par l'acte de création, de nouvelles pistes se sont ouvertes à moi. Entre autres, je souhaiterais poursuivre les traces de mon arrière-grand-mère Elmise Pierre Louis,

la mère d'Albert. Comme « Baronne Cellier », elle est considérée comme la cheffe de notre famille selon mon cousin Lesly. Ce titre lui fut conféré, car c'est la première personne enterrée sur la terre familiale en Haïti. Son esprit guidera ainsi celui des autres, de leur naissance à la mort. Qui était cette femme extraordinaire ? Que signifie son statut dans la famille ? Quels liens existent avec moi en tant qu'individu et artiste ?

D'autre part, le défi d'aborder le dessin avec des matériaux inusités souleva des problématiques en lien avec leur utilisation à des fins plastiques, telles qu'évoquées en introduction. Les résultats imprévisibles de mes expériences m'ont permis de trouver des manières de créer avec elles, de leur conférer une certaine stabilité. J'ai aussi été étonné de retrouver dans leur aspect esthétique le reflet des legs de la réduction en esclavage, dont le sentiment d'effacement, l'invisibilisation par la dépossession et les traces de la mémoire. Les œuvres créées me semblaient surgir de souvenirs oubliés par la honte liée aux événements du passé des descendants des personnes réduites en esclavage.

Une conséquence initialement sous-estimée de mes démarches était de me rapprocher d'une culture née de la créolisation dans les Antilles, et semblant jusqu'à maintenant bien lointaine. Alors que je formulais le désir de mieux appréhender les fondements de mon identité, je fus transporté au cours de mes recherches au cœur de ces îles, même si uniquement de manière métaphorique. Et quoique je souhaite toujours me rendre sur place pour poursuivre mes recherches et en approfondir certains aspects, la richesse des récits dégagés par mes explorations et la mise en évidence des traces de ma culture et de ses traditions continuent de me porter dans mon quotidien et dans ma pratique artistique, alors que j'avance au sein de la société nord-américaine.

RÉFÉRENCES

- (2017, June 16). *Romanus Pontifex: Granting the Portuguese a perpetual monopoly in trade with Africa on January 8, 1455*. Papal Encyclicals. <https://www.papalencyclicals.net/nichol05/romanus-pontifex.htm>
- Alsaden, A., Barnes, L., Oscar, J., Rockwell, K. S., et Verna, G. (2020). *Rashid Johnson: Anxious Audience*. The Power Plant.
- Augustin, J. R. (2018). *Le patrimoine mémoriel de l'esclavage*. *Ethnologies*, 40(1), 3–26. <https://doi.org/10.7202/1054310ar>
- Bernabé, J., Chamoiseau, P., et Confiant, R. (1989). *Éloge de la créolité*. Gallimard.
- Bernabé, J., et Chamoiseau, P. (1999). *Lettres créoles : Tracées antillaises et continentales de la littérature. Haïti, Guadeloupe, Martinique, Guyane*. Gallimard.
- Bhabha, H. et Rutherford, J. (2006). *Le tiers-espace*. *Multitudes*, 3(26), 95–107. <https://doi.org/10.3917/mult.026.0095>
- Bhabha, H. K. (2019). *Les lieux de la culture : Une théorie postcoloniale*. Éditions Payot et Rivages.
- Benjamin, W. (1985). *Essais II*. Éditions Denoël.
- Bousquet-Desrosiers, D. (2019). *Une étude matérielle et culturelle du sucre en art actuel : le cas des pratiques artistiques de Kara Walker, Kader Attia et Felix Gonzalez-Torres* [mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal]. <https://archipel.uqam.ca/13617/>
- Boone, E. (2022) *When Images in Haiti Fail: The Photograph of Charlemagne Péralte*. *Art Journal*, 81(4), 106-125, DOI: 10.1080/00043249.2022.2133309. <https://www.tandfonline-com.proxy.bibliotheques.uqam.ca/doi/full/10.1080/00043249.2022.2133309>
- Brooklyn Museum. (s.d.). <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/2957>
- Debary, O., et Turgeon, L. (2007). *Objets & mémoires*. Maison des Sciences de l'Homme.
- Du Bois, W.E.B. (2018). *The Souls of Black Folk*. Myers Education Press, LLC.
- Eshun, E. (2022). *In the Black Fantastic*. MIT Press.
- Fanon, F. (1952). *Peau noire, masques blancs*. Dans Fanon, F., Bessone, M. et Mbembe, A. (2011). *Œuvres*. Éditions La Découverte. (p.63–260).
- Ferdinand, M. (2019). *Une écologie décoloniale : Penser l'écologie depuis le monde caribéen*. Éditions du Seuil.
- Fraser, M. (2014). *Des formes de vie à la restitution du présent. De l'artiste anthropologue à l'archéologue*. *Globe*, 17(1), 153–173. <https://doi.org/10.7202/1028637ar>

- Gilroy, P. (1993). *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Harvard University Press.
- Girault, C. (1979). *Habitants, spéculateurs et exportateurs : le commerce du café en Haïti* [thèse de doctorat, Université McGill]. <https://escholarship.mcgill.ca/concern/theses/00000068n>
- Glissant, É. (1996). *Introduction à une poétique du divers*. Éditions Gallimard.
- Glissant, É. (1997). *Traité du Tout-Monde, Poétique IV*. Éditions Gallimard.
- Grenier, J.-Y. (2021). *Capitalisme*. Dans Ismard, P. (2021). *Les mondes de l'esclavage : une histoire comparée* (p. 907–921). Éditions du Seuil.
- Hall, S. (2003). Créolité and the Process of Creolization. Dans Enwezor, O., Basualdo, C., Bauer, U.M., Ghez, S., Maharaj, S., Nash, M. et Zaya, O. (2003) *Créolité and Creolization: Documenta 11_Platform 3* (27–41). Hatje Cantz.
- Hartman, S. (2002). *Dead Book Remains*. Dans Enwezor, O. (2020). *Grief and grievance: Art and Mourning in America*. Phaidon Press. (p.117–121).
- Jeanson, F. (1952). Préface à l'édition de 1952 de « Peau noire, masques blancs ». Dans Fanon, F., Bessone, M. et Mbembe, A. (2011). *Œuvres*. Éditions La Découverte. (p.47–61).
- Joutard, P. (1983). *Ces voix qui nous viennent du passé*. Hachette.
- Kosuth, J. (1975). *Artist as Anthropologist*. Dans Johnstone, S. (2008). *The Everyday: Documents of Contemporary Art*. MIT Press. <http://www.vizkult.org/propositions/alineinnature/pdfs/Kosuth-ArtistAsAnthropologist-excerpts.pdf>
- Lovatt, A. (2021) Introduction. Dans Elderton, L. (2021). *Vitamin D3: Today's Best in Contemporary Drawing*. Phaidon Press. (p. 10–17).
- Mbembe, A. (2000). À propos des écritures africaines de soi. *Politique africaine*, 77(1), 16–43. <https://doi.org/10.3917/polaf.077.0016>
- Mbembe, A. (2002). The Power of the Archive and its Limits. Dans Hamilton, C., Harris, V., Taylor, J., Pickover, M., Reid, R., et Saleh, R.. *Refiguring the Archive*. Springer Science & Business Media. (p.19–27). https://sites.duke.edu/vms565s_01_f2014/files/2014/08/mbembe2002.pdf
- Morrison, T. (2019, 8 août). 'I wanted to carve out a world both culture specific and race-free': an essay by Toni Morrison. The Guardian. <https://www.theguardian.com/books/2019/aug/08/toni-morrison-rememory-essay>
- Napoléon. (1853). Opinions de Napoléon sur les événements de Saint-Domingue. Dans L'Ouverture, T. (1853). *Mémoires du Général Toussaint-L'Ouverture*. Pagnerre, libraire-éditeur. [https://openlibrary.org/works/OL15362986W/M%C3%A9moires du G%C3%A9n%C3%A9ral To ussaint-L%27Ouverture](https://openlibrary.org/works/OL15362986W/M%C3%A9moires%20du%20G%C3%A9n%C3%A9ral%20Toussaint-L%27Ouverture)
- Niort, J. (2015). *Le Code Noir : Idées reçues sur un texte symbolique*. Le Cavalier Bleu. <https://doi-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/10.3917/lcb.niort.2015.01>

Shiff, R. (2022). *Jack Whitten: Cosmic Soul*. Hauser & Wirth Publishers.

Thompson, R. (1983). *Flash of the Spirit: African and Afro-American Art and Philosophy*. Vintage Books.

Vidal, C. (2021). Culture. Dans Ismard, P. (2021). *Les mondes de l'esclavage : une histoire comparée* (p. 445–460). Éditions du Seuil.

West, C. (2019, 31 mai). *Cornel West: There Is Joy in Struggle*. Harvard Divinity School.
<https://hds.harvard.edu/news/2019/05/31/cornel-west-there-joy-struggle>

BIBLIOGRAPHIE

- (s.d.). *What is entanglement and why is it important?*. Caltech Science Exchange. <https://scienceexchange.caltech.edu/topics/quantum-science-explained/entanglement>
- (2010, 2 mai). *Erwin Panofsky*. Trivium, 6. <http://journals.openedition.org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/trivium/3672>
- Art 21 (2018, 21 mars). *An Artist's Life: Jack Whitten*. Art 21. <https://art21.org/watch/extended-play/jack-whitten-an-artists-life-short/>
- Artnet news (2022, 24 novembre). *'It's All About the Materiality': Watch Jack Whitten Experiment With the Physicality of Paint in His Abstract Artworks*. Artnet News. <https://news.artnet.com/art-world/jack-whitten-art21-2216279>
- Bernabé, J. (2012). *La Créolité, vingt ans après*. Caliban: French Journal of English Studies, 31, 15–30. <https://doi.org/10.4000/caliban.353>
- Bessières, V., Buchlart, D., et Desmarais, M.-D. (2002). *À plein volume : Basquiat et la musique*. Gallimard.
- Bowen, D., Burtynsky, E., Mowry, C., Phillips, K. et Porter, B. (2023). *Deanna Bowen*. Steidl and Scotiabank Photography Award, Toronto.
- Brathwaite, E. (1971). *The Development of Creole Society in Jamaica, 1770–1820*. Clarendon Press.
- Campos-Pons, M. M., et Enwezor, O. (2007). *María Magdalena Campos-Pons: Everything is Separated by Water*. Yale University Press.
- Cole, T.B. (2016). *Nkisi Nkondi (Nail Figure): Congolese, Republic of the Congo*. The Art of JAMA, 315(4). DOI: 10.1001/jama.2015.14073
- De Ferrari, G. (2012). *The Ship, the Plantation, and the Polis: Reading Gilroy and Glissant as Moral Philosophy*. Comparative Literature Studies, 49(2), 186–209. <https://doi.org/10.5325/complitstudies.49.2.0186>
- Dennis, R. M. (2023). *W.E.B. Du Bois's Concept of Double Consciousness. Dans Race and Ethnicity-Comparative and Theoretical Approaches*. Blackwell (p.13–27) https://www.researchgate.net/publication/334657575_WEB_Du_Bois%27s_Concept_of_Double_Consciousness
- De Mollien, G. T. C. (2001). *Histoire et mœurs d'Haïti*. Sdemer Capharnaum Editions.
- de Souza Sutter, L. (2020). *Rememorying Slavery: Intergenerational Memory and Trauma in Toni Morrison's Beloved (1987) and Conceição Evaristo's Ponciá Vicêncio (2003)*. Contemporary Women's Writing, 13 (3), 321–338. <https://doi.org/10.1093/cww/vpaa002>
- Dewey, J. (1958). *Art as Experience*. Capricorn Books.

- Dobbs, C. (1998). *Toni Morrison's Beloved: Bodies Returned, Modernism Revisited*. *African American Review*, 32(4), 563–578. <https://www.jstor.org/stable/2901237>
- DW Documentary. (2020, 2 septembre). *Stolen Soul: Africa's looted art*. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=3RXIVr_15JY
- Eltis, D., et Richardson, D. (2015). *Atlas of the Transatlantic Slave Trade*. Yale University Press.
- Enwezor, O. (2008). *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*. Steidl.
- Fink, N. (2020). *La connaissance et la transmission de l'histoire au prisme du témoignage oral. A contrario*, 30, 15-34. <https://doi.org/10.3917/aco.201.0015>
- Giraud, M. (2012, 12 juin). *À quoi ça sert, l'oubli ? Le cas Fanon*. La vie des idées. <https://laviedesidees.fr/A-quoi-ca-sert-l-oubli>
- Glicenstein, J. (2017). *Introduction : qu'est-ce qu'une expérience dans l'art ?*. *Marges*, 24, 10–14. <https://doi.org/10.4000/marges.1252>
- Glissant, É. (1994). *Vers le Chaos-monde – Entretien avec Édouard Glissant*. *Cosmos*. <https://cosmos-yan-ciret.org/vers-le-chaos-monde-entretien-avec-edouard-glissant/>
- Glissant, É. (2007). *Les mémoires des esclavages et de leurs abolitions*. Gallimard.
- Hosein, R. (2021). *Economic History of Oil Exploration and Production in T&T, 1857–2020. Dans Oil and Gas in Trinidad and Tobago*. Palgrave Macmillan, Cham. https://doi-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/10.1007/978-3-030-77669-5_2
- Huyssen, A. (2022). *Memory in art in the contemporary*. Lund Humphries Publishers Limited.
- Institute of Contemporary Art – Sofia et l'Institut Goethe à Sofia. (2015, 10 juin). *Prof. Hans Belting. An Anthropology of Images or Iconology – Part 1*. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=f7LWKGQXOxM>
- Jefferson, A. (2022, 1 décembre). *“Jack Whitten: The Greek Alphabet Paintings” at Dia: Beacon*. Chronogram. <https://www.chronogram.com/arts/jack-whitten-the-greek-alphabet-paintings-at-dia-beacon-16926819>
- Kovács, A. Z. (2021). *Body Marks of the Past in Toni Morrison's A Mercy and Home*. *Metacritic Journal for Comparative Studies and Theory*. <https://doi.org/10.24193/mjcst.2021.11.10>
- Lehr, D. (2017, 27 novembre). *The Racist Legacy of Woodrow Wilson*. The Atlantic. <https://www.theatlantic.com/politics/archive/2015/11/wilson-legacy-racism/417549/>
- MacGaffey, W. (1977). *Fetishism Revisited: Kongo "Nkisi" in Sociological Perspective*. *Africa: Journal of the International African Institute*, 47(2), 172–184. <https://doi.org/10.2307/1158736>
- Martineau, M.E.J. (2022). *La créolisation : au-delà d'un concept, une construction identitaire perpétuelle*. *Concepts et Savoirs*. <https://apropos.erudit.org/concepts-creolisation/>

- Moineau, J.-C. (2007). *L'Artiste et ses « modèles »*. Marges, 6, 28–40.
<http://journals.openedition.org/marges/625>
- Morrison, T. (1988). *Beloved: A Novel*. Plume Books.
- Reiss, J. H. (2001). *From margin to center: The Spaces of Installation Art*. MIT Press.
- Taïeb, O. (2020). *Narration, transmission et traumatisme psychique : Une lecture de l'essai Le conteur de Walter Benjamin*. Les études juives dans la diversité, 80, 67–82.
<https://doi.org/10.4000/tsafon.3195>
- Tulet, J.-C. (2017). *La fin de l'empire du sucre dans les îles de la Caraïbe*. Caravelle, 109, 15–29.
<https://hal.science/hal-02556950/document>
- Rice, E.C. (2017). *Re-thinking the Calabash; Yoruba Women as Containers*. Leeds African Studies Bulletin, 78, 118–149. <https://lucas.leeds.ac.uk/article/re-thinking-the-calabash-emma-christina-rice/>
- Roussel, J.-F. (2020). *Doctrine de la découverte : préciser les enjeux théologiques d'une revendication autochtone*. Studies in Religion/Sciences Religieuses, 51(1), 3–132. <https://doi-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/10.1177/0008429820970540>
- Science Museum Group Collection. (s.d.). *Nail-studded figure, Democratic Republic of Congo, 1880-1920*. Science Museum Group. <https://collection.sciencemuseumgroup.org.uk/objects/co105001/nail-studded-figure-democratic-republic-of-congo-1880-1920-statue>
- Shaw, G. D. (2004). *Seeing the Unspeakable: The Art of Kara Walker*. Duke University Press.
- Sommers, J.W. (2016). *The US Power Elite and the Political Economy of Haiti's Occupation: Investment, Race, and World Order*. Journal of Haitian Studies, 21(2), 46–67.
<https://doi.org/10.1353/jhs.2016.0020>
- Watts, D., Brereton, B. M., et Robinson, A. N. R. (2023, 9 décembre). *Trinidad and Tobago: People, Culture, Language, Map, Population, & Flag*. Encyclopedia Britannica.
<https://www.britannica.com/place/Trinidad-and-Tobago>
- Wiame, A. (2016). *L'art comme expérience et la pragmatique du spectateur, entre performance et philosophie*. Tangence, 108, 13–27. <https://doi.org/10.7202/1036452ar>