

Documenter la marge depuis la marge: de la collecte de données à la diffusion

Kessie Theliar-Charles

Centre International de Documentation et d'Information
Haïtienne Caribéenne et Afro-Canadienne (CIDIHCA), Canada

Résumé:

Prenant comme toile de fond mes recherches portant sur la documentation de la présence des artistes visuels haïtiens à Montréal entre 1971 et 1986, cette intervention explore la marge comme espace de création d'outils alternatifs critiques. Il s'agit d'explorer comment les pratiques artistiques développées en marge des institutions sont documentées au moyen de stratégies elles aussi issues de la marge. Dans ce processus, la reconstitution des récits absents du récit dominant, nécessite souvent le croisement des approches de l'histoire orale et de l'archivage communautaire. Pour enrichir leur réflexion, les créateurs et chercheurs afrodescendants doivent à un certain point adopter une approche autodidacte afin d'explorer l'histoire de leurs pairs, les ressources académiques traditionnelles ne suffisant généralement pas à répondre à leurs besoins. La documentation liée aux activités des artistes visuels afrodescendants locaux, actifs avant l'ère numérique, est presque inexistante en ligne et demeure difficilement accessible dans les collections des institutions universitaires et publiques. Pourtant, cette mémoire a été préservée en marge, grâce à des actrices et des acteurs culturels qui ont pris soin d'en consigner les traces. Ces savoirs locaux se logent dans des formes de documents diverses, souvent éphémères et les retracer demande un effort multidisciplinaire. Ce type de recherche implique la localisation, puis l'archivage de documentation disséminée, la création de nouvelles archives, mais surtout la diffusion des données recueillies sous une forme accessible au-delà du cadre documentaire. Ce qui exige une pratique ancrée dans la marge elle-même, où peuvent coexister de multiples formes de savoirs.

Keywords: Montréal; communauté haïtienne; archive; histoire orale; marge; diaspora

Introduction

I am located in the margin. I make a definite distinction between that marginality which is imposed by oppressive structures and that marginality one chooses as site of resistance - as location of radical openness and possibility.
bell hooks, 1989

En 2018, je travaillais au restaurant *Agrikol*, situé sur l'ancienne rue Amherst, aujourd'hui Atateken. Les murs y avaient la particularité d'être recouverts d'art et d'artisanat en provenance d'Haïti et de La Nouvelle-Orléans. Chaque détail, jusqu'aux assiettes et couverts, avait été pensé pour rappeler la convivialité d'une maison haïtienne. L'un des propriétaires, l'artiste visuel haïtien Roland Jean, avait réalisé une murale sur le mur principal du restaurant qui dominait la salle à manger. Je m'occupais de la sélection musicale, je discutais de l'histoire d'Haïti entre deux services de *ti-ponch* et *gryo*, je baignais dans la culture de mon pays. La même année, j'appris que le Musée des Beaux-Arts de Montréal avait fait l'acquisition du tableau *Self-Portrait* de l'artiste Manuel Mathieu. Cette acquisition fit de lui le premier artiste noir canadien et haïtien à intégrer la collection du MBAM. À ce moment-là, je ne connaissais pas son travail, mais l'un de mes collègues, lui aussi artiste en devenir à l'époque, Oski Awoyo, m'en parla avec fierté et piqua ma curiosité. Une recherche rapide avec les mots-clés « artiste haïtien Montréal » ne fait ressortir que son seul nom, ce qui paraît peu probable compte tenu de la densité démographique et de la longue présence de la communauté haïtienne à Montréal. Sans le savoir, cette réflexion sera, quelques années plus tard, la source de l'orientation de mon mémoire de maîtrise en histoire de l'art consacré à la documentation de la présence des artistes visuels haïtiens à Montréal entre 1971 et 1986.

Cet article esquisse les réalités contextuelles pour les chercheurs en humanités issus des communautés qu'ils et elles cherchent à documenter. Les humanités regroupent des disciplines académiques qui étudient la condition humaine à travers l'histoire, la philosophie, la littérature et les arts. Elles explorent comment les individus expriment leurs idées, donnent du sens à leur expérience et comprennent le monde. Au niveau local, mener des recherches sur les artistes afrodescendants implique de se heurter à plusieurs obstacles. D'abord, j'aborderai l'absence de cours consacrés à l'histoire de l'art noir québécois, voire canadien et le manque de professeurs noirs dans ce champ d'étude. Je m'intéresserai ensuite à la quasi-inexistence de documentation

critique sur le sujet et la disparité l'indisponibilité des archives. Puis, j'aborderai les différentes façons dont les chercheurs s'outillent, en dehors des cadres conventionnels, avec des dispositifs non prédéfinis qui se construisent au fil du parcours.

Ces méthodes se nourrissent d'un engagement à long terme soutenu par leur communauté. La posture, toujours située dans un contexte sociohistorique et géographique précis, façonne inévitablement la perspective théorique que l'on adopte et les méthodes que l'on choisit (Lalla, 2013 : 18). Autrement dit, lorsque le chercheur provient lui-même de la marge, ses référents et manières de faire le sont également. Les engagements pris envers l'art des artistes afrodescendants au Canada ont historiquement émergé des communautés noires et ont été dirigés par des femmes noires travaillant dans ce milieu (Edmonds et Joachim, 2022 : 10). À Montréal, l'historiographie de l'art noir se situe à l'intersection de deux traditions critiques : les approches francophones et anglophones. Du côté francophone, celles-ci proviennent majoritairement de la France, où les chercheurs se heurtent à des obstacles similaires d'ordre historiographique et matériel et découlent de la marginalisation de ces artistes, de la dispersion de leurs œuvres, ainsi que du manque de publications et d'études consacrées à leurs parcours et à leurs pratiques (Knock, 2025 : 11). Du côté anglophone, la densité de productions critiques sur l'art noir américain et britannique offre des cadres théoriques plus longuement établis qui peut servir de base, mais qui nécessite d'être contextualisée pour répondre aux spécificités québécoises. Ces manquements mettent en évidence la nécessité de produire un savoir situé et élaboré localement par les personnes directement concernées, afin de mieux répondre aux réalités complexes de l'expérience afrodescendante en art au Québec.

Les angles morts de l'absence de documentation

Dans l'ensemble, les histoires de l'art des diasporas noires sont documentées de manière sporadique, donnant lieu à des lacunes dans les savoirs (Edmonds & Joachim, 2022 : 10). Cette fragmentation complique le développement de ce champ d'études, rendant le processus de recherche plus long et plus ardu. Le chercheur ne peut s'appuyer uniquement sur des sources écrites ; il doit travailler à partir de traces et adapter sa méthode à la réalité des sources à sa disposition. Le manque de documentation historique sur certaines pratiques artistiques a souvent été perçu comme une indication d'absence ou de non-existence dans le monde occidental (Jim,

1996 : 11). Heureusement, les communautés noires ne partagent pas la même mémoire et les mêmes pratiques mémorielles (Myers, 2023 : 3).

L'anthropologue haïtien Michel-Rolph Trouillot, dans son ouvrage *Silencing the Past: Power and the Production of History*, soutient que le fait que l'histoire soit également produite en dehors du milieu universitaire a été largement ignoré dans les théories de l'histoire (Trouillot, 1995 : 21). Il démontre aussi que les documents qui parviennent jusqu'à nous, sont parfois les seuls disponibles et peuvent donc déformer la réalité ou ne présenter que des vérités partielles (Trouillot, 1995 : 21). Ainsi, au cours de sa propre recherche, il incombe au chercheur de participer à un processus continu de récupération historique. Les effets matériels du racisme institutionnel ont contribué à l'invisibilisation, à la sous-documentation et à un manque de notoriété générale des artistes noirs au Canada (Jim, 1996 : 11). Dans le contexte québécois, pour se nourrir intellectuellement, les créateurs et chercheurs afrodescendants doivent, à plusieurs égards, être autodidactes en termes de recherche sur leurs pairs. La rareté des écrits au sujet des artistes afrodescendants à Montréal peut d'ailleurs s'expliquer par des facteurs liés à la spécificité de l'expérience générale des communautés noires du Canada (Jim, 1996 : 10).

Au cours des années 1960, Montréal devient l'un des épicentres de la pensée et de l'action radicale noire, notamment en raison d'un afflux important d'immigration caribéenne (Austin, 2015 : 16). En résonance avec la montée du mouvement *Black Power* aux États-Unis et les luttes pour l'indépendance des pays africains et antillais, cette présence transforme profondément les dynamiques politiques locales (Mills, 2011 : 121). Elle occasionne aussi la croissance rapide des communautés noires dans la métropole qui donne lieu à de nombreuses manifestations culturelles locales (Williams, 1998 : 122). Pourtant, à en juger par les corpus de textes, thèses et monographies consacrées aux arts visuels à Montréal dans les années 1960 et 1970, ils n'auraient laissé aucune trace ou n'auraient rien produit de considérable. Ce qu'il en reste, bien souvent, ce sont des archives fragmentaires, des récits oraux et des documents éphémères conservés précieusement par des particuliers ou dans des centres communautaires.

Qui enseigne et qui étudie l'histoire de l'art noir à Montréal ?

C'est pourtant dans une université québécoise qu'enseignait la première professeure titulaire noire en histoire de l'art du pays, Charmaine Nelson, d'abord titularisée à la University of Western Ontario en 2001, puis entrée en poste à l'Université McGill en 2003. Ses intérêts de

recherche portent principalement sur les relations de pouvoir, la résistance et la production culturelle dans le contexte de l'esclavage transatlantique. Toutefois, ses travaux ont également joué un rôle majeur dans le développement du champ de l'histoire de l'art noir canadien. On lui doit également la direction et la publication du premier livre consacré à l'art noir canadien, *Towards an African Canadian Art History: Art, Memory, and Resistance*, en 2018. Il faut attendre l'intensification des initiatives de réparation tardives survenues après l'assassinat de l'Afro-Américain George Floyd pour qu'en 2021, l'Université Concordia engage la professeure d'origine haïtienne Joana Joachim. Elle est nommée à un poste conjoint en Études noires dans l'éducation artistique, l'histoire de l'art et la justice sociale. Elle y conçoit des cours consacrés aux artistes de l'Atlantique noir et aux artistes noirs canadiens. Elle coédite également un numéro spécial de RACAR, *Salt. Pour la préservation des récits historiques visuels des diasporas noires*, avec la commissaire Pamela Edmonds. La revue présente une série de textes qui abordent de manière critique les enjeux de la préservation et de l'archivage de l'histoire noire au Canada et dans la diaspora. Nelson a cependant quitté son poste en 2020. Ainsi, le nombre de professeurs noirs en histoire de l'art enseignant sur le sujet demeure une denrée rare dans les universités de Montréal (Firmin, 2022). Pourtant, dans cette même ville, une personne sur dix est noire (Gouvernement du Canada, 2022).

Du côté des universités francophones locales, les départements d'histoire de l'art ne comptaient jusqu'à tout récemment aucun professeur noir et affichent toujours un manque de diversité. Le curriculum offert ne propose pas non plus de cours consacrés aux productions culturelles d'artistes noirs ou même noirs canadiens. Pour l'auteur et historien David Austin, l'indifférence générale prolongée des institutions académiques canadiennes envers les communautés noires porte des conséquences significatives. Les jeunes chercheurs et intellectuels ne bénéficient pas d'un encadrement dans des environnements qui reconnaissent leurs intérêts ni d'un engagement critique nécessaire au développement de leurs idées (Austin, 2014 : 227). Si la documentation de l'art afro-canadien dans les milieux académiques est récente, l'art afro-qubécois, lui, ne fait pas encore partie de la conversation. Pour que les étudiants et chercheurs s'intéressent à cette documentation, ils doivent d'abord savoir qu'elle existe ou du moins, avoir été exposés à cette possibilité.

L'improbabilité de la marge

Mon intérêt pour la documentation des artistes haïtiens à Montréal provient justement du défaut de présence d'artistes noirs dans mon corpus universitaire. Plus précisément, je me suis intéressée aux années correspondant à la dictature des Duvalier, puisqu'elle a poussé plus d'un million d'Haïtiens vers l'exil politique et économique. Durant cette période, les intellectuels, poètes et artistes sont parmi les premiers à subir la répression, faisant souvent face à la prison ou à la mort (Antonin, 1976). Devant ce manque de liberté d'expression, plusieurs créateurs choisissent de s'exiler à Paris, à New York et à Montréal (Viard, 2003 : 3). À cette époque, le Québec est en pleine Révolution tranquille, la société québécoise se reconfigure et redéfinit les paramètres de son milieu artistique. Dans les marges de ces réformes étatiques se développe une activité artistique marquée, non seulement au sein de la communauté haïtienne, mais aussi dans les communautés noires locales. En exil, même en situation d'instabilité, les créateurs haïtiens ont organisé et soutenu diverses manifestations culturelles. Documenter la marge depuis la marge permet d'attester ce qui semble improbable : souligner des espaces de diffusion qui ont pris forme à une époque où les mots « inclusion » et « diversité » ne faisaient pas encore partie du vocabulaire des institutions artistiques locales.

La galerie, à Montréal, qui représente le plus d'artistes haïtiens aujourd'hui n'en compte que trois. Il peut donc paraître improbable que, dès les années 1970, des espaces comme la Galerie Picasso exposent presque exclusivement des œuvres d'artistes haïtiens vivant à Montréal, à New York et en Haïti. Située au centre-ville, elle était dirigée par deux Haïtiens ; le poète et professeur, Jean Richard Laforest, puis Antonio Louis-Jean, critique d'art, directeur de journal artistique et professeur. En plus d'être une galerie, elle rassemblait étudiants, critiques, professeurs, poètes, peintres et dramaturges (Préval, 2022). Il peut sembler tout aussi improbable que la Galerie Diaspo-Art ait vu le jour à Montréal dans les années 1980, sous la forme d'un centre d'artistes autogéré. Fondée à l'initiative de l'artiste visuel Mérés Wèche, cette galerie rassemblait principalement des artistes haïtiens, tout en accueillant des créateurs venus d'horizons divers (Vendryes, 2022). «*Lakou tout atis Ayisyen*», pouvait-on lire sur les emplacements publicitaires de la galerie. Plus de 50 ans plus tard, il n'existe plus de tels espaces à Montréal. En dehors des personnes qui ont fréquenté ces lieux, les nouvelles générations d'artistes visuels haïtiens ignorent leur existence et l'histoire de leur présence locale. Les artistes noirs à Montréal sont confrontés au défi de reconstituer, reconnaître et apprécier un passé qui

leur a été nié et dont il ne reste que des traces. La recherche depuis la marge permet une approche alternative pour interrompre ce cycle de reconstitutions perpétuel et pour rétablir ces fragments de mémoire. À l'échelle nationale, le tableau n'est pas bien différent pour les artistes afro-canadiens en termes de visibilité de leurs pairs. Andrea Fatona, commissaire indépendante, professeure, chercheuse et fondatrice du *Centre for the Study of Black Canadian Diaspora*, dédiée à rendre visible et à donner accès au travail d'artistes, d'artisans, de commissaires et critiques noirs contemporains au Canada, en vient au même constat : « Without that past, we tend to be unmoored, and this White supremacist, liberal-democratic framework in which we live tends to erase us because they know we can't get grounded if we're continually trying to make ourselves. » (Armstrong, 2022)

Penser, écrire et créer depuis la communauté

J'ai grandi à Montréal-Nord, je suis femme, je suis noire, mes parents sont immigrants. Je n'ai pas grandi dans un entourage académique, je n'ai pas de diplôme d'études collégiales. Mes repères initiaux sont le marché *Unik*, « le p'tit 2 le mardi », KZ Kombination, Black Parents et les tournois de basket au parc Saint-Laurent. Je n'étais pas destinée à faire des études supérieures, et pourtant, j'y suis. Je fais partie de la marge, mais je dois aussi traverser le centre. Je l'interroge et il m'interroge à son tour. Malgré ma positionnalité, ma formation en histoire de l'art à Montréal s'inscrit dans un cadre profondément eurocentré. La discipline, elle-même héritière directe d'institutions universitaires conçues sans considération pour les modes de savoirs noirs et autochtones, n'a pas non plus été pensée pour nous. Dans *Of Black Study*, le professeur Joshua Myers examine comment les idées d'intellectuels noirs ouvrent la voie à une autre manière de penser et de produire du savoir, ancrée dans une quête de liberté conceptuelle et épistémologique. Il y souligne que les disciplines universitaires traditionnelles, dans leur rapport aux études noires, reproduisent les logiques de contrôle et de gestion propres aux structures occidentales dominantes face à la vie noire (Myers, 2023 : 12) : « To those who genuinely want to escape, Black Studies can offer such a space. But there are theories and methodologies that are our own ways of entering into "disciplinary" territory all our own. They must be renewed, yes. But first they must be known. » (Myers, 2023 : 12)

Dans le contexte québécois, en tant que chercheuse issue de la marge, je n'aspire pas à me conformer aux normes établies, mais plutôt à en extraire ce qui peut nourrir ma pratique. Dans son essai *Choosing the Margin as a Space of Radical Openness*, la théoricienne afroféministe bell hooks propose de repenser autrement la notion de marge (hooks, 1989). Elle questionne la poétique de l'espace, dégagant la marge comme un espace de possibilités prêtes à recevoir nos perspectives, nos théories et à créer de la culture. Cet espace devient ainsi le terrain d'un effort révolutionnaire visant à ouvrir un accès sans limites au plaisir et au pouvoir de la connaissance (hooks, 1989 : 15). Embrasser ces possibilités demande, à la manière des artistes visuels haïtiens qui ont poursuivi leurs manifestations culturelles en exil, de faire preuve d'autodétermination. Cette posture est aussi nécessaire pour l'application et l'adaptation des pratiques de documentation, de recherche et d'archivage de cette présence. Pour imaginer des alternatives dans la discipline de l'histoire de l'art et pour faire entendre des voix multi situées, il faut envisager sérieusement les possibilités d'autonomie disciplinaire (Célius et al., 2024 : 64). Là où la discipline n'avait pas prévu notre présence, il faut s'imposer. Pour Fatona, faire partie du milieu académique tout en provenant de la marge et en travaillant à partir de celle-ci peut nous permettre d'être un outil d'accès (Armstrong, 2022).

Revenant sur sa position de chercheuse universitaire œuvrant à la récupération des récits des artistes noirs canadiens, elle explique : « I've been trained with a particular kind of language and way of seeing the world, but at the same time I can open up that language to move in and out of that world, so I can communicate what I need to my community » (Armstrong, 2022). Ainsi, nous comprenons à la fois la marge et le centre. Dans le même ordre d'idées, pour hooks, être positionné en marge tout en connaissant le centre est primordial pour la production d'un discours contre-hégémonique. Ce discours dissident ne se manifeste pas seulement par les mots, mais aussi dans les habitudes d'être et dans la manière de vivre (hooks, 1989 : 20). Dépassant le cadre académique, cette position insuffle un souci de conservation et de soin communautaire vis-à-vis du sujet de recherche dont nous faisons nous-mêmes partie.

En 2021, la professeure, écrivaine et chercheuse canadienne Katherine McKittrick publie *Dear Science and Other Stories*. Dans cet ouvrage, elle explore la manière dont les penseurs et penseuses noirs imaginent et pratiquent la libération des compétences et des modes de connaissance pluriels, qui privilégient la collaboration et la mise en valeur de pratiques non orthodoxes. Le livre exerce une grande influence sur les approches créatives noires de la théorie

critique, dans le domaine des études noires canadiennes et au-delà. Sa résonance est telle que la professeure Joanna Joachim conçoit un cours portant le nom de l'ouvrage et centrant celui-ci, proposant d'examiner la conception de McKittrick des « textes créatifs noirs » ainsi que des approches similaires de lecture de la production culturelle noire. Les écrits de McKittrick ont profondément orienté la direction de ma pratique actuelle. Elle a ouvert la voie à un monde de possibilités où la recherche peut se déployer de manière sensible et créative. *Dear Science*, un projet poétique et sonore propose une théorie et une méthode du récit, où la lecture devient un geste de désobéissance et où le texte académique se transforme en espace de réinvention :

Dear Science argues that black people have always used interdisciplinary methodologies to explain, explore, and story the world, because thinking and writing and imagining across a range of texts, disciplines, histories, and genres unsettles suffocating and disminal and insular racial logics. By employing interdisciplinary methodologies and living interdisciplinary worlds, black people bring together various sources and texts and narratives to challenge racism.

(McKittrick, 2021: 4)

Lorsque le destinataire de ce que l'on produit est la communauté elle-même, ces approches de productions alternatives deviennent d'autant plus évidentes. Dans ma pratique, me tourner vers la communauté qui a construit des contextes rendant possible la présence d'artistes visuels haïtiens à Montréal fut naturel et nécessaire. C'est par la communauté que l'on peut répondre aux manquements de l'histoire. En tant que diaspora qui écrit sur la diaspora, la communauté demeure une source, un cadre et un point d'ancrage des connaissances (Rochat, 2021 : 149). Le savoir que je produis émane de ma communauté et il ne peut donc se bâtir sans son implication. D'autant plus que ces archives et ces récits ne peuvent pas toujours être contenus dans les cadres limités du monde académique occidental (Edmonds et Joachim, 2022 : 9).

C'est en partie pourquoi ma démarche de recherche s'ancre dans le dialogue. Le savoir qui se perd se trouve *anba bouch granmoun*, là où les paroles des aînés transmettent des vérités qu'on ne retrouve pas dans les livres d'histoire. Le dialogue devient ainsi l'infrastructure qui génère la connaissance (Twa, 2015 : 51). Derrière les théories et les grandes idées, il y a d'abord des échanges et des discussions. Des échanges informels d'où un dialogue se crée, duquel peut parfois se construire une relation. Ces conversations ne sont pas des formes que les lieux patriarcaux savent toujours reconnaître comme étant du travail. L'écriture ne se fait pas « à

propos de », mais plutôt « avec ». Dans ce contexte, la communauté devient en elle-même un outil non orthodoxe.

Le CIDIHCA : les archives communautaires comme ressources alternatives

Mes recherches n'auraient pas été possibles sans l'existence du Centre International de Documentation et d'Information Haïtienne Caribéenne et Afro-Canadienne (CIDIHCA). Situé à Montréal depuis 1983, ce centre d'archives est né d'un besoin d'accès aux livres sur Haïti et son histoire. Malgré le sous-financement, il a pu sécuriser en un seul endroit une immense bibliothèque qui regroupe des diapositives d'œuvres, des cartons d'invitation, des catalogues, des affiches, des pamphlets et d'autres textes relatifs à la production culturelle de la diaspora noire et haïtienne de Montréal. Aujourd'hui, fort de ses 40 ans, le CIDIHCA a pu se former et se tenir debout sans dépendre entièrement du financement gouvernemental constant, grâce à l'implication personnelle, matérielle et financière de sa communauté. S'y croisent artistes, intellectuels, réalisateurs, historiens, danseurs, poètes, commissaires, écrivains, musiciens, chercheurs, étudiants, mais surtout membres de ses communautés qui participent à sa production culturelle. Ce circuit de rencontre particulier occasionne des échanges inédits et permet la naissance d'un dialogue intergénérationnel entre ses différents visiteurs. Les échanges informels constituent l'un des principaux moteurs de la recherche. Chercher lorsqu'on ne possède ni noms ni dates ni lieux peut s'avérer impossible dans l'espace traditionnel du savoir régi par des moteurs de recherche, où chaque document est classé et muni de métadonnées descriptives.

Dans un contexte communautaire, le moteur de recherche le plus efficace n'est pas informatisé, mais verbal. Le CIDIHCA permet un espace de discussion et de débats publics de nature caribéenne, diasporique et transnationale. Dans « Constituting an Archive », le sociologue Stuart Hall souligne l'importance du travail souvent invisible derrière la création d'archives communautaires. Ses réflexions permettent de réfléchir sur les conditions préalables à l'existence d'un tel centre d'archives (Hall, 2000 : 89). Au-delà de sa collection, ce sont aussi les personnes qui y travaillent et qui le visitent qui contribuent à son expérience. Sans leur implication informelle, constante ou temporaire, parfois éprouvante, le CIDIHCA n'aurait pas pu exister. Cette posture ancrée dans la communauté lui permet également de définir l'accessibilité à sa documentation selon ses propres termes. Cette accessibilité m'a permis, pendant plusieurs mois, de fouiller à travers de multiples boîtes non identifiées et non classées pour retrouver les archives

qui habitent mon travail. En plus des documents convoités, j'ai trouvé un foyer intellectuel haïtien à Montréal sans équivalent nulle part ailleurs.

Les centres d'archives indépendants tenus par leurs communautés préservent la marge depuis la marge. Ils partent d'un manque, d'un besoin auquel la communauté elle-même peut répondre. Ces espaces locaux et autonomes sont des lieux de production culturelle qui assurent la pérennité de la mémoire collective afrodescendante. Les documents détenus, par leur forme et leur nature irrégulières, sont beaucoup plus fluides, organiques et libres que ce qui serait habituellement collecté et préservé dans un centre d'archives traditionnel (Hadi et Gerson, 2023). Ils proviennent en général de dons de membres des communautés, de legs de leur bibliothèque ou d'archives personnelles à la suite d'un décès. Renseignés par la mémoire et le savoir collectif, la majorité de ces documents sont aussi produits par nos communautés. Ils représentent bien souvent les seuls documents sauvegardés d'organisations éphémères, de conférences, de colloques, d'expositions et autres manifestations culturelles, qui permettent de reconstituer une présence.

Concernant les récits des artistes visuels haïtiens, le CIDIHCA rassemble en un seul espace les oublis et les silences auxquels j'ai été confrontée dans les collections des centres d'archives et bibliothèques institutionnels de Montréal. Les archives communautaires défient le secteur traditionnel en documentant ceux qui sont cachés ou marginalisés par les archives officielles (Lobo, 2019 : 78). Archiver, c'est prendre position, c'est donner de la valeur aux productions culturelles, aux expériences humaines qui méritent d'être conservées et transmises. Archiver consiste à récupérer le présent (Austin, 2014 : 206). C'est également, d'une certaine façon, une forme de soin communautaire. Tout comme les premières galeries haïtiennes de Montréal qui ont défié les institutions artistiques, l'autodétermination est aussi ce qui caractérise les activités du CIDIHCA. La préservation des récits historiques par la pratique archivistique veille à assurer la pérennité de la mémoire collective (Edmonds et Joachim, 2022 : 9).

Archivage, récits oraux et responsabilités intergénérationnelles

Pour entreprendre de la recherche sur les contributions des communautés noires à Montréal, voire au Canada, l'archivage est une étape indispensable. Il nécessite une implication personnelle dont le but ultime n'est pas l'obtention de crédits académiques, mais simplement un souci de ne pas laisser les choses dans les mêmes conditions dans lesquelles nous les avons

trouvées, pour ceux qui viendront après nous. Dans ma démarche, le travail avec les archives n'est pas venu par choix ; ces documents sont tout ce qu'il reste comme traces matérielles. Mon premier constat est qu'il y a avant tout un besoin urgent de consolidation d'une base documentaire sur les artistes noirs de Montréal dans leur ensemble.

À ce jour, il n'existe pas d'espaces au niveau institutionnel ou communautaire avec une collection dédiée aux artistes noirs de Montréal. Ces documents sont dispersés en grande partie dans des collections personnelles, puis parfois segmentés dans des collections publiques. Plus que de la recherche, retracer ces documents prend par moment la forme d'une enquête où l'on n'a pas tous les indices et où nous devons rassembler plusieurs éléments parfois improbables, pour remonter le fil du récit. Qui a conservé ces documents ? Quel est le nom complet de ces personnes ? Habitent-elles toujours à Montréal ? Que savons-nous d'elles ? Qui aurait un numéro de téléphone ou une adresse courriel pour les joindre ? Parfois, on n'arrive pas à les retrouver ou on arrive trop tard, personne n'est éternel. Et si on réussit à les retrouver et à les contacter, il n'est pas certain qu'elles accepteront de nous recevoir ou même de nous parler. Il n'est pas non plus acquis qu'elles veuillent se défaire de leurs archives. D'ailleurs, il n'en existe pas toujours, mais il existe souvent des histoires d'horreur sur la manière dont elles ont disparu, dans un déménagement, un tremblement de terre ou une inondation de sous-sol. Je dis « histoires d'horreur » parce que ces récits font toujours mal, puisqu'ils auraient pu être évités. C'est pourtant la réalité des archives des communautés noires, et il n'y a pas moyen de la contourner.

La reconstitution des présences, qui ne font pas partie du récit dominant, demande souvent la combinaison d'archives communautaires et d'entrevues d'histoire orale. Puisque des archives retirées de leur contexte initial offrent des informations précieuses, certes, mais limitées, la tenue d'entrevues d'histoire orale complète leur interprétation. Ce n'est que lorsque les archives sont discutées qu'elles sont réellement activées et permettent de réinterpréter le passé. Ces entretiens, qu'ils soient enregistrés ou transcrits, constituent en eux-mêmes de nouvelles archives vivantes et polyphoniques. Pour les communautés afrodescendantes, l'histoire orale a permis de combler des lacunes et de réfuter bon nombre de distorsions de l'histoire écrite (Shockley, 1978 : 789). En m'appuyant sur de multiples perspectives et vécus, c'est en partie grâce à l'histoire orale que j'ai pu centrer les voix en dehors du milieu académique pour produire mon mémoire.

De plus, cette pratique a aussi la capacité de redéfinir et de redistribuer l'autorité intellectuelle (Frisch, 1990 : 20). Avant la tenue de mes entretiens, je n'avais trouvé aucune piste concrète de la présence des artistes haïtiens, mais j'ai continué les recherches avec le sentiment persistant qu'elle avait bel et bien eu lieu. Un entretien particulièrement déterminant avec Marie-Lucie Vendryes, commissaire indépendante, auteure et muséologue haïtienne, a défini les paramètres de mon projet de recherche. Elle m'a confié avoir fait le tour des galeries sur la rue Sherbrooke Est au cours des années 1980, accompagnée d'artistes, portfolio en main, sans pouvoir être prise au sérieux. On a alors plutôt demandé à ces artistes pourquoi ils ne faisaient pas de paysages de neige comme les gens d'ici (Vendryes, 2022). Cette indifférence les incita à créer leurs propres institutions de diffusion. Ces informations ne se retrouvent pas sur Internet ou dans des ouvrages écrits. Le partage de ces récits a nourri mes intuitions et m'a permis d'entreprendre une recherche structurée dans les archives.

Travailler sur un passé récent vient aussi avec un sentiment d'urgence dû à l'âge des personnes concernées ; le temps est un facteur à prendre en considération. L'histoire orale est un outil de recherche vital et nécessaire pour documenter, compléter et préserver les informations concernant l'expérience des communautés afrodescendantes (Shockley, 1978 : 789). Toutefois, lorsque l'on mène des entrevues au sein des membres de notre propre communauté, parmi nos aînés, une responsabilité particulière s'impose bien au-delà du cadre académique. Dans mon cas, parfois en créole, parfois en français, très souvent avec une quarantaine d'années me séparant de mon interlocuteur, ces entrevues peuvent facilement devenir très intimes. J'ai parfois l'impression de visiter une grande tante ou un grand-oncle. La bienveillance de leur part à mon égard est aussi très touchante, lorsqu'il s'agit de préparer un repas à l'issue de ma venue, de donner des conseils d'ordre sentimental ou bien de partager des songes. Ce cadre devient souvent si familier et chaleureux qu'il m'est possible d'oublier que ma présence chez eux repose sur une démarche académique. Mais, il ne faut pas l'oublier.

Ce qui est partagé avec moi dans une certaine ouverture reste confidentiel. Il m'appartient de veiller à ce que nos échanges soient respectés lorsque leurs mots seront retranscrits, car tous les résultats de recherche ne sont pas nécessairement destinés au partage. Les personnes avec qui je me suis entretenue oublient peut-être, elles aussi, que je suis une étudiante, une chercheuse, car mon visage demeure celui d'une petite-fille haïtienne qui aurait pu être la leur. Dans cette posture, c'est à moi de prendre soin de leurs récits et de leurs mots, même si cela signifie de ne

pas les partager. Je ne suis pas neutre. Je ne suis pas impartiale. Je ne prétends pas être objective. Pour McKittrick, s'engager dans la relationnalité et le dialogue interhumain demande aussi de s'engager dans des pratiques académiques qui désobéissent aux disciplines (McKittrick, 2021 : 52). Le protocole académique nécessite une distance critique avec son sujet, distance qu'il m'est difficile de respecter, puisque je fais partie de mon sujet.

Méthodologies alternatives pour une histoire de l'art décentrée

Au cours de mes recherches, j'ai priorisé les écrits produits par les Haïtiens à travers les différents périodiques créés par la communauté haïtienne de Montréal : *Nouvelle Optique : Recherches Haïtiennes et Caribéennes* (Montréal, 1971-1973), *Collectif Paroles : Revue culturelle et politique haïtienne* (Montréal, 1979-1987) et *Étincelles : Revue Haïtienne de la Diaspora — Informations & Actualité Culturelle* (Montréal, 1982-1985). Ce savoir local, construit au sein même de la communauté, rassemble les plus éminents intellectuels de la diaspora de l'époque, mais il est très rarement cité dans les cercles académiques. Plusieurs de ces articles constituent des documents écrits traitant directement de mon sujet d'étude, rédigés par la communauté artistique en question.

L'écriture comme moyen de pérennisation de la présence artistique témoigne de la puissance créatrice de méthodes alternatives mises en œuvre par divers producteurs culturels pour inscrire leurs traces dans le temps. Ces activités littéraires de diffusion prennent la forme d'espaces d'autodétermination et permettent un dialogue entre lutte et création. Certains artistes y partagent leurs services, d'autres écrivent sur des événements artistiques ou se consacrent à la critique d'art. S'y retrouvent aussi des œuvres reproduites ou leurs descriptions détaillées. Les artistes écrivent également les uns sur les autres pour combler le manque de critique. Ces articles, comptes-rendus et essais demeurent les seuls écrits témoignant des impressions des membres de la communauté à l'égard de leur production culturelle.

Être noire dans le milieu académique, c'est vivre à travers le racisme scientifique tout en réinventant les termes, les valeurs, les risques et les conditions des savoirs (McKittrick, 2021 : 186). Dans son ouvrage *Le Triangle et l'Hexagone : Réflexion sur une identité noire*, la chercheuse afropéenne Maboula Soumahoro partage son expérience en tant que femme noire en France hexagonale dans le milieu académique, spécialiste de la diaspora noire. Elle revendique l'utilisation consciente du pronom « je » en recherche scientifique en soulignant l'impossibilité

de maintenir une distance critique objective, puisqu'elle constitue elle-même son sujet d'étude (Soumahoro, 2020 : 21). Documenter la marge devient pour certains une entreprise personnelle où l'on en vient à s'explorer soi-même. Son expérience individuelle fait écho aux écrits de chercheurs de la marge croisant plusieurs disciplines, tout en résonnant avec le présent essai. Lorsqu'il s'agit de la diaspora noire, l'approche scientifique traditionnelle se révèle de facto insuffisante et incomplète (Soumahoro, 2020 : 52). Pensons à quelque chose d'aussi banal que la légende des œuvres.

Avoir accès à des informations telles que l'année de production, le médium, le titre ou même le nom de l'artiste est un privilège. Bien souvent, les œuvres d'artistes racisés, lorsqu'elles ont réussi à traverser le temps, ne viennent pas avec une documentation permettant de les légèrer adéquatement. Pour cette raison, elles sont jugées inadmissibles selon les normes de présentation de l'histoire de l'art. Et ce, seulement lorsque l'on a la chance de les retrouver. On se doit d'être créatif et de contourner ces normes. Dans cette optique, Soumahoro nous replace devant la réflexion du sens à donner à la production des savoirs lorsque l'on est à la fois chercheur et objet d'études;

Nous nous retrouvons face à un impératif inévitable, celui d'avoir recours à des sources et des modes de travail alternatifs. L'identité et le vécu se situent au cœur de ces analyses puisque les objets de nos études se situent à la marge des champs de l'étude conventionnelle et légitime au vu de cela il nous revient de remettre en cause redéfinir et parfois voir inventer des catégories d'analyse.

(Soumahoro, 2020 : 21)

Les artistes visuels haïtiens, qui sont venus à Montréal, ont activement participé à la production culturelle indépendamment de l'approbation des institutions artistiques locales, qui n'avaient pas la capacité de les contenir. Cette forme d'autodétermination fait écho à la manière dont le travail de multiples commissaires, chercheurs et penseurs noirs se nourrit et se développe mutuellement. Ensemble, ils rendent possibles les omissions de la pensée noire et de l'art afro-canadien dans les institutions universitaires et artistiques (Adams, 2020). L'adaptation des méthodologies aux réalités de recherche apparaît alors comme un enjeu central. Il s'agit de contrecarrer les apparences qui nous placent face à un prétendu vide artistique. La création d'espaces d'échanges critiques contribue également à favoriser l'émergence d'outils créatifs alternatifs et de production de savoirs coconstruits. Cela ouvre la voie à une critique décentrée des œuvres, qui ne se situe pas nécessairement en marge, mais qui remet en question les notions de centre.

Conclusion

Les artistes haïtiens, par rapport aux artistes afrodescendants des communautés locales, occupent une position particulière, façonnée par des appartenances linguistiques et ethniques distinctes. Pourtant, le travail de recherche sur ces deux groupes se heurte à des obstacles similaires : accès limités aux archives, fragmentation des récits, rareté d'écrits critiques, ainsi qu'un manque de structures et de personnels académiques adéquats pour encadrer ce type de recherche. Aujourd'hui, la trajectoire des artistes haïtiens se retrouve marquée par des rapports complexes à la visibilité et à l'institutionnalisation. Les premières générations d'artistes haïtiens installés à Montréal n'avaient pas toujours comme but ultime de s'intégrer, certains même n'étant que de passage le temps que la situation se rétablisse en Haïti. Ils ont toutefois pris le soin de créer des espaces d'expression culturelle autonomes. En revanche, la génération actuelle, parfois née à Montréal, semble s'accommoder davantage des cadres institutionnels déjà en place. On peut alors se demander : si ces jeunes artistes avaient connaissance du parcours de leurs prédécesseurs, et un accès réel à leurs archives et à leurs récits, se contenteraient-ils des espaces qu'on leur concède aujourd'hui ?

Cet article a voulu s'attarder sur la nécessité d'usage de méthodologies alternatives afin de reconstituer des récits non dominants. Cette approche nécessite de s'engager dans la recherche par la création d'archives, de dialogues, de tissage, de liens communautaires et d'espaces qui font place à d'autres imaginaires. Les humanités, en tant que champ disciplinaire, mettent en évidence la nécessité de penser de manière indépendante et créative. Ainsi, la reconstitution de ce type de récits ne revient pas qu'aux chercheurs. Nombre de producteurs culturels afrodescendants en prennent la responsabilité, en marge de leurs pratiques premières, comme si cette charge faisait intrinsèquement partie de leur engagement (Adams, 2020). Myers, repositionne l'importance des créateurs dans la genèse même des études noires: « One should never forget the roles of the artists and poets, many of whom were the original Black Studies faculty members » (Myers, 2023: 3). Documenter la marge depuis la marge demande une forme de créativité, notamment dans les formes de partage du savoir. Le résultat d'un travail de recherche ne devrait pas se limiter à un article ou à un livre. Il doit viser des formats de transmission accessibles aux communautés concernées. Pensons ici à l'exemple de Rito Joseph, militant, conférencier et chercheur, qui transmet l'histoire afro-montréalaise à travers des marches historiques dans la ville. Ce mode vivant de transmission a la possibilité de rejoindre

bien plus de gens qu'un format académique classique. Les espaces autonomes que des artistes haïtiens ont construits restent méconnus, pourtant ils pourraient aujourd'hui, servir de modèle pour des pratiques collectives. À force d'être nourrie par l'académisme conventionnel, la pensée en vient à en suivre les schémas. Les universitaires ne sont pas les seuls producteurs de savoirs. Les membres de nos communautés, aînés, artistes, poètes ou passionnés autodidactes, contribuent de manières diverses à l'écriture de nos récits et en sont les meilleurs critiques.

Opérer depuis les marges implique de ne pas être disposé à abandonner ce que nous étions et ce que nous sommes. La marge permet le développement et l'articulation de subjectivités identitaires pour une définition d'un sens propre du monde. Les outils alternatifs qui y sont développés ne sont pas fixes ou régis par des normes et par des protocoles. Ils se définissent au fil des besoins de la recherche avec des méthodes propres, parfois non mesurables. Documenter la marge depuis la marge nécessite un processus simultané et continu, à la fois de récupération historique et d'écriture de l'histoire. Il s'agit de déterrer ce qui se perd dans le néant des artistes qui ont existé et créé, sans que personne n'écrive à leur sujet. Les textes critiques et les archives sont des éléments cruciaux pour inscrire ces trajectoires dans la mémoire collective et dans les discours plus vastes de l'histoire de l'art canadien.

C'est seulement lorsque nous aurons collectivement retrouvé notre passé que nous pourrons véritablement élaborer des plans d'avenir et explorer le champ des possibles. Il s'agit ici d'un engagement envers la continuité, d'un effort à poursuivre dans le temps et dans l'espace. Penser l'art de manière collective, c'est raviver les stratégies conscientes, solidaires et autonomes qui ont permis à nos aînés de diffuser leurs œuvres. À travers ce processus, l'interconnexion fondamentale entre la production créative et la pratique théorique et critique ne peut être sous-estimée. Dans cet appel à la relation, notre marginalité elle-même porte la possibilité d'être l'épicentre du changement. Puisque l'histoire de l'art afro-qubécois ne peut se contenter de simplement localiser les artistes noirs dans les creux de l'histoire de l'art : elle doit être indisciplinée, créative, et repenser les cadres eux-mêmes.

Bibliographie

Adams, K. (2019, 17 décembre). Un·e curateur·rice Noir·e n'est jamais qu'un·e simple curateur·rice. *Contemporary And (C&)*. <https://contemporaryand.com/fr/magazines/a-black-curator-is-never-just-a-curator/>

- Antonin, A. (1976). *Art naïf et répression en Haïti* [Film documentaire, 45 min].
- Armstrong, B. (2022, 20 juillet). Dr. Andrea Fatona is documenting Black art in Canada with The State of Blackness Project. *ByBlacks*. <https://byblacks.com/profiles/artists/item/2780-dr-andrea-fatona-is-documenting-black-art-in-canada-with-the-state-of-blackness-project>
- Austin, D., & Hudson, P. J. (2014). Research, repression, and revolution—On Montreal and the Black radical tradition: An interview with David Austin. *The CLR James Journal*, 20(1/2), 197–232.
- Austin, D. (2015). *Nègres noirs, Nègres blancs : Race, sexe et politique dans les années 1960 à Montréal*. Lux Éditeur.
- Célius, C. A., Creissels, Goudal, É., & Mirzoeff, N. (2024). Histoire(s) de l'art : Autonomie d'une discipline ? *Perspective. Actualité en histoire de l'art*, 1, 63–80.
- Edmonds, P., & Joachim, J. (2022). Introduction : Salt. Pour la préservation des récits historiques visuels des diasporas noires. *RACAR : Revue d'art canadienne*, 47(2), 9–14. <https://doi.org/10.7202/1094905ar>
- Firmin, E. (2022). *Regard sur l'écosystème montréalais et québécois 2012-2022*. While Black à Montréal, Maison de la culture Janine Sutto.
- Frisch, M. (1990). *A shared authority: Essays on the craft and meaning of oral and public history*. State University of New York Press.
- Gouvernement du Canada, Statistique Canada. (2022). *Série « Perspective géographique », Recensement de 2021—Montréal (Division de recensement)*. <https://www12.statcan.gc.ca/census-recensement/2021/as-sa/fogs-spg/page.cfm?lang=F&topic=10&dguid=2021A00032466>
- Jim, A. M. W. (1996). *Black women artists in Canada: A documentation and analysis of the 1989 exhibition Black Wimmin—When and Where We Enter* [Thèse de doctorat, Concordia University].
- Knock, A., Szidon, A., & Centre Pompidou (Éds.). (2025). *Paris noir : 1950-2000 : Circulations artistiques et luttes anticoloniales*. Éditions du Centre Pompidou.
- Hadi, R., & Gerson, V. (2023, 25 avril). Why community archives are a radical approach to archiving. *Scratching the Surface*. <https://scratchingthesurface.fm/stories/2023-4-25-community-archives/>

- Hall, S. (2001). Constituting an archive. *Third Text*, 15(54), 89–92. <https://doi.org/10.1080/09528820108576903>
- hooks, b. (1989). Choosing the margin as a space of radical openness. *Framework: The Journal of Cinema and Media*, 36, 15–23.
- Lalla, B., Roberts, N., Walcott-Hackshaw, E., & Youssef, V. (Éds.). (2013). *Methods in Caribbean research: Literature, discourse, culture*. University of the West Indies Press.
- Lobo, R. (2019). Archive as prefigurative space: Our lives and Black feminism in Canada. *Archivaria*, 87, 68–86.
- McKittrick, K. (2021). *Dear science and other stories*. Duke University Press. <https://doi.org/10.1515/9781478012573>
- Mills, S. (2011). *Contester l'empire : Pensée postcoloniale et militantisme politique à Montréal (1963-1972)*. Hurtubise.
- Myers, J. (2023). *Of Black study*. Pluto Press.
- Rochat, D. (2021). *Archiving Black diasporic activism: How the shared praxis of Haitian activists at La Maison d'Haïti built a community* [Mémoire de maîtrise, Université McGill].
- Shockley, A. A. (1978). Oral history: A research tool for Black history. *Negro History Bulletin*, 41(1), 787–789.
- Soumahoro, M. (2020). *Le triangle et l'hexagone : Réflexions sur une identité noire*. La Découverte.
- Trouillot, M.-R. (1995). *Silencing the past: Power and the production of history*. Beacon Press.
- Twa, L. J. (2015). La diaspora en dialogue : James A. Porter et Loïs Mailou Jones Pierre-Noël, ou comment écrire l'histoire de l'art haïtien (C. Duvivier, Trad.). *Gradhiva. Revue d'anthropologie et d'histoire des arts*, 21. <https://doi.org/10.4000/gradhiva.2933>
- Vendryes, M. (2022, 11 juillet). *La Ville Extraordinaire* [Enregistrement audio]. Entrevue par Kessie Theliar-Charles.
- Viard, É. (2003). *Haitian art in the diaspora*. Educa Vision.
- Williams, D. W. (1998). *Les Noirs à Montréal, 1628-1986 : Essai de démographie urbaine*. VLB.

About the author:

Kessie Theliar-Charles est une artiste-chercheuse et archiviste, cofondatrice du collectif de recherche Black Art Histories Montreal. Elle est titulaire d'un baccalauréat et d'une maîtrise en histoire de l'art de l'Université Concordia. Son approche prend forme à travers la recherche-création fusionnant histoire orale et l'archivage communautaire. Avec un intérêt particulier pour la communauté haïtienne, elle se concentre sur la récupération, la préservation et la diffusion de l'héritage des artistes visuels afro-descendants qui ont été et continuent d'être actifs à Tiohtià:ke/Mooniyang/Montréal.

Citing this article:

Theliar-Charles, Kessie. (2025). Documenter la marge depuis la marge : de la collecte de données à la diffusion. *Global Media Journal -- Canadian Edition*, 16 (1), pp. 58-77.
