UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LES PENSIONNATS AUTOCHTONES CANADIENS, HISTOIRE, MÉMOIRE : MONTAGES ET REGARDS SUR LES IMAGES D'ARCHIVES PAR UNE EXPOSITION PARTICIPATIVE

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN THÉÂTRE

PAR

JOSIANNE DULONG-SAVIGNAC

MARS 2019

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

Service des bibliothèques

Avertissement

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

REMERCIEMENTS

Je remercie mes deux directrices de recherche Marie-Christine Lesage et Émilie Martz-Kuhn pour la confiance. Merci de m'avoir accompagnée dans la réalisation de ce projet d'envergure. Et surtout merci de votre patience et de vos mots d'encouragements.

Merci à mes amies et amis pour le plaisir et le temps partagés lors de la création. Alix Mouysset, Julie-Michèle Morin, Anne-Sara Gendron, Rachel Morse, Nicola Dubois, Simon Gauthier, Audrey Dulong-Bérubé et Léa Pennel, merci pour le respect, l'écoute et la gaieté si nécessaires à la réalisation d'une telle recherche. Merci pour ces moments de frousses exaltantes. Merci pour votre talent, votre intelligence et votre confiance. Votre présence a été d'or.

Merci à mes camarades étudiants de la maîtrise Catherine Lacaille-Foster, Émilie Lessard-Malette, Myriam Stéphanie Perraton-Lambert, William Durbau, Marie-Claude Garneau et Guillaume Duval et tous les autres pour l'entraide et les rires. Merci surtout pour votre belle amitié.

Merci aux merveilleux membres du personnel et professeurs de l'École supérieure de théâtre, spécialement à Francine Alepin, Marie-Géraldine Chartré, Charles-Hugo Duhamel, Azraëlle Fiset, Luc Maltais, Sylvain Ratelle, Yves Hallé, Hugo Dalphond, Patrice Tremblay et Yves Gemme. Sans vous, tout cela n'aurait pas été possible.

Je remercie également toutes les personnes impliquées dans la recherche de près ou de loin. Merci à Jessica Bouchard et Florian Daveau de la BAnQ, à Heather McNabb du Musée McCord, à Guillaume Trottier de la Société d'Histoire d'Amos et à Nathalie Cossette, Véronica Barton et Agathe Carrier de Radio-Canada.

Et finalement à tous ceux que j'aime, le plus sincère des remerciements.

TABLE DES MATIÈRES

TABLE DES FIGURES	V
RÉSUMÉ v	iii
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I – LES PENSIONNATS AUTOCHTONES CANADIENS	
1.1. Les pensionnats autochtones canadiens	13
1.1.1. Brève introduction aux évènements 1.1.2. Mission, recrutement et financement 1.1.3. Santé et sécurité	15
1.2. Commission de Vérité et Réconciliation du Canada	26
1.2.1. Mission, travaux et critiques	
1.3. Débat autour de la question génocidaire et des droits de l'homme	32
1.4. Entre Histoire et Mémoire	37
1.4.1. Mouvements 1.4.2. Mémoire collective et décolonisation du récit historique 1.4.3. Devoir de mémoire et oubli	42
CHAPITRE II – L'IMAGE ET L'ARCHIVE, PRÉSENCE-ABSENCE	
2.1. La recherche archivistique du projet de recherche-création. Quelle visualité por	ur
les pensionnaires?	46
2.1.1. Collecte de données	

2.1.3. Visibilité et illisibilité652.1.4. Disparition, effacement et perte. Le droit à l'image70
2.2. L'image et la mort
2.2.1. Anthropologie de l'image
CHAPITRE III – LE PROJET DE RECHERCHE-CRÉATION : Pour avoir une
image claire de l'homme
3.1. Processus de création : faire acte d'image
3.1.1. Le montage. Théorie et techniques
3.2. Le visiteur dans l'espace de l'exposition. Relation et participation
3.2.1. Espace et temps dans l'environnement installatif
CONCLUSION
ANNEXES
BIBLIOGRAPHIE

LISTE DES FIGURES

Fig. 1 - Sylvester Green, Unrepentant (2006)
Fig. 2 - Des enfants autochtones déracinées, Archives de Radio-Canada49
Fig. 3 - Pensionnat de Maliotenam (06M_P748S1P0766, BAnQ Sept-Îles)52
Fig. 4 - Pensionnat Saint-Michael, Alert Bay (CB) (M2010.81.9.23, McCord)55
Fig. 5 - Pensionnat d'Alberni (CB) (Alberni38f-c000118-d0001-001, NCTR) 56
Fig. 6 - Cahier de note d'une enseignante de Saint-Michael, Alert Bay (CB)
(McCord)61
Fig. 7 - Pensionnat Saint-Michael, Alert Bay (CB) (M2010.81.10.189, McCord).71
Fig. 8 - Pensionnat Saint-Michael, Alert Bay (CB) (M2010.81.10.136, McCord).72
Fig. 9 - Pensionnat de Schubenacadie (NE) (01a-c000001, BAnQ)74
Fig. 10 - Pensionnat Saint-Michael, Alert Bay (CB) (M2010.81.10.225, McCord)
75
Fig. 11 - Pensionnat Saint-Michael, Alert Bay (CB) (M2010.81.10.220, McCord)
81
Fig. 12 - Pensionnat de Beauval (SK) (Beauval05b-c005507-d0003-001, BAnQ
Sept-Îles)
Fig. 13 - Observation des images et exploration de superposition avec
rétroprojecteurs. Jeu de traçage de la masse des corps (mars 2016)91
Fig. 14 - Table de travail avec quelques décalques du jeu de mémoire en cours,
également une version préliminaire de l'installation du bureau avec tiroirs et
livres (juin 2016)92

Fig. 15 - Décalque en cours d'une archive agrandie sur planche de bois (mars
2016)94
Fig. 16 - Montage fillette-ange-oiseau-fantôme dans l'installation finale
(septembre 2016)95
Fig. 17 - Exploration avec diapositives bricolées et surfaces réfléchissantes
(mars 2016)97
Fig. 18 - Explorations des surfaces avec projecteurs de diapositives et métal
(mars 2016)99
Fig. 19 - Exploration de superpositions avec rétroprojecteurs (mars 2016) 101
Fig. 20 - Version préliminaire des suspensions lumineuses en laboratoire (avril
2016)
Fig. 21 - Observation des images et premiers tests de matières et surfaces avec
vidéoprojecteur (mars 2016)105
Fig. 22 - Un exemple simple d'un montage en cours pendant un laboratoire, en
vue de l'installation du canot (mai 2016)112
Fig. 23 - Une première visiteuse face au Ring-Master II pendant un laboratoire
(avril 2016)
Fig. 24 - Jeu de Guess who? dans l'installation finale (septembre 2016)117
Fig. 25 - Exploration avec la sérigraphie (août 2016)
Fig. 26 - Un visage sur acétate et verre texturé sur le bureau dans l'installation
finale (septembre 2016)124
Fig. 27 - Rebus de diapositives bricolées dans l'installation finale (septembre
2016)
Fig. 28 - Jeu de cubes dans l'installation finale (septembre 2016) 127
Fig. 29 - Des visiteurs en action dans la station du bureau dans l'installation
finale (septembre 2016)
Fig. 30 - Des visiteurs dans l'installation finale (septembre 2016)

Fig. 31 - Pensionnat d'Alberni, CB. (NCTR, Alberni38f-c000126-d0001-001)150
Fig. 32 - Un bâtiment secondaire sur le site du pensionnat d'Alberni,
photographié par moi-même (septembre 2018)151

RÉSUMÉ

Ayant grandi près de la réserve de Timiskaming First Nation, près d'une frontière encore plus grande que la seule limite territoriale, ce projet de recherche-création m'apparait enfin comme une brèche dans cette frontière symbolique qui sépare deux peuples. Il s'agit d'une façon aussi de penser notre société, sa façon de se construire, d'écrire sa mémoire, son histoire et son identité, avec une intime conscience de la question éthique inhérente au fait d'aborder des drames personnels et collectifs d'une autre communauté que celle à laquelle j'appartiens. Je propose donc par cette recherche-création en art vivant, une réflexion en acte sur la mémoire matérielle des images d'archives issues des pensionnats autochtones canadiens, ainsi que sur la mémoire collective liée au contexte colonial canadien et à son histoire.

La création, aux frontières de l'installation et de l'exposition critique de documents d'archives, prend la forme d'une exposition participative qui rassemble plus de 200 images d'archives recueillies dans le cadre d'une vaste recherche archivistique. Le processus de création de l'exposition Pour avoir une image claire de l'homme, majoritairement consacré à une observation en profondeur des images d'archives, est basé sur une approche méthodologique inspirée de l'anthropologie de l'image et de la théorie du montage. Par une mise en doute du visible et une réaffirmation des présences contenues dans les images, il s'agit de sonder comment ces fragiles archives au seuil de leur disparition témoignent de la violence du régime des pensionnats autochtones canadiens, du silence de l'histoire, de l'oubli et de la perte. Une fois recadrées, remontées et assemblées par mon geste artistique de montage permettant une réorganisation critique de ces matériaux visuels, il serait possible d'engendrer une compréhension intime et alternative des enjeux mémoriels autochtones. Basés sur divers modes de visibilisation, des jeux de transparences et des allers-retours entre présence et absence, les différentes installations et montages de l'exposition participative invitent le visiteur à entrer en relation avec les visages des pensionnaires en image afin d'interroger sa curiosité et sa volonté de regard politique.

INTRODUCTION

Élever sa pensée à la hauteur d'une colère, élever sa colère à la hauteur d'un travail. Tisser ce travail de questions simultanément posées à la technique, à l'histoire et au droit.

Pour savoir ouvrir nos yeux sur la violence du monde inscrite dans les images.

George Didi-Huberman, Remontages du temps subi, 2010, p. 91

La grande poétesse innue Joséphine Bacon raconte dans le recueil *Bâton à message*: « Mon enfance / n'a de visage / que les coups / reçus / muette / face au soleil levant [...] Je me suis faite belle / pour qu'on remarque / la moelle de mes os, / survivante d'un récit / qu'on ne raconte pas » (Bacon, 2009, p.60, p.82). Elle écrit encore dans *Nous sommes tous des sauvages* (2011): « Mes os ont mal / frémissant du manque de mots / une douleur se fige / sans pouvoir raconter / qu'un hier lui échappe / je rêve d'un seul récit. » (Acquelin et Bacon, 2011, p. 10-11). Elle écrit le silence, l'incapacité et la douleur d'être. Elle écrit la mémoire – à la fois précipice et seul refuge – la sienne et celle de son peuple. Dans sa poésie, la nature rassurante, enveloppante, et les voix des anciens parlent à travers elle. Elle se souvient d'un passé vivant qui lui apparait comme en rêve ¹. Ayant elle-même séjourné au Pensionnat de Malioténam entre ses 4 et 19 ans, Joséphine Bacon écrit d'une blessure coloniale, d'une blessure identitaire, intime et nationale. Les violences fondatrices des sociétés occidentales s'inscrivent sans contredit depuis des générations dans la chair et la mémoire des peuples. Nous pouvons encore en voir

¹ Commentaires de Joséphine Bacon sur les voix et la mémoire contenues dans sa poésie. Entretien effectué le 21 août 2017.

aujourd'hui les conséquences, telles des plaies à demi cicatrisées dans nos paysages, sa toponymie, dans nos relations sociales, économiques ou politiques, ainsi que dans le silence de notre histoire. Si puissantes et imbriquées dans notre paysage actuel, ces violences sont occultées. Devenues quasi imperceptibles, petites taches translucides aux couleurs de l'oubli, notre connaissance de l'histoire canadienne officielle en est pourtant parsemée.

Ce projet de recherche-création s'inscrit dans un vaste mouvement de décolonisation des pensées et un désir urgent et collectif d'abattre la fiction de l'histoire canadienne officielle. Une rencontre marquante avec d'inquiétantes images d'archives issues des pensionnats autochtones canadiens est à l'origine des présentes réflexions et recherches. Le regard des enfants figurant sur ces documents, réel raz de marée de pupilles noires et brillantes lancé à l'objectif, me semblait brûlant d'une colère et d'une incompréhension douloureuse (À titre d'exemple, voir Fig.2). Le souvenir de ces regards refusant de se calmer, ils ont fini par habiter mes journées. Il me fallait en parler, il me fallait faire quelque chose de cette colère, il me fallait tenter de comprendre cette chimère historique. De ce fait, cette recherche-création en art vivant, qui a donné forme à l'exposition documentaire participative Pour avoir une image claire de l'homme, s'appuie sur un travail d'observation des images d'archives, de découpages et de remontages afin d'en développer une visualité critique. Par le recours à une méthodologie hybride, entre autres inspirée de l'anthropologie de l'image, j'interroge par le biais de diverses installations, les idées de présences, de disparition et de perte. En réorganisant ces archives selon la pensée du montage, y seraient alors mises en lumière les expériences humaines marginalisées et en voie d'être oubliées qui composent notre histoire commune.

Au Québec, autochtones et allochtones cohabitent comme deux solitudes, figées dans un statu quo et séparés par les frontières du territoire et des frontières symboliques. L'invisibilisation des corps autochtones, des revendications et l'ignobilité des discriminations m'animent d'une triste impuissance. Ayant grandi à proximité de la Timiskaming First Nation, dont le territoire de la réserve a fini par être enclavé entre la rivière et le développement de la ville voisine, j'observais presque quotidiennement deux univers méthodiquement organisés et séparés par des règles, des lois, des barrières et des préjugés. Ayant voyagé partout au Canada pour son travail dans des régions reculées et au contact de travailleurs et de populations autochtones, mon père me racontait aussi des anecdotes qui me semblaient irréelles. Habitée d'incompréhension, je n'étais jamais vraiment résolue à accepter cette situation conflictuelle comme un état de fait. Cette recherche-création trouve donc également sa source dans une profonde inquiétude face à l'oubli qui guette notre histoire intime et collective. À présent, dans le cadre de ce projet, grâce à une étude de l'état des matériaux de mémoire des pensionnats, il me semble enfin possible d'aborder la ruine, la perte et la disparition de façon transversale. Une pratique documentaire s'élabore ainsi au contact des documents archivistiques.

Toutefois, une des plus grandes questions abordées par cette recherche en art vivant m'apparait certainement être celle de la responsabilité, de l'éthique et de la légitimité d'une jeune créatrice qui fait le pari d'aller à la rencontre d'un tel sujet. En tant qu'allochtone, j'ai cherché à adopter une posture éthique, à la construire avec exigence au fil de la recherche, et à être le plus informée et nuancée possible afin de mener cette recherche-création en art vivant à la hauteur du respect que je porte aux gens touchés de près ou de loin par ces politiques. Il me fallait mieux comprendre les rapports de pouvoir en jeu, notamment au sein des institutions de mémoire et de savoir, afin de proposer une recherche-création à l'intérieur même de l'institution

universitaire. Je considère que ma position d'artiste, mon ethnie et ma présence sur ce territoire en font d'autant plus une priorité et une responsabilité. Il peut paraître facile de légitimer son geste artistique par une bienveillance aveugle qui est, à mon avis, à risque de reconduire discriminations, rapports de pouvoir, violences, etc. Néanmoins, pour moi, la question n'a jamais été de conduire ou pas cette recherche, mais plutôt de trouver le bon chemin pour y arriver. Ma cousine Audrey, métisse abénakis, m'a soutenue à un stade très embryonnaire de ce projet, m'incitant à prendre parole sur ces histoires qui me secouaient tant. Encourageant la diversité des voix, qu'elles soient autochtones ou non, Audrey considérait qu'il ne fallait surtout pas perpétuer le silence. Artiste elle-même, sans doute comprenait-elle tout d'abord que j'étais complètement happée par ces images et récits des ex-pensionnaires et par ma responsabilité citoyenne devant ceux-ci. Peut-être étais-je trop consciente de l'importance et de la fragile complexité de ce sujet de recherche. Ce processus a manifestement été parsemé de doutes et de remises en question de ma position, de mes hypothèses de création ou de mes méthodes de travail. En m'engageant dans une réflexion sur la mémoire et l'histoire², sur l'image en ombre et lumière d'un passé occulté, sur les présences et l'invisible contenus dans le matériel, il m'a semblé finalement que cela a été la voie étonnante par laquelle je pouvais aborder la mémoire des pensionnats. Ce serait ainsi à pieds joints dans un constant échec de la certitude et en employant ces interrogations afin d'échafauder une pratique artistique documentaire à la fois méthodique et intime, que pourrait être relevé ce défi d'une représentation autochtone actuelle et juste.

Le premier chapitre du présent mémoire fournit une explication des événements des pensionnats autochtones canadiens, en approfondissant notamment leur contexte

² Je choisis dans le cadre de cette recherche-création de convoquer la grande et la petite histoire, ainsi que la grande et la petite mémoire. De ce fait, les majuscules référant aux concepts philosophiques seront la plupart du temps omises.

d'émergence, la mission de ces établissements et leurs méthodes de recrutement et de financement qui ont certainement entraîné des difficultés et des dérives. L'expérience du pensionnat, dans des conditions de santé et de sécurité problématiques ayant indiscutablement contribué à y développer un taux élevé de mortalité, a été pour beaucoup d'enfants l'expérience d'une violence étatique qui se perpétue depuis des générations et cause nombres de traumatismes physiques et psychologiques.

Jusqu'à tout récemment, les recherches et études se penchant sur les pensionnats autochtones canadiens ont été bien peu nombreuses. Quelques professeurs et chercheurs canadiens seulement se sont attaqués à cette tâche urgente pour laquelle tout reste à faire. Le travail est vaste : analyse d'une masse de données hétérogènes, considération des blessures de la colonisation et de ses contrecoups, enjeux éthiques que comportent une telle recherche. Ce à quoi vient s'ajouter le fait que les documents et ressources nécessaires à une étude approfondie s'étendent souvent sur l'ensemble du territoire touché. Le professeur Wayne Holst de l'Université de Calgary observe que le travail historiographique sur les pensionnats autochtones canadiens semble avoir débuté par une étude à partir des archives des missionnaires, suivie d'une analyse critique de la part de chercheurs allochtones puis d'une revendication de la place importante de la tradition orale dans la construction des histoires et mémoires autochtones. Enfin, sur ces bases, l'élaboration d'une historiographie contemporaine et critique de la période des pensionnats a été rendue possible dans les dernières années. Dans son ouvrage Histoire des pensionnats indiens catholiques au Québec (2016), Henri Goulet, de l'Université de Montréal, se penche sur l'influence des pères oblats au Québec, sur leur mission et les objectifs de telles écoles. Geneviève Crytes, dans son mémoire Le Modèle d'enseignement eurocanadien dans le pensionnat autochtone de Saint-Marc-de-Figuery: une étude historique, cherche quant à elle à dresser un portrait de la vie quotidienne au

pensionnat Saint-Marc-de-Figuery à Amos et de ses répercussions à partir de sources écrites et orales, ainsi qu'à travers ce qu'elle nomme « le curriculum officiel, le curriculum enseigné et le curriculum caché » (Crytes, 2013, p. ii). Pour ce qui est des auteurs autochtones, quelques-uns, dont Ronald Niezen, John S. Milloy, Gilles Ottawa, Roland D. Chrisjohn et Churchill Ward, ont rassemblé documents d'archives et mémoires dans des ouvrages traitant de la violence d'un point de vue intime, générationnel, culturel et politique.

Dans le cadre de cette recherche-création, il ne s'agit pas de faire un travail historiographique exhaustif sur ces écoles résidentielles. La nécessité tient plutôt dans l'exigence de poser des bases rigoureuses pour une création documentaire en art. Je cherchais à comprendre les circonstances de leur établissement et les évènements qui se sont déroulés entre ces murs, et ce, au-delà du choc initial de ma prise de conscience de la violence de ces institutions. Il semble ainsi primordial d'aborder les enjeux de marginalisation de ces expériences et le silence de l'histoire canadienne quant à la négligence et à la violence perpétrées durant des générations à l'intérieur des murs des pensionnats présents sur tout le territoire canadien. L'objectif ici a donc été de dresser un portait des violences d'une telle politique éducative exercée auprès des enfants autochtones canadiens sur plusieurs générations, dans le but d'adopter un regard avisé et prudent devant les images d'archives utilisées lors de la création. Comment adopter un regard décolonisé sur une production visuelle inscrite dans une longue tradition colonialiste qui subsiste toujours, et qui se mute en différentes formes et se renouvèle? En écho au débat autour de la question génocidaire et des droits de l'homme au Canada, je me suis demandé, face aux archives, comment à travers le temps les images peuvent parler de violence, des disparitions humaines et symboliques. Je formule ainsi les limites de mes recherches sur les pensionnats autour des concepts de disparition, d'effacement et de perte, éventuellement rattachés à la mémoire visuelle des archives. J'ai par ailleurs volontairement écarté le recours direct à des témoignages oraux d'anciens pensionnaires, ce qui aurait nécessité à mon avis une analyse spécialisée et approfondie. Néanmoins, tout au long du processus de recherche et de création, j'ai utilisé avec parcimonie certains renseignements obtenus par l'entremise de la Commission de Vérité et Réconciliation du Canada. Entre 2007 et 2014, les travaux de la Commission de Vérité et Réconciliation du Canada ont visé à faire la lumière sur les événements en recueillant, sous une base volontaire, des milliers de témoignages d'ex-pensionnaires, d'enseignants, de membres de la famille ou de quiconque concerné par les pensionnats. Il s'agissait là d'un énorme chantier national pour la mémoire autochtone. Malgré cela, quelques critiques se sont fait entendre à son égard, notamment sur les rapports de pouvoirs à l'œuvre qui nierait les constantes revendications d'autodétermination et d'autogestion gouvernementale des peuples autochtones. Il s'avère de ce fait indispensable d'observer les dynamiques entre les notions d'Histoire et de Mémoire, à travers une étude de la mémoire collective et du devoir de mémoire, afin de comprendre les formes actuelles de discriminations coloniales et ses mutations. Alors que l'Histoire accumule, enregistre, organise et écrit, la Mémoire s'enracine dans les souvenirs, déforme et oublie. L'histoire revendique l'objectivité de son récit et le devoir de mémoire n'y échappe d'ailleurs pas en tant qu'outil.

Par ailleurs, les principaux penseurs convoqués lors de cette recherche proviennent de plusieurs domaines variés tels que l'histoire, la philosophie ou l'histoire de l'art. Afin de mener à bien mon projet, j'ai élaboré une méthode hybride tissant des approches et des idées issues du théâtre, de l'art visuel, du cinéma, de l'anthropologie, de l'histoire, de la sociologie, de la philosophie ou même de la poésie. La pensée du philosophe Paul Ricœur et son ouvrage *La Mémoire, l'histoire et l'oubli* (2000) m'ont considérablement inspirée sur la question mémorielle des

archives, tant pendant la recherche, que lors de l'élaboration et de la réalisation de l'exposition. Puis, l'historien de l'art et philosophe Georges Didi-Huberman a indiscutablement guidé mes raisonnements, la précision de ma méthode, mon approche des images, l'idéation et la conception de l'exposition participative ainsi que quelques explorations avec la matière visuelle. Je dialogue ainsi avec sa pensée sur l'art du montage et son délicat travail d'analyse admettant les puissances de l'imaginaire, les intuitions et l'invisible fantomal dans l'articulation d'une pensée sur les images dialectiques. À Jacques Rancière, j'emprunte notamment les idées de la figure et du face-à-face. Ses réflexions sur le temps, le silence et le négationnisme prennent leur source dans des images photographiques ou cinématographiques fragilisées, en mouvance, se tenant au seuil de leur disparition. Il est singulier d'observer que plusieurs penseurs convoqués sont français, comme l'historien Pierre Nora qui, lui, offre avec une rare clarté une pensée large et développée sur l'état historique, les notions d'Histoire, de Mémoire et le devoir de commémoration. De la même façon, ces différents ouvrages consultés offrent suffisamment de recul et d'outils pour tenter une étude des violences contenues dans l'image en contexte local canadien.

Au second chapitre, la recherche archivistique effectuée dans le cadre de cette recherche-création s'accompagne d'une réflexion sur l'archivage, ce geste contradictoire de mémoire et d'oubli. Souhaitant contourner une utilisation du matériel archivistique dans une logique basée sur la vérité et la preuve documentaire, fonction à laquelle sont souvent remisées les archives, je souhaite éprouver le potentiel des images à interroger les certitudes et parler de l'indicible et de l'invisible. Une réflexion sur les idées de visibilité et de *monstration* (Didi-Huberman, 2009, p. 25) se constitue donc par la mise en branle d'un processus de création éthique et sensible qui organise un visible pour des images irrésolues, afin

de conserver ce point critique d'illisibilité jusque chez celui qui regarde. Ainsi, ce processus de recherche et de création, naviguant entre des matériaux convoquant la disparition, l'effacement et la perte, tente de répondre à cette énigme posée par le philosophe Paul Ricoeur : « comment faire mémoire de l'oubli ? » (Ricoeur, 2000, p. 220). En deuil d'espace mémoriel, ces anonymes figurant sur les pellicules photographiques fragilisées par le temps méritent une image digne de leur communauté, hors des stéréotypes cinématographiques ou muséaux, ainsi qu'une place dans l'histoire visuelle. Quelle organisation du visible permettrait alors l'expérience d'une rencontre intime avec l'image de ces jeunes pensionnaires ? Enfin, cette recherche-création se pose également comme une réflexion, à l'image de mon parcours personnel et de mon désir de comprendre et de transmettre.

De plus, les images ne pouvant s'extraire de leur lien millénaire avec la mort, leur création incarneraient précisément le phénomène anthropologique complet. Vaste projet warburgien qu'est cette récente élaboration d'une anthropologie de l'image qui œuvre à une observation attentive et sensible des images et cherche les survivances des cultures via les traces dispersées à travers leur production d'image. Autrement dit, branche de l'anthropologie visuelle, celle de l'image tente de comprendre le geste imageant à travers le temps, le travail de représentation que l'homme a fait de ces absents et la portée mémorielle de ces matériaux subsistants. Des auteurs tels qu'Aby Warburg, Georges Didi-Huberman, Hans Belting et Emanuel Alloa ont contribué et même revendiqué l'élaboration d'une telle pratique théorique visuelle. Dans sa publication Appropriation des images d'archives et exigence historique, Laurent Véray, historien du cinéma et professeur à l'Université Sorbonne Nouvelle—Paris 3, observe que l'image d'archive accueillie dans une appropriation artistique contient, au-delà de sa caractéristique illustrative, monstrative, une forte disposition à témoigner du temps :

Parce qu'elles ont survécu aux hommes et aux évènements qu'elles continuent de montrer, les images permettent de penser la relation au temps, et peuvent être utilisées dans des écritures audiovisuelles de l'histoire. [...] On peut même se demander s'il y aurait une conscience historique sans leur présence, tellement la plupart des évènements sont indéfectiblement liés à des images (Véray, s.d. p. 3).

Effectivement, dans mon travail à partir d'archives choisies issues des pensionnats autochtones canadiens, il serait possible d'y observer les traces de ce qui n'est plus visible, les débris d'une violence dans ce rien qui persiste derrière le visible de l'image au seuil de sa disparition. Jumelant par la suite techniques de montage, observations minutieuses et expérimentations plastiques, cette méthodologique de création métissée, entre autres basée sur une anthropologie de l'image, affirme la pertinence de son rôle dans le champ de l'art alors qu'elle permet d'opérer « un travail de dépli : un travail pour "déplier la fonction" mémorative propre aux images de la culture occidentale » (Didi-Huberman, 2002, p. 460). Une telle pensée sur les images outille une réorganisation des savoirs et des certitudes historiques dans ce vaste travail de recherche et de création documentaire, permettant alors à la fois de sonder les principes de preuve et de trace, mais aussi le caractère mémoriel des multiples présences convoquées. Ce mouvement d'aller-retour entre visible et invisible, entre présence et absence, suggère tout autant une déconstruction matérielle de l'idée de représentation et son potentiel artistique.

Le troisième chapitre est consacré à la réalisation de l'exposition participative *Pour avoir une image claire de l'homme*, à son évolution, aux différentes interrogations et explorations, aux théories et techniques mises à contribution, ainsi qu'à la tentative d'y créer un espace relationnel. Cette exposition participative propose de multiples situations de rencontre à travers des montages et installations autour du face-à-face et

de la disparition. D'ailleurs, l'action de cette création, au titre emprunté à la magnifique poésie du Québécois Roland Giguère, se décline aussi en contemplant le vers. « Pour avoir » suggère le geste désirant, le besoin de transformation ; « une image claire » inspire l'apparition, la photographie et son processus lumineux tout autant que l'éclairage de la connaissance et la compréhension. Puis, l'appel à « l'homme » unifie, renvoie à l'histoire, à la question génocidaire et à la responsabilité. Il ne s'agit là que d'un petit jeu d'où l'on peut néanmoins percevoir les objectifs et hypothèses. Basés sur le potentiel du montage à déplacer les documents visuels et opérer une redisposition des savoirs, les assemblages issus d'expérimentations effectuées en laboratoires visent à activer le geste de regarder. Cette réorganisation et réutilisation artistique de quelque 200 images d'archives rassemblées, reproduites, découpées, recadrées ou remontées est née d'une méthode de bricolage et d'essais-erreurs. En privilégiant la position discrète du témoin et du transmetteur qui partage sans savoir, j'ai souhaité créer un espace relationnel et mémoriel basé sur les simples gestes de montrer et de voir. Graduellement, une communauté de figures spectrales et de présences s'installe entre ces montages et installations, comme des situations de rencontres et de reconnaissance. Ma cousine Audrey a également collaboré à l'exposition en en créant l'ambiance sonore et la musique. Outre l'audio du documentaire disponible via des casques d'écoute, l'univers sonore de Pour avoir une image claire de l'homme est d'elle. En toute liberté, elle a improvisé sur sa basse de longues séquences de textures sombres et de mélodies qui se brisent et se transforment, perpétuellement insaisissables. Triste, sombre, rappelant les matériaux bruts de l'exposition, l'ambiance sonore évolue en douceur et semble parfois presqu'imperceptible pour le visiteur affairé. En définitive, ce projet de recherche et de création s'érige aussi en tant qu'énigme mise en forme dans l'espace de l'exposition. Réflexion en actes sur la participation, la curiosité des visiteurs d'art et la volonté de regard politique du citoyen, cette recherche-création se pose comme une question adressée au citoyen et à l'art.

CHAPITRE I LES PENSIONNATS AUTOCHTONES CANADIENS

1.1. Les pensionnats autochtones canadiens

Marqué par la maladie, les abus et l'arrachement à leur famille et à leur culture, l'expérience des pensionnats par plusieurs générations d'autochtones à travers le Canada, incarne toute la violence et le pouvoir dont l'État canadien est capable d'exercer sur ses citoyens. Les travaux de la Commission de Vérité et Réconciliation du Canada ont certainement permis de briser le silence pour plusieurs survivants et de soulever dans l'espace public un débat quant à un possible génocide canadien. Néanmoins, le gouvernement continue de nier, encore à ce jour, ses politiques coloniales passées et présentes. Une telle position perpétue de ce fait les enjeux d'invisibilisation et de mise sous silence des mémoires et des identités blessées. Dès lors, afin de poser les bases solides d'une recherche-création documentaire en art vivant portant sur la mémoire des pensionnats autochtones canadiens, il m'apparait essentiel de dresser un portrait précis de ces événements, de la mission et du fonctionnement de ces écoles en contexte de pauvreté, ainsi que de la santé et de la sécurité de ses occupants.

1.1.1. Brève introduction aux évènements

Entre 1867 et 1996, on estime que le gouvernement canadien a placé plus de 150 000 enfants autochtones dans 139 établissements d'enseignement résidentiels destinés à

l'usage exclusif des enfants autochtones, d'un océan à l'autre, sur l'ensemble du territoire canadien. Ces pensionnats étaient supportés financièrement par l'État fédéral et administrés par diverses congrégations religieuses. Faisant suite à la démarche d'évangélisation nomade des décennies précédentes exigeant des religieux une excursion dans les réserves et les communautés autochtones éloignées, la politique d'implantation de ces écoles résidentielles poursuit toutefois le même mandat : conduire ces sauvages vers la civilisation. Bien que le premier pensionnat aurait été construit vers 1856, ce n'est que suite à la modification de 1920 de la Loi sur les Indiens³, que leur fréquentation devient obligatoire pour tout enfant âgé de 7 à 15 ans⁴. Les enfants autochtones tombent alors sous la tutelle de l'État qui mise sur l'isolation et l'assimilation pour régler ce qu'on appelait couramment et ouvertement à l'époque, le « problème indien ». Dans un extrait du Rapport annuel de 1921 du Ministère des Affaires indiennes, on peut lire que « les récents amendements [à la loil donnent le contrôle aux Affaires indiennes et retirent aux parents indiens la responsabilité du soin et de l'éducation de leurs enfants, et [que] les meilleurs intérêts des enfants indiens sont promus et pleinement protégés » (CDPDJ, 2009,

³ L'Acte pour amender et refondre les lois concernant les sauvages, instaurée en 1876, consolide principalement les traités pré-confédération, maintient la définition des sauvages telle que contenue dans la Loi constitutionnelle (Acte de l'Amérique du Nord Britannique de 1867), ainsi que le partenariat de l'État et de l'Église en ce qui a trait à l'éducation des Indiens. Elle y amende toutefois le droit au statut et l'appartenance à une bande suivant la lignée paternelle, refuse les droits aux enfants illégitimes, aux métis et à tout individu qui vivrait plus de 5 ans à l'étranger. Cet Acte émancipe aussi tout individu qui recevrait un certain niveau d'instruction. La refonte de la Loi de 1951 crée un registre des Indiens et précise les critères d'admission. Cette loi a été modifiée périodiquement à travers le temps, et ce jusqu'en 1985. Elle est encore en vigueur à ce jour malgré de virulentes contestations. (Jacobs B. et William A.J., 2008 ; Goulet, 2016)

⁴ Bien qu'on puisse voir dans les archives, dont certaines utilisées pour la création de *Pour avoir une image claire de l'homme*, des pensionnaires possiblement âgés de 3 ou 4 ans.

⁵ Les termes « indiens » ou « Indiens » seront utilisés ici, dans cette mise en contexte, à des fins proprement historiques, étant le terme officiel privilégié à cette époque par le gouvernement canadien et le clergé dans leurs documents.

p. 25⁶). De ce fait, maintenant séparés de leur famille, lieu par excellence de la transmission d'une culture, des milliers d'enfants autochtones sont en voie de devenir de petits blancs. On suppose qu'« à la fin de leurs études dans les pensionnats, les enfants, après avoir été resocialisés et baignés dans les valeurs de la culture européenne, seraient les prototypes d'une magnifique métamorphose : le *sauvage* devenu civilisé, prêt à accepter ses privilèges et ses responsabilités de citoyen. » (CDPDJ, 2009, p. 30). On sait aujourd'hui que les résultats ont été tout à fait différents. Bien que selon Marie-Pierre Bousquet, professeure en anthropologie de l'Université de Montréal, ces institutions ont « formé toute une génération de leaders autochtones » (Goulet, 2016, p. 15), le régime des pensionnats a laissé derrière nombre de vies détruites, d'enfances volées et de communautés ravagées. Le dernier pensionnat aurait été fermé en 1996 près de Régina.

1.1.2. Mission, recrutement et financement

Mandaté par le gouvernement canadien, le clergé avait alors mainmise sur le programme pédagogique et l'administration de ces établissements, non sans difficultés. Devant jongler avec un maigre financement conduisant à des méthodes de recrutement des élèves laborieuses, les religieux tentent de réaliser leur mission d'évangélisation auprès de communautés en survivance. Dans son ouvrage *Histoire des pensionnats indiens catholiques au Québec* (2016), Henri Goulet, enseignant en histoire et études québécoises à l'Université de Montréal, se penche sur le rôle déterminant des pères oblats dans le système d'éducation de l'époque, leur idéologie

-

⁶ Extrait du Rapport annuel de 1921 du Ministère des Affaires indiennes, cité dans Goodwill et Sluman, 1984, p.134. Traduction de la Commission des droits de la personne et des droits de la jeunesse du Québec (CDPDJ, 2009, p. 25).

et la politique complexe dans ce contexte québécois particulier⁷. Goulet rappelle que pour les religieux, « il ne fait aucun doute que le modèle des pensionnats s'avère l'unique formule à privilégier dans le processus de "civilisation" des communautés indiennes, civilisation impliquant bien évidemment leur mission d'évangélisation » (Goulet, 2016, p. 127). Ces derniers reconnaissent certainement l'influence eurocanadienne qui s'étend jusque dans les réserves et que la vie des Indiens a rapidement changé au cours des dernières années : « Désemparés [...] ils subissent de plein fouet l'impact de l'industrialisation dans leurs territoires » (Goulet, 2016, p. 149). Les pères oblats du Québec souhaitent cependant freiner ce processus d'assimilation et s'opposent à l'intégration des enfants dans les écoles publiques blanches, croyant que « le département des Affaires indiennes cherche à intégrer trop rapidement les Indiens à la civilisation moderne » (Goulet, 2016, p. 141). Pour eux, la structure du pensionnat permettrait effectivement de transmettre une éducation adaptée à ces enfants fragiles, respectant leur identité et amoindrissant aussi la discrimination qu'ils pourraient subir. De manière générale, ce séjour au pensionnat leur donnerait des outils pour affronter les obstacles futurs qu'ils rencontreraient dans leur processus d'intégration au monde moderne. Le principe pédagogique défendu est néanmoins entièrement axé sur la survivance des communautés autochtones, notamment en maintenant l'utilisation de la langue comme « principe de droit naturel » (Goulet, 2016, p. 206). De la sorte, on peut lire dans un plaidoyer pour le principe du pensionnat défendu par les pères oblats lors d'une série de conférences se tenant à Saint-Boniface en novembre 1942, que cette éducation fondamentale tentera « de faire de l'Indien un bon citoyen canadien, sans toutefois vouloir l'assimiler et en faire un Anglais ou un Français. Aucune nationalité de Blancs ne veut de commerce intime avec l'Indien. Seuls les missionnaires lui restent fidèles jusqu'au bout. »

⁷ Il n'y a eu que 6 établissements scolaires de ce type au Québec, tous gérés par la même congrégation religieuse et implantés très tardivement au début des années 1950, à contre-courant de la nouvelle politique du Ministère des Affaires indiennes.

(Goulet, 2016, p. 206). Voilà une position bien contradictoire conjuguant pédagogie, bienveillance, possessivité, préjugés et racisme. De tels propos complexes se retrouvent notamment dans de la narration du documentaire *Le Pensionnat indien de Saint-Marc-de Figuery* (1960) de Fernand Guertin, où on peut y observer un long parallèle entre la nature sauvage du petit Indien et son homologue canadien-français, loin d'être son égal, à travers différentes situations scolaires.

Ultimement, les religieux canadiens ont le dessein de faire histoire et de traiter « sa première et plus ancienne minorité ethnique de façon à donner exemple aux autres provinces et au reste du monde » (Goulet, 2016, p. 147). De grandes ambitions et beaucoup de bonnes intentions, sans doute, mais il ne faut cependant pas oublier que « cette mainmise paternaliste » (Goulet, 2016, p. 147), cet objectif de protéger l'existence future des communautés autochtones, leurs traditions et leur culture, cache très précisément un appétit de défendre leur place au sein de ces groupes afin de continuer d'exercer leur pouvoir et leur politique d'évangélisation. Toujours, rappelle Sébastien Tessier, archiviste à la Bibliothèque des Archives nationales du Québec de Rouyn-Noranda, « le but premier des missionnaires est d'évangéliser les Amérindiens qui sont, pour eux, des êtres sans âmes » (Desfossés, 2016, s.p.).

Néanmoins, en ces temps de grands changements sociaux, culturels et économiques, les parents veulent bien entendu le meilleur pour l'avenir de leurs enfants. Effectivement, « le droit à la scolarisation est prioritaire pour [eux] et ils sont prêts à de difficiles sacrifices pour que leurs enfants puissent y accéder. Malheureusement, à l'époque, ce droit passe encore trop souvent par la formule des pensionnats. » (Goulet, 2016, p.184-185). Les familles acceptent alors de subir l'éloignement physique de leurs enfants et l'évidement des réserves, ne sachant toutefois pas ce à quoi ils devront faire face par la suite. Ainsi, afin de recruter les pensionnaires et de

répondre à l'obligation fédérale de sortir les enfants des réserves, les missionnaires étaient soutenus par l'autorité policière de la GRC alors que les familles pouvaient être menacées de pénalités financières s'ils contrevenaient à la loi en refusant de laisser leurs enfants aux mains d'inconnus. L'arrachement des enfants à leurs proches dans de telles circonstances, sans savoir à quel moment ils se reverraient, a été certainement traumatique pour plusieurs. L'ex-juge en chef de la Cour suprême du Canada, Antonio Lamer, au cours d'une entrevue télévisée en mai 2001 sur le Réseau Historia, « parlait [même] de kidnapping : "On les a à toutes fins pratiques incarcérés dans les écoles. Moi je ne suis pas trop fier de ça" » conclut-il (CDPDJ, 2009, p. 30).

La seconde révision de 1951 de la *Loi sur les Indiens*, permet dorénavant aux enfants d'intégrer les écoles publiques blanches. Dès lors, malgré que le département des Affaires indiennes révise déjà le programme des pensionnats et que « la tendance va plutôt à l'intégration des enfants indiens dans les écoles publiques locales » (Goulet, 2016, p. 126), les différentes congrégations religieuses sur le territoire canadien continuent leur « nettoyage » (Ternon, 1995, p. 85) des réserves. De nouvelles écoles s'établissent donc tardivement, notamment au Québec, et ce, malgré l'état lamentable dans lequel plusieurs pensionnats surpeuplés, sous-financés et sous-administrés se trouvent.

Un financement annuel dérisoire *per capita*, formule adoptée en 1892, incite les missionnaires à recruter le plus possible, ce qui explique en grande partie les vastes territoires couverts par chacun de ces pensionnats. De plus, des quotas d'inscription sont à atteindre ou des pénalités financières doivent être essuyées par ces établissements fautifs. C'est alors la « course au recrutement » (Goulet, 2016, p. 185) pour pallier au sous-financement. Puis, les temps difficiles de la crise financière

amènent le financement à baisser globalement en 1930 et ces chiffres tardent à augmenter dans les années qui suivront. Par exemple, en 1955, suite à de féroces négociations entre les pères oblats et le département fédéral, qui se sont par ailleurs conclues de justesse avant l'ouverture du pensionnat Saint-Marc-de-Figuery, on finit par obtenir 350\$ par tête par année (Goulet, 2016, p. 135). Ne prévoyant qu'un maigre 30 sous par jour pour la nourriture, ce budget « dérisoire » (Goulet, 2016, p. 186) a été fortement critiqué par les directeurs des établissements. Malgré tout, le Ministère juge encore que ces administrateurs dépenseraient trop par rapport à d'autres pensionnats de même envergure, sans compter que l'argent manque également pour le personnel. Dans ces circonstances, le gouvernement fédéral a « séraphiné sur le financement du système et imposé aux Églises des normes que luimême n'aurait jamais été en mesure de respecter. [Cela a] conduit à des improvisations, à des bricolages et à des restrictions inévitables dans la qualité des services, lesquels ont finalement eu un impact direct sur les pensionnaires » (Goulet, 2016, p. 187).

1.1.3. Santé et sécurité

Dans de telles circonstances financières, les bâtiments se retrouvent assurément dans des états lamentables et les jeunes pensionnaires exilés doivent se développer avec un « manque de nourriture, des vêtements de piètre qualité, un manque d'espace pour les classes et les dortoirs, l'absence de gymnases et de salles de jeux [...], etc. » (Goulet, 2016, p. 186). Aisément, sous une telle administration problématique, des dérives autoritaires sont engendrées par une politique disciplinaire floue et peu respectée, des sévices corporels et psychologiques sont subis par les enfants, et des maladies variées pullulent dues à des soins de santé insuffisants ou approximatifs. En résulte un taux de mortalité extraordinairement élevé chez les pensionnaires

autochtones en comparaison à celui des autres enfants canadiens (CVR4, 2015).

À ce propos, l'historien et auteur autochtone John S. Milloy a conduit une recherche d'envergure auprès d'ex-pensionnaires et en s'appuyant sur divers documents d'archives, menant à la publication de son ouvrage de référence sur le sujet A National Crime (1999). Le Rapport de la Commission de Vérité et Réconciliation du Canada, paru en décembre 2015, offre aussi beaucoup d'éclaircissements sur les circonstances entourant les nombreux décès survenus dans les pensionnats ou ayant probablement été causés par un séjour. Devant leur examen des données et des témoignages, il ne fait aucun doute qu'une alimentation, des soins de santé et une discipline inadéquats transforment ces établissements d'éducation en de réels cauchemars.

Tout d'abord, le problème du sous-financement chronique entraine les religieux à offrir un régime alimentaire inadéquat, carencé, insuffisant, non équilibré ni varié, à plusieurs pensionnaires pendant des décennies, malgré les normes alimentaires officielles canadiennes. Logés dans des bâtiments surpeuplés, mal aérés et insalubres, les enfants affaiblis et surchargés de travail ont été fortement victimes de maladies, dont la tuberculose qui atteint des taux d'infection alarmants : « Une inspection de 1908 de cinq pensionnats de l'Alberta parvient à la conclusion que 80% des élèves des cinq pensionnats présentent une tuberculose pulmonaire. Dans deux écoles, le taux d'infection est de 100%. » (CVR4, 2015, p. 77). Pour des questions monétaires, on refuse parfois de renvoyer les enfants chez eux, et pire encore, on admet de nouveaux pensionnaires présentant des symptômes sans leur fournir les soins nécessaires à la guérison. On voudrait que la politique s'efface lorsqu'il est question de santé, mais il en a été autrement dans les faits : « Les directeurs démontrent souvent de la réticence à suivre les politiques gouvernementales [de soins médicaux],

soit parce qu'ils sont hostiles à toute mesure qui pourrait limiter l'inscription, soit parce qu'ils manquent tout simplement de fonds pour le faire » (CVR4, p. 69), amplifiant de ce fait la crise de la tuberculose qui faisait déjà rage dans les communautés autochtones. L'affront tient aussi dans les tentatives. Puisque les troupeaux de certaines fermes de pensionnats sont aussi en mauvaise santé, le lait, alors recommandé aux enfants tuberculeux avant 1940, faute de traitement efficace, est lui aussi porteur du virus. Les directeurs doivent également veiller à faire l'« économie la plus rigoureuse » (CVR4, 1015, p. 67) des ressources pouvant alléger les souffrances d'un élève ou même éviter qu'il ne tombe malade, et ne pas donner cette aide à « ceux qui ne sont pas dans le besoin ou ne la méritent pas » (CVR4, 2015, p. 67). En ce sens, un enfant turbulent, et de ce fait *moins méritant*, verrait son accès aux soins de santé limité. Par conséquence, on peut donc voir qu'à défaut de normes, la question de la discipline fait malheureusement partie de l'équation.

En l'absence de lignes directrices sur les mesures disciplinaires par les Affaires indiennes, les religieux exercent librement leur autorité en se basant sur un système moral subjectif et partial, parfois même individuel, auprès de ces enfants *sauvages* agités qui doivent selon eux mériter leur salut. En 1953 seulement, Philip Phelan, surintendant de l'éducation aux Affaires indiennes, publie enfin une politique disciplinaire qui peine toutefois à être respectée. Lors d'une entrevue réalisée dans le cadre des audiences publiques de la plainte groupée contre le Ministère des Affaires indiennes canadien, au sujet des services sociaux en réserve, et organisée par Justice for Children, Child and Family Caring Society of Canada et l'Assemblée des Premières Nations⁸, John S. Milloy relate son souvenir des dortoirs bondés d'enfants

⁸ Ces démarches juridiques portaient sur le système des services sociaux jugés inférieurs et sousfinancés à l'égard des communautés autochtones canadiennes, en comparaison aux subventions destinées aux centres de services sociaux réguliers. Elles ont duré plus de 10 ans et ont été en partie

qui pleuraient en silence dans le noir (c'était interdit), car ils ne comprenaient pas ce nouveau langage avec lequel on s'adressait à eux et étaient constamment réprimandés physiquement (Obomsawin, 2016, s.p.). De tout temps, et bien qu'il soit admis à l'époque de corriger par quelques coups de règle sur les mains, on y relate des gestes abusifs de la part d'enseignants qui « ne seraient pas tolérés un seul jour dans une école blanche, n'importe où au Canada » (CVR4, 2015, p. 103), laissant parfois des traces bleues et noires sur la peau. Un autre fonctionnaire relate en 1914 que certains élèves sont « châtiés à mort » (CVR4, 2015, p. 103) au pensionnat de Brandford en Ontario. Les conclusions de la Commission de Vérité et Réconciliation du Canada9 rapportent que « comme il n'y avait pas de politique, il n'y avait pas de restriction quant aux objets avec lesquels les élèves pouvaient être frappés [...] aux endroits où les élèves pouvaient être frappés [...] au nombre de coups ou au degré de blessure qui pouvaient être infligés [...] à l'utilisation de l'enfermement comme châtiment [...] » ni à l'imagination (CVR4, 2015, p. 107-109). Ainsi, ni les châtiments ni les rapports de discipline à remplir le cas échéant ne sont observés de façon règlementaire. On refuse de croire les plaintes pour mauvais traitement, on omet de prendre des mesures contre les enseignants blâmables et, lorsqu'on le fait, elles sont partiales. On ne signale pas les comportements déviants à la police comme cela sera par la suite suggéré par la politique disciplinaire et on ne fournit pas aux victimes des soins de santé ou du soutien psychologique.

Dans ces circonstances, les enfants sont nombreux à fuguer. Parfois même, certains administrateurs relatent qu'il ne se passe pas une journée sans qu'un enfant quitte le pensionnat. Des recherches ne sont souvent pas lancées avant plusieurs jours, voire des semaines, en espérant que les enfants *sauvages* et indisciplinés rentrent d'eux-

observées par la documentariste abénaki Alanis Obomsawin. Voir We Can't make the same mistake twice (2016).

⁹ À partir d'ici, dans le but d'alléger la lecture, l'abréviation CVR sera utilisée.

mêmes, et on ne contacte pas non plus les policiers de façon systématique tel que conseillé. Ainsi, les fugueurs sont pour la plupart du temps retrouvés noyés ou gelés alors qu'ils tentaient de rentrer chez eux, à plusieurs kilomètres du pensionnat. Puis, si tous les corps d'un groupe de fugueurs ne sont pas retrouvés, il ne reste plus qu'à présumer de leur mort. Bon nombre d'élèves ont aussi péri dans des circonstances malencontreuses : incendies, issues de secours verrouillées, etc. Il règne vraisemblablement dans ces pensionnats une peur et une pression insurmontable pour les enfants déracinés et, « désemparés, privés de soins et maltraités, quelques élèves se suicident » même (CVR4, p. 5). La mort jette un sombre éclairage sur une jeunesse dépouillée et dépossédée.

Tout au long de l'histoire du régime des pensionnats, on garde les frais d'inhumation au plus bas, que l'enfant soit mort au pensionnat ou non. Pour des considérations économiques, on s'oppose certainement à retourner les dépouilles des élèves dans leur collectivité d'origine, et ce, malgré les demandes des parents. De sorte que pour leurs proches, ces enfants morts ou disparus « ont été perdus à jamais [... Parfois,] personne n'a pris la peine de compter le nombre de morts ou de consigner leur lieu de sépulture » (CVR4, p.6). Conséquemment, « la tragédie que constitue la perte d'enfants a été aggravée par le fait que les lieux de sépulture étaient éloignés ou parfois inconnus » (CVR4, p.4). Des décennies plus tard, l'énigme demeurant toujours entière, on se demande encore « Where are the bodies? » dans le documentaire Unrepentant (2006) du révérend Kevin Annett, figure de proue du combat pour les mémoires autochtones blessées dans les années 1990. Annett y relate aussi la triste découverte d'ossements humains et de boutons d'uniformes de différentes années entremêlés à des racines d'arbres dans le sous-bois entourant le pensionnat d'Alberni, en Ontario, lors de fouilles qui ne se sont pas faites sans difficultés. Un ex-pensionnaire témoigne avoir vu de la fenêtre le corps de son frère se faire discrètement enterrer après l'heure du coucher, quelques jours après avoir été battu à coup de chaîne. Aujourd'hui, beaucoup de territoires entourant des écoles résidentielles sont parsemés d'anciens cimetières d'élèves et d'employés, pour la majorité d'entre eux, laissés à l'abandon. Un ancien pensionnaire de Chapleau, en Ontario, relate dans un témoignage à la CVR que les élèves devaient aider à creuser les tombes. Il raconte aussi que les dépouilles ont parfois été dévorées par les animaux une fois le printemps arrivé puisque les sols étaient trop gelés l'hiver pour remplir cette tâche correctement (CRV4, 2015, p. 133).

Certainement, « les responsables du gouvernement, des Églises et des écoles étaient parfaitement au courant de ces [diverses] lacunes et des effets qu'elles exerçaient sur la santé des élèves » (CVR4, p.137), le tout se soldant par des taux de mortalité inutilement élevés. Bien que ces taux ne tiennent pas compte de ceux qui sont renvoyés chez eux pour y mourir, en date de novembre 2014, la CVR recense un total de 3201 élèves connus ou inconnus dans le registre des décès. Cependant, l'utilisation de ces registres n'étant pas toujours pratique courante, il est alors souvent impossible de réellement calculer le taux de mortalité dans un pensionnat donné. En bref, on peut cependant dire que ces taux étaient près de 10 fois supérieurs aux enfants en âge scolaire hors pensionnats dans la population canadienne en général. Par exemple, entre son ouverture en 1884 et 1891, une proportion de 40,8%¹⁰ de morts est recensée au pensionnat Qu'Appelle, en Saskatchewan. Dans ses mémoires, Louise Moine se souvient que lors de son séjour au pensionnat Qu'Appelle, il y avait environ un décès par mois du côté des filles seulement (CVR4, 2015, p. 4). Quant au docteur Peter Bryce, dans son livre The Story of a National Crime (1922), il a pu observer que sur 1537 élèves inscrits et recensés, près de 25%

¹⁰ Afin d'éviter toute confusion et à cause du débat sur les taux de mortalité, nous précisons que ces chiffres ne sont pas des taux de mortalité sur 1000 individus, mais bien des pourcentages de morts par rapport à la fréquentation des pensionnats nommés.

sont morts. Puis finalement, Duncan Campbell Scott, ministre des Affaires indiennes de 1913 à 1932, déclare lui-même ouvertement : « On peut dire sans trop se tromper que 50% des enfants qui fréquentaient ces écoles ne vivaient pas assez longtemps pour bénéficier de l'instruction qu'ils y recevaient » (CVR4, 2015, p. 34-35).

En définitive, « les pensionnats étaient un lieu où sévissaient la maladie, la faim, le surpeuplement et le désespoir » (CVR4, p. 7). Aujourd'hui, après un siècle et demi, plusieurs ex-pensionnaires, se définissant eux-mêmes comme des « survivants » (Rousseau, 2011, p. xi), brisent le silence et témoignent de leur expérience de l'apprentissage de la honte de soi, de la dépossession culturelle et des sévices et abus de pouvoir dont ils ont été victimes. Par ces dénonciations, un processus de guérison à l'échelle nationale s'enclenche pour certains et se poursuit pour d'autres. C'est notamment en assistant aux audiences de la Commission de Vérité et Réconciliation ou en y témoignant de leurs années au pensionnat que certains survivants ont pu y soulager leur mémoire¹¹. Cependant, il nous apparait nécessaire d'interroger une telle stratégie de langage employée par l'institution de la CVR, par ailleurs qualifiée de « machine de la réconciliation » ¹² par certains. De quelles façons les travaux issus d'une démarche de mémoire qui nierait l'autodétermination des peuples autochtones pourraient-ils contribuer à un changement de perspectives alors que la nécessité d'une histoire commune et décolonisée demeure toujours aussi criante?

¹¹ Vocabulaire observé sur le site officiel de la CVR.

¹² Monnet, Émilie et Kramer, Lara. (2017). *This time will be different* [programme]. Montréal : OFFTA 2017.

1.2. La Commission de Vérité et Réconciliation du Canada

1.2.1. Mission, travaux et critiques

Suite à de nombreuses actions légales à l'endroit d'Ottawa, qui mènent finalement à une ordonnance du tribunal, la Convention de règlement relative aux pensionnats indiens s'entend pour mettre sur pied une Commission de Vérité et Réconciliation canadienne qui débute ses travaux en 2007. Jusqu'en 2014 se tiennent des audiences publiques recueillant ainsi près de 7 000 témoignages d'ex-pensionnaires, de proches, d'enseignants et d'employés qui ont soumis une déclaration privée ou publique sur n'importe quel aspect de leur vie, avant, pendant ou après l'expérience du pensionnat. La période étudiée par la CVR est de 150 ans, une des plus larges observée par ce type d'institution juridique. Son mandat est de promouvoir la sensibilisation et l'éducation du public à l'égard du système des pensionnats indiens et de ses séquelles :

La CVR a pour mission de faire connaitre aux Canadiens ce qui s'est passé dans les pensionnats indiens[,] d'établir des documents d'archives concernant les évènements survenus dans les pensionnats indiens[,] de favoriser la guérison et la réconciliation au Canada. Pour la durée de son mandat, la Commission aura tenu sept évènements nationaux ainsi que de nombreuses rencontres régionales et d'évènements communautaires, à travers le pays, afin de recueillir les déclarations des Survivants et de tous ceux qui ont été affectés directement ou indirectement par les pensionnats indiens. (CVR, Collecte de déclarations)

En plus de faire la lumière sur l'ampleur des évènements, de mieux comprendre ses origines et d'en recueillir les récits, il s'agit certainement de faire acte de mémoire auprès des Canadiens. Les travaux de cette instance publique sont pourtant restés relativement méconnus du grand public au cours de ces sept années de recherches. Ses conclusions publiées en plusieurs tomes sont aussi accompagnées de

recommandations adressées au gouvernement fédéral. Dans la suite de ses travaux, la CVR a notamment contribué à la mise sur pied du National Research Centre for Truth and Reconciliation Archives de l'Université de Régina et du Groupe de travail sur les enfants disparus et les lieux de sépulture non marqués qui poursuit ses recherches.

Les excuses publiques de Stephen Harper devant la Chambre des communes le 11 juin 2008 marquent avec un retard le début des travaux de la CVR au Canada alors qu'il corrige les bévues de son ministre des Affaires indiennes, Jim Prentice, qui refusait d'inclure des excuses dans le plan d'indemnisation des anciens pensionnaires, précédemment proposé par le gouvernement libéral de Jean Chrétien¹³. Ce refus du ministre est alors qualifié d'insulte et de mépris, notamment par ses collègues au Parlement¹⁴. Enfin, en 2015, au moment de la publication des 94 recommandations, celles de Justin Trudeau sont aussi accueillies par les communautés, toutefois mitigées, comme une première étape de reconnaissance des faits, des erreurs commises et d'une certaine responsabilité gouvernementale. Dans un discours à la population autochtone, le Premier Ministre libéral insiste : « Ce fardeau nous appartient en tant que gouvernement et en tant que pays » (La Presse, 2015, s.p.). Dans son mémoire en sociologie Mémoires et identités blessées en contexte postcolonial : la Commission de vérité et réconciliation du Canada (2011), Audrey Rousseau soutient que, malgré les différends, la CVR est toutefois considérée par la grande majorité des gens comme un moment historique,

[...] premier geste étatique visant à faire la lumière sur le régime des pensionnats, tant au niveau de son fonctionnement, des crimes qui y ont été perpétrés, que des conséquences de ces

¹³ Sans compter celles de la ministre des Affaires indiennes en 1984, jugées peu sincères et refusées.

¹⁴ Pour en savoir plus : S.a. (28 mars 2007). L'opposition critique le refus d'excuses aux autochtones. *L'Appel de la nature*. Récupéré de : http://lappeldelanature.kazeo.com/l-opposition-critique-le-refus-d-excuses-aux-autochtones-a121044350

expériences sur les individus et collectivités. Les espoirs et attentes d'un nouveau départ se font sentir dans la littérature produite par la [CVR] et les discours des commissaires [...] (Rousseau, 2011, p. 37).

C'est alors entre méfiance et espoir que sont suivis les travaux de cet « appareil de vérité » (Rousseau, 2011, p. 34) aux fins du devoir de mémoire canadien à l'égard de ses autochtones. Le bienfondé de telles actions n'entraverait toutefois pas systématiquement la logique coloniale, car le discours des excuses comme la constitution de la CVR « encourage[nt] une réconciliation qui n'altère pas fondamentalement la relation coloniale entre les populations autochtones et nonautochtones » (Dorrell, 2009, p. 30, cité par Rousseau, 2011, p. 20). Dans le même ordre d'idée, les critiques à l'endroit de la CVR portent notamment sur les rapports de pouvoir et l'implication du gouvernement dans le conflit qu'il observe. Un contrerapport, rédigé par l'International Tribunal for the Disappeared of Canada de pair avec la Citizen Commissions of Inquiry et publié en mars 2016 sous le titre Murder by decree, remet notamment en question cet aspect du pouvoir, en plus des chiffres recueillis quant aux morts et aux disparus et la fragmentation des faits. Il n'y a effectivement pas de réorganisation des pouvoirs entre Premières Nations et gouvernement canadien. Encore une fois, l'autonomie politique et juridique, abondamment et longuement revendiquée par les différentes nations, est mise sous le tapis. Une institution détient encore les pouvoirs sur l'avenir de ces individus à qui on demande une fois de plus leur confiance. On soupçonne même l'État canadien, par la mise sur pied de la CVR, de vouloir délibérément saboter l'enquête indépendante Truth Commission into Genocide in Canada alors en cours depuis 1998 (Annett, 2016, p. 4). De cette façon, un financement et une mise en commun des ressources et énergies facilitent assurément ce processus de mémoire pancanadien, mais permet aussi de contrôler les initiatives et l'information, notamment par un vocabulaire soigneusement choisi. Les idées de vérité, de guérison et de réconciliation auxquelles on prétend sont alors elles aussi discutables tant que le langage, bienveillant mais fallacieux, remise ces évènements sombres au passé, faisant référence au système des pensionnats autochtones comme un *triste chapitre de notre histoire canadienne* sur lequel il faut *tourner la page*. Le danger réside dans la distance mise entre la situation présente et ces évènements pas si lointains, alors que la mentalité et les actions qui y ont menés prennent racines des siècles auparavant tandis que les séquelles se feront sentir pour les générations à venir. C'est un conflit qui s'inscrit dans le temps et dont les vastes ramifications, parfois souterraines, font entrer en collision plusieurs sphères de la vie sociale, intime, culturelle, religieuse, politique, etc. Espérer rapidement un dénouement serait peut-être un autre effet de la pensée coloniale et de la culpabilité blanche euro-canadienne.

1.2.2. Délégitimation et silence de l'histoire

La segmentation des mémoires des ex-pensionnaires et du système d'éducation des pensionnats, entre eux ainsi que vis-à-vis de l'histoire coloniale, permet certes d'appréhender et d'étudier la problématique selon différents angles, mais risque plutôt de brouiller et même d'oblitérer l'ampleur des violences perpétrées sur plusieurs niveaux. Effectivement, la tentation d'individualiser les histoires conduirait à une dépolitisation du processus de guérison et de réconciliation, ainsi qu'à la délégitimation de ces récits subalternes, amenant, du même coup, une négation de l'aspect narratif de la construction du récit historique canadien tel qu'on l'a appris dans les manuels scolaires. Audrey Rousseau soutient effectivement que les pensionnats étant traités comme une « anomalie historique » (Rousseau, 2011, p. 104) par l'État, la possibilité d'une réelle relecture de l'histoire nationale est écartée. Rousseau nous met en garde contre l'individualisation des souffrances :

Le processus de témoignage des survivants des pensionnats peut

être considéré comme le théâtre d'une forme inédite de validation des histoires individuelles et collectives [...] et la recherche de bases renouvelées permettant la compréhension mutuelle respectueuse. Toutefois, cela ne doit pas se produire au prix d'un oubli du projet colonial sur lequel est fondé le système des pensionnats, sinon c'est la perpétuation de l'attitude paternaliste qui s'exprime par la négation du statut d'acteur aux Peuples autochtones. Ainsi, la ligne mince entre révélation des histoires et fermeture de l'histoire, voire l'effacement de l'expérience du colonialisme au pays [...] au profit d'un renforcement de l'unité nationale, est l'un des écueils du discours dominant qui risque de favoriser l'appropriation des récits autochtones et leur possible absorption au sein du corps politique de la nation. (Rousseau, 2011, p. 41-42)

Ces démarches individuelles et collectives de réconciliation et de guérison initiées ou soutenues par la CVR désignent bien leur amorce et la promesse d'un avenir plus calme, mais certainement pas leur complétude. Ce serait effectivement balayer des siècles d'inégalités que de ne pas considérer les refus du droit à l'autodétermination d'un peuple et à son auto-gouvernance, ainsi que le racisme et les violences systémiques subies par les Premières Nations du Canada, comme les signes d'une pensée coloniale profondément enracinée dans les structures de pouvoir actuelles. Ce probable oubli de la pensée coloniale n'est pas sans rappeler la bavure de Stephen Harper (qui plus est, post excuses nationales) au G20 se tenant à Pittsburgh en 2009. Harper déclare : « We, in Canada, have no history of colonialism. » (Rousseau, 2011, p. 98) alors qu'il s'agit là de sa fondation même. Il y a certainement un énorme chiasme entre le mythe de l'État canadien pacifique et son projet colonial à l'égard des Premières Nations. Ces mémoires blessées ne sont assurément pas celles dont l'histoire nationale souhaiterait se souvenir et inscrire dans son récit et son identité. Elles sont alors écartées et mises sous silence. Au final, le processus d'historicité canadien n'a que faire de ces déclarations, témoignages, preuves documentaires ou même des rapports officiels de la CVR, car comme le soutient l'historien français Pierre Nora, l'histoire s'accomplit précisément dans la *délégitimation* du passé vécu car « le mouvement de l'histoire, l'ambition historienne ne sont pas l'exaltation de ce qui s'est véritablement passé, mais sa néantisation » (Nora, 1984, p. XX). Un devoir de mémoire tel que le souhaite la CVR nécessite un examen profond car, entre l'accumulation des témoignages, la publication du résumé de ses travaux et le sceau *véritatif* dont cette instance juridique gouvernementale se revendique, l'idée de la connaissance historique et la responsabilité du gouvernement ne sont que partiellement remises en question. Comment le devoir de mémoire à l'égard du régime des pensionnats autochtones canadien est-il réfléchi par les institutions et structures autres que la CVR? Que peut alors signifier collectivement « mémoire » si l'envie d'une réconciliation sans dégât prend le pas sur une connaissance et une compréhension approfondies des violences passées et présentes par la population?

Dans son article intitulé *The Great Canadian (and Australian) Secret: The Limits of Non-Indigenous Knowledge and Representation* (2009), l'auteure et chercheure canadienne Julie McGonegal, parle d'une « rhétorique du secret » (McGonegal, 2009b, p. 71) entretenue publiquement et officiellement par l'État canadien. Effectivement, selon McGonegal, l'État arrive à entretenir ce « secret du génocide colonial [... en gardant] la population dans la méconnaissance, voire l'ignorance » (McGonegal, 2009b, p. 71). C'est pourquoi tous les efforts fournis par différents citoyens et activistes, notamment par le révérend Kevin Annett depuis le milieu des années 1990, menant entre autres à son ouvrage *Hidden from History* (2005), visent justement à lever le voile sur les évènements et à révéler l'ampleur du désastre.

Quant à la responsabilité partagée entre l'État et l'Église, l'instance juridique de la CVR n'a toutefois pas directement porté d'accusations. Cependant, les rapports pourraient soutenir d'éventuels recours en justice face à ces violations graves des

droits humains. Mais encore, contre qui seraient-ils portés?¹⁵ En définitive, il s'agit d'un combat constant pour une réelle reconnaissance des faits et contre la « rhétorique du syndrome du pensionnat » (Chrisjohn, 1997, p. 81), dépolitisant le conflit par psychologisation et individualisation des souffrances, alors qu'on ignore la nature génocidaire des évènements. Au cours des dernières années, de nombreux auteurs, pour la plupart autochtones, dont Gilles Ottawa, John S. Milloy, Ronald Niezen, John Ralston Saul, Roland Chrisjohn, Audra Simpson et Thomas King ont abordé les évènements sous différents angles, dont celui du génocide.

1.3. Débat autour de la question génocidaire et des droits de l'homme

Devant la contestation d'un Canada néocolonial et de ses pratiques passées, il nous apparait d'une importance première de se pencher sur les notions de crime contre l'humanité et de génocide. La complexité des pressions à l'œuvre lors de conflits et la mutation parfois rapide de ceux-ci rendent difficile et même questionnable le processus d'appellation. Premièrement, les termes « crime contre l'humanité », « crime de masse » et « génocide » renvoient à un complexe processus juridique international sur les droits de l'homme avant de pouvoir en faire un usage juste et précis qui, par ailleurs, ranime un négationnisme bien en place dans les structures. Nous tenterons toutefois d'en tirer quelques éclaircissements.

Qu'en est-il réellement des crimes contre l'humanité sur le territoire des Amériques? Comment peut-on interpréter les pratiques d'assimilation, d'isolement, de déportation et d'acculturation par les autorités nord-américaines? L'ensemble des ouvrages de référence publiés avant 2014 concernant des « massacre[s] de masse

¹⁵ Il semble y avoir une clause interdisant d'accuser des individus. D'ailleurs, les délais des procédures risquent de rendre caduc toute démarche d'accusation, les gens visés étant tous bien âgés. On peut donc se demander quel réel pouvoir juridique la CVR possède.

dont le caractère génocidaire intentionnel est discuté » (Lingane, 2008, p. 141) ne font pas unanimement mention du Canada, pas même des pratiques à caractère génocidaire 16 visant les autochtones de l'Amérique du Nord pendant la colonisation. Généralement, on parle surtout d'« ethnocide » qui, visant à supprimer l'indianité chez l'Indien sauvage, son « esprit » corrigible et non son corps, partage tout de même avec la notion de génocide une vision négative de l'altérité culturelle (Clastres, 1974). Cependant, quelques rares historiens dont le Nord-Américain Ward Churchill, auteur de A Little Matter of Genocide, Holocaust and Denial in the Americas, 1492 to the Present (1997) et de An American Holocaust, the Structure of Denial (2003), observent une attitude négationniste dans beaucoup de littérature entourant des conflits modernes et passés, dont les actes perpétrés à l'encontre des autochtones d'Amérique du Nord depuis la colonisation. Churchill protège l'idée que, sans réduire la gravité du génocide des Juifs du début du XX^e siècle, chacun des gestes à caractère génocidaire devraient avoir un poids et une signification égaux devant l'homme. Il existe une incontestable tendance à hiérarchiser les conflits violents, mais un génocide n'est jamais plus ou moins pire qu'un autre (Churchill, 2003). L'historien Yves Ternon ose, lui aussi, dès 1995, parler de l'Amérique du Nord en ces termes dans son ouvrage L'État criminel, les génocides au XX^e siècle. Selon lui, s'étalant sur plus de quatre siècles, le « nettoyage des continents pour s'installer à la place des indigènes » (Ternon, 1995, p. 83) a certainement été un long processus génocidaire qui est encore d'actualité :

[...] les groupes indigènes survivent dans des zones périphériques. Coupés du monde extérieur, ils sont jugés irrécupérables, c'est-à-dire incapables de participer au développement économique, ce qui suffit à justifier leur élimination. Ces groupes ne sont au XX^e siècle que la part

¹⁶ L'historien Yves Ternon privilégie l'adjectif génocidaire à génocide, lui permettant alors de considérer dans le calcul l'emploi d'autres techniques, en apparence bienveillantes, visant à réduire ou éliminer l'autre dans la société et pas seulement leur corps. Cette formulation est aussi empruntée par plusieurs auteurs cités au cours de ce texte, laissant de côté le terme ethnocide.

résiduelle d'un immense choc évènement qui s'est poursuivi du XVI^e au XIX^e siècle : le choc meurtrier des cultures. [...] La situation prégénocidaire commence avec la perte des droits civiques. Pour savoir qui est protégé et qui est menacé, il suffit de poser la question : qui, dans la société, conserve une voix ? (Ternon, 1995, p.77)

Les lois depuis toujours ont conféré aux autochtones canadiens un « statut de citoyen mineur » (CDPDJ, 2009, p. 22) peut-on lire dans le chapitre trois de la Commission des droits de la personne et de la jeunesse du Québec intitulé *Un objectif d'assimilation avoué*. Nos premiers dirigeants écrivaient ouvertement dans leurs correspondances ou leurs décrets, ne vouloir qu'une seule nation, vouloir « les civiliser, les assimiler et attendre qu'ils disparaissent avec le temps » ¹⁷. Par ailleurs, on peut encore lire à ce jour, gravés avec fierté sur son monument commémoratif du Vieux-Montréal, les célèbres mots de Maisonneuve : « Il est de mon honneur d'accomplir ma mission. Tous les arbres de l'île de Montréal devraient-ils se changer en autant d'Iroquois. », figurant le courage de les abattre.

En 2012, alors que les travaux de la CVR ne sont pas achevés, est présenté à l'ONU pour étude un dossier selon lequel la politique indienne canadienne pourrait justement être définie comme *génocidaire* selon la notion d'intentionnalité de la *Convention pour la prévention et répression du crime de génocide* (1948). Puis, dans un discours à la veille du dépôt du *Rapport final de la CVR*, le 2 juin 2015, la juge de la Cour suprême du Canada, Beverly McLachlin, a qualifié la politique des pensionnats de « génocide culturel », locution ne figurant toutefois pas dans la *Convention*. Dans les faits, un génocide est toujours culturel nous assurent les travaux du Montreal Institute for Genocide and Human Rights Studies de

¹⁷ Philippe Charland. *Histoire des Autochtones du Canada (depuis le XIX^e siècle)*. (HIS-4593), session automne 2014, Université du Québec à Montréal.

l'Université Concordia 18. Il s'attaque non seulement aux corps d'un peuple, mais à son identité, à ses idéologies, à sa langue et à sa mémoire via la destruction de bibliothèques, de lieux de culte ou de cimetières. Alors, que ce qualificatif ait pour but de minimiser le terme « génocide » ou pas, en utilisant cette expression, McLachlin fait néanmoins pression sur le gouvernement canadien, lequel continue de nier le caractère génocidaire de ces évènements, ce qui est pourtant appuyé par de plus en plus d'auteurs, d'intellectuels, d'activistes et de chercheurs canadiens. Le contre-rapport de la CVR, Murder by decree, ne propose quant à lui rien de moins qu'une chronologie du génocide à partir de 1840. On y critique également le fait que la CVR semble vouloir conclure gentiment l'épisode sans actions juridiques contre l'Église, ses missionnaires enseignants ou autres autorités de l'époque. Le débat sur la question génocidaire reste donc ouvert. Il existe certainement un processus complexe pour la nomenclature officielle des différents crimes contre l'humanité, d'assimilation, d'« intégration », d'« acculturation », mais que l'on parle d'« invasion culturelle », de « déculturation », d'« ethnocide », de « génocide », de « génocide culturel » (Rousseau, 2011) ou de crimes contre l'humanité s'inscrivant dans une logique d'élimination (Wolfe, 2015), les expressions telles que « Tuez l'indien, sauvez l'homme » (King, 2014, p. 34); « Tuer l'Indien au cœur de l'enfant » (SRC, 14 juillet 2003, s.p.); « Un bon Indien est un Indien mort » (King, 2014, p. 35); « Bon Indien, pourvu qu'il soit mort » (Morisset, 1972, p.71) ou encore « dans vingt ans, il n'y aura plus d'Indiens » (Ottawa, 2010, p.10), témoignent d'un climat à tout le moins haineux.

Jacques Sémelin, historien français, professeur de science politique et directeur de

¹⁸ Le Montreal Institute for Genocide and Human Rights Studies (MIGS) a d'ailleurs participé au *Colloque international Max et Iris Stern, Topographie sur les violences de masse*, se tenant au Musée d'Art Contemporain de Montréal les 31 mars et 1^{er} avril 2017, en collaboration avec l'Université du Québec à Montréal. Colloque et journées d'études préparatoires auxquelles j'ai participé en tant qu'étudiante.

recherche au Centre National de la Recherche Scientifique, dans son article Qu'estce qu'un crime de masse? (2000), portant notamment sur le cas de l'ex-Yougoslavie de 1990, s'efforce de joindre deux interprétations contradictoires des crimes de masse. Soit celle qui observe formellement les évènements et les dynamiques à l'œuvre, dont découlent les travaux d'Hannah Arendt, et celle qui affirme qu'il n'y a pas de sens à voir dans ces barbaries et qui s'attarde à comprendre autrement ces montées de violence extrême, suivant la pensée de Wolfgang Sofsky. Devant la complexité des évènements étudiés mais sans toutefois prétendre confirmer l'une ou l'autre de ces visions, Sémelin assure que ces actes violents répondent bien à une certaine logique, bien qu'anormale, qu'il scrute attentivement. Pour ce qui nous intéresse, Sémelin observe une première dynamique fondamentale de ces crimes dans leur objectif de soumission du groupe : « Le but étant de détruire partiellement un groupe pour soumettre totalement ce qui en restera. [...] Soit il s'agit seulement de parvenir à la capitulation du groupe pour lui imposer sa propre domination politique [...] soit il s'agit, une fois cette soumission obtenue, d'engager un projet de "rééducation" des membres survivants du groupe. » (Sémelin, 2000, p. 144-145). Puis, sans nécessairement impliquer de technique particulière, le projet s'observe en « une série d'actes, collectivement organisés, dont le but est de provoquer la mort de groupes entiers d'humains non armés » (Sémelin, 2000, p. 144). Quoi qu'on puisse en penser, le crime de masse est bien le résultat d'une organisation consciente visant des populations civiles fragilisées. Pour Sémelin, il ne fait aucun doute qu'« exigeant une bonne organisation, le crime de masse est surtout le fait des États » (Sémelin, 2000, p.144). Dans ses études sur la violence collective, le professeur de science politique américain Rudolph Rummel défend la thèse selon laquelle plus de 160 millions de personnes auraient été « tués au cours du XX^e siècle par leur propre gouvernement » (Sémelin, 2000, p.144). Entre État canadien et enfants autochtones, « il y a une dissymétrie absolue du rapport de force » (Sémelin, 2000, p.144), ce qui

ouvre la voie à la poursuite du projet colonial. De plus, dans le cas où un certain pouvoir est détenu sous couvert - on pense ici aux huis-clos des écoles résidentielles – et que la responsabilité de ces structures oppressantes et des actes violents est détenue par l'entreprise étatique supérieure, cela « favorise la levée des inhibitions » (Sémelin, 2000, p. 144). Le sentiment de toute puissance du clergé visà-vis ces enfants, qui sont alors dans une situation de complète dépendance, lui confère une légitimité d'action sans pareil. Des cas de comportements sexuels brutaux sont aussi observables dans ces climats. Finalement, dans L'usage politique de la cruauté (1996), l'anthropologue Véronique Nahoum-Grappe souligne que ces actes de destruction massive tentent de faire table rase et mirent autant « en direction du passé et de l'avenir » (Sémelin, 2000, p. 157) dans un non respect des identités et de la mémoire, ainsi que par la mise en œuvre de politiques allant à l'encontre de la jeunesse et de la transmission de la culture. De telle sorte que prises dans le flux d'une histoire et d'une réconciliation qui s'écrivent encore une fois sans leur contribution, les communautés touchées doivent maintenant conjuguer avec les ruines d'un mémoricide autochtone canadien.

1.4. Entre Histoire et Mémoire

Tout au long de cette recherche sur le régime des pensionnats autochtones canadiens, des termes fondamentaux tels qu'« histoire », « mémoire », « commémoration » et « devoir de mémoire » sont employés abondamment, parfois selon différentes acceptions, à travers les révélations et récits des survivants, les travaux de la CVR, diverses publications et articles parus. Dans toute cette production d'évènements et d'informations relative à ces conflits culturels et identitaires centenaires, comment s'y retrouver et y voir clair? Comment éviter les pièges du langage de la commémoration et de la réconciliation? Comment une recherche en art peut-elle

adopter une distance éthique alors qu'elle s'inscrit dans un contexte socioculturel marqué de souffrances individuelles et collectives? Quels outils adopter et mettre en œuvre afin de se sentir moins désarmé et impuissant devant l'histoire de ces sociétés, autochtones comme euro-canadiennes, qui tentent d'écrire leur identité tout en rivalisant avec leurs propres erreurs, responsabilités et mémoires? Un tel terrain d'observation dans le cadre d'une création documentaire nécessite un cadre théorique solide, ancré et qui réunit les notions d'« Histoire », de « Mémoire », d'« oubli », de « commémoration » et de « décolonisation ». Afin de mieux observer ces complexes dynamiques au sein du régime des pensionnats autochtones canadiens, du processus de la CVR et celui de la réconciliation, ainsi que d'éviter les facilités de la pensée qui guettent le citoyen comme l'artiste, s'impose alors une brève étude de ces notions. Le philosophe Paul Ricoeur et l'historien Pierre Nora, tous deux Européens, y ont consacrés une grande partie de leurs œuvres, tant qu'on ne trouve certainement pas d'équivalents chez les auteurs nord-américains. Il s'agit sans contredit d'une question de territoire et il serait par ailleurs essentiel d'observer comment ces enjeux historiques et mémoriaux entament ici tout juste leur décloisonnement, dans une ère et un contexte socio-politiques et culturels dissemblables de tant de façons.

1.4.1. Mouvements

En prêtant oreille aux témoignages de milliers de mémoires marginalisées, les travaux de la CVR s'inscrivent dans un vaste mouvement de remise en doute du récit historique canadien. Bien qu'on pourrait préjuger que l'idée de mémoire est subordonnée à la rigueur de l'histoire, ces deux forces sont en fait acteurs d'une relation au passé complexe dans une société occidentale qui a choisi le récit historique comme outil de construction identitaire (Lévi-Strauss, 1962 et Ricoeur,

2000). Tout d'abord, selon la définition de Paul Ricoeur, l'histoire, sa science pourrait-on même dire, prétend à la reconstruction du passé par un récit chronologique de l'humanité. Selon le philosophe, bien que l'histoire soit « de bout en bout écriture » (Ricoeur, 2000, p. 171) et reconstitution, elle défend pourtant une objectivité dans son analyse des faits et évènements passés. Elle se veut ainsi ontologiquement remplie d'une mission véritative, celle de représenter en vérité le passé (Ricoeur, 2000, p. 295) excluant toute incertitude devant son caractère officiel. Selon l'historien Pierre Nora, il s'agit aussi d'une question de perspectives car l'histoire selon son acception traditionnelle « appartient [paradoxalement] à tous et à personne, ce qui lui donne vocation à l'universel » (Nora, 1984, p. XIX). Bien entendu, aucune histoire ne peut s'extraire du régime d'historicité qui l'a produite, ni des violences imbriquées dans ses structures de pouvoir, comme c'est le cas du colonialisme. Autrement dit, le récit historique est une représentation d'un passé par un exercice de reconstitution basé sur des preuves documentaires. Ce processus narratif est tout à fait discutable selon Ricoeur et Nora, car la tradition occidentale d'historicité exclut celle, orale, des peuples autochtones de l'Amérique du Nord qui n'ont longtemps pas produit d'archives textuelles. On retrouve seulement des premières traces à travers les écrits de missionnaires vers la moitié du 19^e siècle (Desfossés, 2016, s.p.). Ainsi, si on se fie aux traces matérielles pour prouver que les politiques de l'État canadien allaient à l'encontre des communautés autochtones étalées sur le territoire et de leur survie, il y a de fortes chances que ce soit un échec. L'absence d'écriture ne signifie pas absence d'histoire ni d'identité. C'est pourtant cette nature enregistreuse de l'histoire qui fait sa puissance et sa portée via ses constructions par traces, accumulations et tris successifs. Ce caractère peut effectivement s'avérer très fécond lorsque, même dans son obsession de preuve, de périodisation et de datation, le travail historiographique s'ouvre aux multiples, aux marges et à la superposition des points de vue. L'histoire se joindrait alors à la tâche de *faire mémoire* et représenterait les évènements *en fidélité*, renonçant à l'idée d'une vérité unique (Ricoeur, 2000, p. 296). Une histoire qui n'est pas critique d'elle-même et de sa part de fiction « ne peut prétendre étayer, corriger, critiquer, voire inclure la mémoire » (Ricoeur, 2000, p. 146). C'est d'ailleurs cette inaptitude à se remettre en doute qui est reprochée à l'institution de la CVR, tel qu'élaboré plus avant. La solution serait-elle de s'engager vers un doute généralisé afin de contrecarrer, déjouer et activer autrement le travail de l'historien? Une fois détournées vers une incertitude revenant inlassablement sur elles-mêmes, que peuvent les méthodes propres à l'histoire que sont l'accumulation, la preuve et l'analyse de la trace documentaire?

Puis, si le processus historiographique accumule, organise et trie, le mouvement de la mémoire quant à lui s'observe à travers le souvenir, sa déformation et l'oubli. Postulons tout d'abord que « la mémoire *est* du passé » (Ricoeur, 2000, p. 19) vécue au temps présent et prend sa source, « s'enracine dans le concret, dans l'espace, dans le geste, l'image et l'objet » (Nora, 1984, p. XIX). Pour Nora, elle se décline de multiples façons telles que:

le souvenir, ou l'ensemble de souvenirs, conscients ou non, d'une expérience vécue et/ou mythifiée par une collectivité vivante de l'identité de laquelle le sentiment du passé fait partie intégrante. [...] mémoire active, entretenue par des institutions, des rites, une historiographie, ou mémoire latente et parfois reconquise (comme celle des minorités ethniques ou sociales opprimées ou assimilées), mémoires officielles, volontaires, orchestrées par toute une mise en scène de l'imaginaire [...] ou mémoires sans mémoire, clandestines et métahistoriques (Nora, 2011, p. 299-300).

L'expression « mémoire » signifie donc à la fois le souvenir en tant que phénomène mnémonique ressurgissant à l'esprit, être à la poursuite de ce dernier, l'habitude ou la mémoire du corps, tout comme elle est le devoir collectif de célébrer les évènements

ou individus marquants figurant au récit historique. La quête identitaire des peuples autochtones contemporains s'avèrerait être également une quête de mémoire. Ce passé brisé, arraché, perdu ou oublié est fondamentalement constitutif de ces communautés (Didi-Huberman, 2012), alors en processus même de réaffirmation de leur identité par divers gestes et objets de mémoire. C'est donc dans un paysage de ruines et de doutes que s'enclenchent ces processus intimes et collectifs de recouvrement de ces mémoires blessées. Le propre de la mémoire, à la fois son danger et sa beauté, c'est précisément son aporie :

[...] elle est ouverte à la dialectique du souvenir et de l'amnésie, inconsciente de ses déformations successives, vulnérable à toutes les utilisations et manipulations, susceptible de longues latences et de soudaines revitalisations. [...] [L]a mémoire ne s'accommode que des détails qui la confortent; elle se nourrit de souvenirs flous, téléscopants, globaux ou flottants, particuliers ou symboliques, sensibles à tous les transferts, écrans, censures ou projections (Nora, 1984, p. XIX).

Sa poésie réside dans son utilisation féconde de l'absence et du passé. Pourtant, dans cette impulsion, la mémoire est tout autant une construction que le récit historique, qu'elle en soit consciente ou pas. La tentation d'une unique mémoire restituée et d'une histoire officielle s'allient et entrainent malgré eux des processus voraces d'effacement, de silence et d'oubli. En définitive, le mouvement entre ces deux forces n'est autre que violence. Main organisatrice qui règle ce qui a réellement eu lieu, l'histoire réduit au silence les aspérités qui contreviennent à sa vérité. C'est pourquoi « la mémoire est toujours suspecte à l'histoire, dont la mission vraie est de la détruire et de la refouler » (Nora, 1984, p. XX). Pour Pierre Nora, on assiste à une dévoration de la mémoire par l'histoire, une *néantisation* même. En définitive, « tout ce que l'on appelle aujourd'hui mémoire n'est donc pas de la mémoire, mais déjà de l'histoire, [...] achèvement de sa disparition dans le feu de l'histoire. [...] À l'horizon des sociétés d'histoire, aux limites d'un monde complètement historicisé, il y aurait

désacralisation ultime et définitive [...] Le besoin de mémoire est un besoin d'histoire » (Nora, 1984, p. XXV). C'est cette avidité de la construction du récit historique qui doit être confrontée et même détournée par le jeu du doute et de l'incertitude. Cet exercice réactiverait peut-être du même coup le potentiel de vision et d'imagination de la mémoire alors engagée pleinement. Serait-ce par un travail artistique d'historien amateur, penché sur des documents d'archives et avec pour seul but une organisation visuelle du doute, dans une pratique mémorielle incomplète et à investir, que ces deux notions monumentales pourraient être sondées? Comment, en entravant les pouvoirs et logiques historiques à l'œuvre, faire collectivement un travail de mémoire et de remise en doute?

1.4.2. Mémoire collective et décolonisation du récit historique

Lorsqu'il est question de mémoire collective, Ricoeur et Nora se réfèrent tous deux au philosophe et sociologue français, Maurice Halbwachs, auteur de *La Mémoire collective* (1950). Pour Halbwachs, cette dernière agit comme un sas entre mémoire individuelle et historique. Trois types de mémoires donc, qui s'emboitent et agissent dans un réseau de forces opérant sur l'identité individuelle, culturelle, intime et nationale. En Occident, on observe depuis la décennie 80 un mouvement d'affirmation identitaire de différents groupes marginaux se soldant par une multiplication des mémoires. Il ne s'agirait donc plus d'une mémoire unique mais bien d'une mémoire plurielle composée d'autant de mémoires que de groupes. Sa nature serait dorénavant « multiple et démultipliée, collective, plurielle et individualisée » (Nora, 1984, p. XIX) et deviendrait constituante du processus de légitimation identitaire de ces groupes décolonisés, sans racines à proprement dites historiques, mais qui y aspirent dorénavant. À ce titre, Nora soutient aussi que « la mémoire collective est ce qui reste du passé dans le vécu des groupes, ou ce que ces

groupes font du passé [... Elle] évolu[e] avec ces groupes, dont elle constitue un bien à la fois inaliénable et manipulable, un instrument de lutte et de pouvoir, en même temps qu'un enjeu affectif et symbolique » (Nora, 2011, p. 300). En bref, la notion de mémoire collective et sa « montée en puissance et en généralité a correspondu à une subversion de la conscience historique par la conscience sociale de soi, mais une conscience, si l'on ose dire, à exigence historique » (Nora, 2011, p. 414). Ce mouvement d'affirmation mémoriel en accélération s'inscrit en entier dans un processus élargi de décolonisation de l'histoire, des pratiques sociales et de la recherche dans plusieurs domaines. De fait, « à la périphérie [du phénomène de la mondialisation, de la massification et de la médiatisation...], l'indépendance des nouvelles nations a entrainé dans l'historicité les sociétés déjà réveillées par le viol colonial de leur sommeil ethnologique. Et par le même mouvement de décolonisation intérieure, toutes les ethnies, groupes, familles, à fort capital mémoriel et à faible capital historique. Fin des sociétés-mémoires » affirme finalement Nora (1984, p. XVII). Ce phénomène de décolonisation du récit historique officiel consiste en un puissant mouvement d'affranchissement et d'émancipation des peuples jusqu'alors soumis, des groupes marginalisés et des individus qui refaçonne notre monde contemporain. C'est notamment dans cette logique que s'inscrivent certains travaux de réécriture de l'histoire officielle, tel que L'indien malcommode (2012) de l'auteur Thomas King qui propose une lecture alternative des évènements marquants de la création du Canada. Ces tentatives de renverser le titanesque et universel conflit entre la mémoire des survivants et l'histoire déjà écrite ne sont pas seulement une question d'écriture des faits car, comme l'observe Ricoeur, si avant Auschwitz, le combat était de « lutter contre la crédulité et l'imposture; il s'agit maintenant de lutter contre l'incrédulité et la volonté d'oublier » (Ricoeur, 2000, p. 223).

1.4.3. Devoir de mémoire et oubli

Lors de ses recherches sur les pensionnats autochtones au Québec, le chercheur Henri Goulet s'est rendu sur les lieux ayant accueilli l'établissement de Saint-Marc-de-Figuery et son projet de ferme expérimentale. Du bâtiment détruit en 1976, il a pu observer que seulement quelques fondations subsistaient et les terrains avaient été vendus. Sur place, Goulet décrit qu'« un immense vide habite le lieu. Comme si on voulait oublier son existence même » (Goulet, 2016, p. 150). À l'été 2013, émerge cependant la volonté de faire de ce lieu un espace commémoratif et s'y rassembler. Un monument a donc été érigé et des panneaux explicatifs racontant l'histoire du pensionnat s'y ajouteront. Cette observation de Goulet nous permet de constater que la notion d'oubli se conjugue inévitablement à celle de mémoire, son devoir et son procédé de commémoration. Autrement dit, comme le présente Nora, « on ne parle de mémoire que parce qu'il n'y en a plus » (Nora, 1984, p. XVII).

Alors que la question de la boulimie commémorative est peut-être prématurée au Canada, l'oubli dirigé de l'histoire lui est bien en marche. Qu'il soit individuel ou étatique, le geste de choisir les évènements, lieux et personnages historiques qui méritent une mémoire porte en lui tout le paradoxe de la commémoration, cette organisation cérémonielle de l'oubli collectif. C'est dire également que l'expression « devoir de mémoire » implique une injonction, une sommation à se souvenir du passé. Concernant les divers lieux de sépultures associés à des écoles résidentielles à travers le Canada, bien que des mesures de commémoration communautaires aient été prises à certains endroits, la CVR, devant la forte probabilité qu'il en existe beaucoup d'autres abandonnés dans tout le pays, suggère qu'il est « nécessaire de mettre en place une stratégie nationale pour documenter, entretenir, commémorer et protéger les cimetières des pensionnats » (CVR4, p. 15). Serait-ce par plus d'actions

concrètes de ce type, ainsi que suite à une profonde réflexion sur les rapports de pouvoir au sein de la CVR et du processus de réconciliation, qu'il serait possible d'envisager non seulement un devoir de mémoire juste, mais un réel *travail de mémoire* réalisé de pair par les populations? Ce déploiement des efforts permettrait par ailleurs d'engager une lutte contre la banalisation, le cynisme, le négationnisme et la volonté d'oublier qui sévit au Canada.

CHAPITRE II L'IMAGE ET L'ARCHIVE, PRÉSENCE-ABSENCE

2.1. La recherche archivistique du projet de recherche-création. Quelle visualité pour les pensionnaires?

Dans le cadre de cette recherche-création, j'ai également souhaité interroger la pratique artistique documentaire et la place qu'occupent les documents visuels dans « une compréhension sensible du passé réanimé » (Lagny, 2012, s.p.). La création, sous la forme d'une exposition participative construite à partir d'images d'archives, photographiques et audiovisuelles issues des pensionnats autochtones canadiens, puise donc ses ressources sensibles dans plusieurs banques de données et collections d'archives canadiennes.

Tout d'abord, en tant qu'allochtone, je ressentais la nécessité profonde d'échafauder une posture éthique afin de mener cette recherche-création en art à la hauteur du respect que je porte aux gens touchés de près ou de loin par ces politiques. Il me fallait comprendre les rapports de pouvoir en jeu, notamment au sein des institutions de mémoire et de savoir, afin d'éviter de les reproduire par égarement ou inconsciemment. Avec ce désir de sonder les photographies d'archives se traduisait aussi la nécessité d'engager un travail de l'image hors du cliché visuel folklorique de l'Indien. Autrement dit, il s'agissait de remettre en doute cette histoire canadienne coloniale et biaisée qu'on m'avait jadis racontée sur les bancs d'école. Cette histoire du passé, incomplète, faites de combats et de victoires, raciste est considérée par la majorité de la population comme véridique, les *faits* historiques étant rarement remis

en doute. Un récit de l'arrivée des Européens en Amérique qui, usant d'ellipses, de généralisations et d'omissions, sous-entend que ces Amérindiens n'existeraient plus de nos jours. Il s'est donc avéré un devoir de réaliser ma propre recherche archivistique, de faire moi-même état de la mémoire visuelle des pensionnats et de sonder les violences que ces images contiennent. Mais quelle serait l'étendue de cette « mémoire de papier » (Nora, 1984, p. XXVI) que je souhaitais convoquer et de quoi ces traces visuelles pourraient encore témoigner? Est-ce que la recherche d'une posture éthique et d'une méthode de création attentive aux blessures symboliques des images entrainerait une visualité renouvelée pour les pensionnaires et aurait un quelconque pouvoir de réparation vis-à-vis de ces archives? Comment une exposition pourrait rendre compte de ces étranges rencontres solitaires, mon visage attentif penché sur ces petites captures photographiques? Comment ces images et les présences qui les habitent pourraient-elles parler pour elles-mêmes? Qu'est-ce qu'elles pourraient réanimer de ce silence et de cet oubli collectifs?

2.1.1. Collecte des données

À l'origine de cette recherche, je me souviens de cette rencontre singulière avec le visage de Sylvester Green, ex-pensionnaire de la Edmonton Residential School entre 1949 et 1959, alors interviewé par Kevin Annett pour son documentaire *Unrepentant*. Sur cet écran aux couleurs délavées, cet homme alors âgé d'une soixantaine d'années révélait ses souvenirs du pensionnat avec une lenteur discontinue, comme s'il avançait en terrain miné. Il affichait un regard très étrange que d'autres intervenants du film partageaient aussi : sur ce visage aîné, des yeux d'enfants égarés, un regard comme renversé vers le passé ; comme s'il en était captif et le revivait en boucle. Il y avait là une confusion temporelle tout à fait étrange. Devant cette image d'une fragilité certaine, dans la distance abyssale qui nous

séparait l'un de l'autre, je me suis demandée à cet instant : qui était-il enfant? À quel endroit de sa mémoire était-il prisonnier exactement? De quel(s) évènement(s) ne pouvait-il pas se dérober? Qu'est-ce que je ne pouvais pas voir dans cette image, dans ce regard?

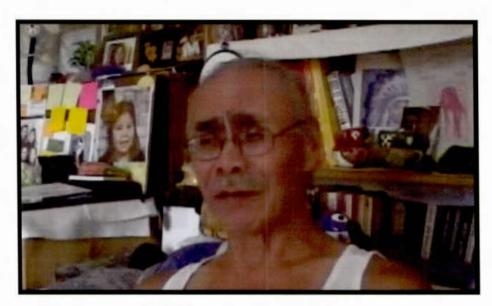


Fig. 1 - Sylvester Green, Unrepentant (2006).

Puis, d'autres regards encore m'ont inquiétée. Un reportage de Radio-Canada intitulé *Des enfants autochtones déracinés*, dont la prise d'images date de 1957, nous montre la première journée de nouveaux pensionnaires dans une curieuse mise en scène. Sur ces images muettes, les enfants mangent, se font couper les cheveux rudement, se font laver, assistent à des classes et feignent de s'endormir. Ces grands yeux d'enfants aux pupilles noires, hypnotisés par l'objectif de la caméra, avaient fini par me regarder, moi, à travers le temps. Ils demandaient de ne pas me taire, de partager et d'agir.



Fig. 2 - Des enfants autochtones déracinées, Archives de Radio-Canada

C'est ainsi, il y a plusieurs années, que j'ai vu pour la première fois des ainés raconter leur enfance arrachée teintée du meurtre de leurs frères et de leurs sœurs, le constat de leur culture et de leur identité ruinées. Que j'ai vu et saisi la violence de leur déracinement seule devant mon ordinateur. Je vivais un sentiment de vertige énorme et une colère, en partie à mon égard, devant le défilement d'une telle quantité de mémoires marginalisées dont le combat m'était jusqu'alors inconnu. Je concevais

certes les difficultés socioéconomiques et identitaires des Premières Nations, mais je n'avais jamais entrevu de cette façon la complexité des dommages et la portée génocidaire des politiques gouvernementales. Ces moments de face à face ont été déclencheurs pour la suite, me poussant à mener cette présente recherche sur les pensionnats, laquelle s'est nourrie notamment de la vague de témoignages exprimés dans le cadre de la CVR ou entrainés dans son sillage. Portée par l'inquiétude que ce choc et ce sentiment d'impuissance s'estompent, je me suis engagée avec avidité dans une recherche de documents photographiques et audiovisuels. Rapidement, je me suis intéressée spécialement aux enfants qui habitent ces archives constituant la mémoire matérielle et visuelle des pensionnats. Pourtant, il me semblait qu'à chaque visage rencontré sur la pellicule, devant leur nombre et leur anonymat, je ne pouvais que constater qu'il y avait là, sous nos pieds, une mise à mort collective d'une ampleur incommensurable. Devant l'illustration même que l'histoire du Canada est marquée par un silence et un oubli manipulés, il me fallait comprendre, voir et savoir. Qu'est-ce qui se dissimule encore derrière cette tache aveugle de notre histoire?

La suite de la recherche archivistique dans le cadre de la maîtrise s'est accomplie dans différentes succursales et collections de la Bibliothèque et Archives Nationales du Québec (Rouyn-Noranda, Sept-Îles, Québec, Montréal), au Musée d'histoire canadienne McCord, aux archives de la Société Radio-Canada, au National Centre for Truth and Reconciliation, à l'Office National du Film et à la Société d'Histoire d'Amos.

La collecte des archives s'est principalement organisée autour du regard et du visage. En cherchant par mots-clés dans les banques de données en ligne de la BAnQ et surtout par l'entremise de recherchistes et de bibliothécaires, j'ai ainsi été à la rencontre de centaines et centaines de visages. Avant le projet du National Centre for Truth and Reconciliation de l'Université du Manitoba et son portail en ligne 19, il n'existait que peu d'accès direct aux visuels. Il fallait donc en faire systématiquement la demande sans savoir ce qui existe. Ensuite, il est possible d'obtenir des prêts numériques (BAnQ), d'accéder aux photographies en consultation sur place (Amos, McMcord) ou à des banques spécialisées réservées aux enseignants et chercheurs (une partie des archives de Radio-Canada). Durant ce processus, j'ai feuilleté tous les albums, tourné toutes les pages, me suis penchée sur tous les visages qu'il m'était possible de recenser. J'y cherchais essentiellement des présences qui nous observaient, des face-à-face et des portraits de groupe. J'ai également trouvé des petits moments d'étrangeté, des mises en scène et des situations qui me semblaient en cacher d'autres plus symboliques. Dans la matière photographique, je traquais aussi des traces inquiétantes semant le doute (transparence, superposition, luminosité, flou, effacement), ainsi que des déchirures, égratignures et bris variés qui faisaient potentiellement écho aux violences subies (Voir annexe 2A, 2C, 2D ainsi que Fig.4, Fig.7 et Fig.8).

J'ai recensé les photographies en listes et tableaux décrivant les collections. Pourtant, ce sont les forts souvenirs que j'avais gardé de certaines images qui se sont imposées et qui ont ainsi précisé les dernières étapes de la recherche en archives et le choix des images pour la création. La sélection à cette étape s'est déroulée telle l'élaboration d'un réseau dont les éléments et leurs multiples motifs se répondent simultanément. Des prototypes d'installation et de montages d'images se précisaient sans cesse dans mon esprit et mes cahiers. Néanmoins, ce sont les premières quelques images qui

¹⁹ Suite aux travaux de la CVR, l'University of Manitoba a mis sur pied le National Centre for Truth and Reconciliation situé à Régina et inauguré en novembre 2015. Le centre d'archives du NCTR opère un vaste projet de numérisation des archives à travers le Canada afin de les rendre disponibles facilement au public. Récupéré de : https://nctr.ca/archives.php

m'intriguaient tant qui ont été à la base de la réflexion sur la mémoire des archives et le cœur du processus de création par la suite. À cette étape, j'avais entre les mains une grande sélection qui a été ultérieurement explorée en laboratoire de création. À force d'exploration et d'agencement, les images ont fini par créer un réseau de thèmes et motifs (postures, situations, lieux, qualités lumineuses, types de regard, présence de la nature). Ces choix auraient tout à fait pu être différents car cet assemblage via la technique du montage crée incessamment de nouvelles associations qui influencent jusqu'à la disposition des archives dans l'espace de l'exposition. La toile créée par ces associations et ressemblances n'a d'ailleurs cessé de se réorganiser tout au long des laboratoires et trouvait encore le moyen de circuler avec la présence participative des visiteurs.



Fig. 3 - Pensionnat de Maliotenam (06M_P748S1P0766, BAnQ Sept-Îles)

Durant cette exploration des archives, j'ai tout d'abord été étonnée devant la maigreur de certaines collections dites nationales et parfois même devant l'absence

quasi totale d'archives; la succursale de la BAnQ à Rouyn-Noranda ne possédait qu'une carte postale et une photographie montrant la croix ornant la devanture du pensionnat Saint-Marc-de-Figuery. Aucun autochtone n'y est visible. La Société d'Histoire d'Amos, dont la ville a justement accueilli dans ses environs ce pensionnat jusqu'en 1973, ne possédait que quelques dizaines de photographies que Geneviève Crytes, chercheuse en enseignement à l'Université du Québec en Abitibi-Témiscamingue, a récolté au fil de ses recherches. Toutefois, l'initiative numérique du National Centre for Truth and Reconciliation contrecarrerait ces creux de l'histoire matérielle et feraient des archives ainsi rendues plus accessibles, de véritables outils pour comprendre notre histoire. Beaucoup de documents visuels que j'avais déjà consultés dans d'autres collections se retrouvent par ailleurs dans cette base de données qui ne cesse de croître. Ce type de partenariat créé entre différentes instances de conservations permet certainement une meilleure circulation des archives et donne l'occasion au public d'accéder plus commodément aux documents. Une vaste entreprise d'identification est également à l'œuvre à la Bibliothèques des Archives du Canada afin de réparer une mise en archive déficiente. Project Naming (Un visage, un nom) invite tous les citoyens canadiens à fournir des renseignements permettant d'identifier les lieux, l'époque, les bandes et les personnes présentes dans les photographies.

La majorité des personnes qui apparaissent sur les images des collections de BAC n'ont jamais été identifiées. De nombreuses descriptions archivistiques concernant des événements ou des activités présentent des lacunes ou sont désuètes (p. ex., noms de lieux, noms de bandes ou terminologie). Dans d'autres cas, les renseignements sont fondés sur des inscriptions et des légendes originales que l'on a retrouvées dans les documents, et qui sont le reflet des biais et des attitudes de la société non autochtone à ce moment-là. (*Un visage, un nom*, Bibliothèque et Archives Canada)

Il s'agit donc également de repenser l'information accompagnant les archives, et de ce fait, le regard porté sur ces identités et leur place dans l'écriture d'une histoire nationale. Ce type de démarche s'inscrit certainement dans une entreprise de réparation et de mémoire, tout comme une opportunité pour ces milliers de visages anonymes de regagner une identité digne et aux communautés de reconnecter avec leur passé via les archives.

C'est ainsi que tout au long de ce processus de recherche en archives, j'ai été absorbée par ces centaines de rencontres anonymes, par l'entremise parfois d'un recherchiste et souvent d'un album photo datant du siècle dernier. Le corpus archivistique a été constitué à la fois d'images tirées de collections personnelles d'anciens enseignants ou de membres du clergé, lesquelles ont été par la suite recueillies, par exemple, par la Société d'Histoire d'Amos (Fond pensionnat Saint-Marc-de-Figuery) et le Musée McCord (Fond Alice Constance Dunn), ainsi que de collections plus officielles composées d'images ayant été prises dans le cadre par exemple d'une recherche gouvernementale de salubrité, du documentaire Le Pensionnat indien d'Amos à Saint-Marc-de-Figuery (1966) ou encore par la Société Radio-Canada. Les images des élèves durant leur séjour au pensionnat sont donc conservées la plupart du temps par une institution qui en permet l'accès aux citoyens et à la recherche.

Captés à un moment charnière de leur vie, alors happés par la modernité de la culture blanche et tentant de s'adapter à un nouveau mode de vie, ces jeunes autochtones sont photographiés avec un but certain. Quelques fois, ils sont dépeints tels de petits *sauvages* en nature, mais le plus souvent on les voit dans des contextes permettant de démontrer le travail effectif de ces établissements. Ils y sont mis en scène dans des situations que les allochtones de l'époque pourraient reconnaître et donc

appréhender : en rang avec leurs enseignants, lors d'un spectacle de catéchèse, effectuant les travaux manuels selon leur sexe, etc.



Fig. 4 - Pensionnat Saint-Michael, Alert Bay (CB) (M2010.81.9.23, McCord)

Autrement dit, rien de ce que j'ai pu observer dans ces collections n'aurait été capté de la main d'anciens pensionnaires. Il s'agissait principalement pour les religieux de montrer la validité de leurs méthodes d'éducation (Voir annexe 2B). En plus d'être des souvenirs scolaires, on peut donc penser que cette imagerie avait probablement des visées financières. De plus, peu d'images semblent avoir été produites, possiblement pour des raisons de coût, d'accessibilité à la technologie et d'intérêt. On peut également s'interroger à savoir si ces enfants étaient considérés dignes d'être photographiés ou du moins, de quelle manière l'étaient-ils? Méritaient-ils même une image individuelle, une inscription dans l'histoire, une trace? L'anonymat qui recouvre ces photographies de pensionnaires et les légendes biaisées (lorsqu'il y en a) qui les accompagnent suggèrent que non. Une courte note accompagnant un portrait datant de 1950 indique : « Du levain pour l'avenir même s'il est quelque peu

brun. 2 jeunes Esquimaudes » (Fort George, BAnQ). Au fond, qui voulait de ces mémoires-là? Mais à présent, quel poids ces mémoires possèdent-elles dans une réécriture de ce qui a vraiment été? Comment organiser une visibilité éthique lorsque les faits, les dates, les noms et les visages manquent?



Fig. 5 - Pensionnat d'Alberni (CB) (Alberni38f-c000118-d0001-001, NCTR)

De plus, le processus de recherche archivistique a parfois été complexe quant à l'accessibilité. Par exemple, les délais de réponse concernant une demande de prérecherche à la Bibliothèque des Archives du Canada à Ottawa sont de plusieurs mois. Inévitablement, aucune image directement tirée des collections de la Banque d'Archives du Canada n'a été utilisée dans l'exposition *Pour avoir une image claire de l'homme*, faute de temps, alors que près de deux années ont été consacrées à l'élaboration de la recherche et à la sélection des archives en vue de la création. Il me semble qu'il s'agit là d'une illustration très claire d'une volonté de mise en archive qui tente de protéger une mémoire, mais dont il en résulterait plutôt un enfermement institutionnel et éventuellement son oubli, voire sa perte. De la sorte, cette laborieuse

accessibilité aux images des Premières Nations perpétue l'état d'invisibilité ainsi que les litiges quant à leur autodétermination alors que ces communautés ne possèdent pas cette part de leur propre mémoire.

Ces recherches en archives se sont avérées des moments de découverte et d'intimité au fort potentiel subversif. Montrer ces images, les rendre à la vue, me semblait un moyen de m'engager dans ce mouvement de décolonisation et de remise en doute du récit historique. Encore en gestation, la création se dessinait de plus en plus autour de la visibilité et de la volonté de connaître. Ainsi, quelle pourrait être la portée d'un geste artistique de *rebrassage* visuel et de partage, un geste vers la connaîssance, un geste pour la mémoire et qui laconique, quoique dense et complexe, se jouerait en deçà des discours? Sans une mise en circulation de ces images, possibles outils de dévoilement d'un passé inavoué et d'un récit alternatif, comment reconstruire une histoire commune et critique? Dans *Rendre une image* (2010), Georges Didi-Huberman se demande, face à cette problématique de l'archive :

Que faire pour *restituer* quelque chose à la sphère publique pardelà les limites imposées par cet appareil? Il faut en *instituer les restes* : aller *prendre* aux institutions ce qu'elles ne veulent pas montrer – le rebut, le refus, les images oubliées ou censurées – pour les *rendre* à qui de droit, c'est-à-dire au « public », à la communauté de citoyen (Didi-Huberman, 2010, p.268-269).

En effet, l'historien se demande où et comment trouver l'image des peuples que l'histoire n'inclut pas. En ce sens, la relation étroite entre image et violence s'observe dans le paradoxe de l'histoire engagée continuellement dans une opération de recadrage politique. Ainsi, de par leur impossible réconciliation, la problématique de l'oubli qui sous-tend la pratique de l'archivage est porteuse d'un questionnement riche dans le cadre d'une recherche-création qui rassemble son matériel sensible par une recherche archivistique.

2.1.2. Archivage, mémoire et oubli.

Matériaux premiers du travail historique, les documents d'archives prennent une multitude de formes. Récits déjà historicisants, témoignages consignés ou traces involontaires, c'est dans les archives que l'historien puise ses ressources et ses réponses. Elles sont les objets à partir desquels l'histoire crée ces évènements qui la constitueront et dont elle se souviendra. C'est pourquoi la question mémorielle est indissociable des enjeux rattachés aux archives qui permettent par ailleurs d'observer les limites de l'objectivité historique. Les archives sont certainement, en grande partie, dépendantes du régime d'historicité qui les a produites. Autrement dit, leur constitution résulte de l'importance qu'une société donnée accorde à l'écriture d'une identité officielle et donc d'une histoire, ainsi que les objectifs du pouvoir momentanément en place.

C'est précisément dans une mise en doute de l'autorité du récit et de la connaissance historiques par rapport au phénomène de la mémoire que l'approche critique de Paul Ricoeur se situe lorsqu'il tente d'atteindre cette « idée d'une politique de la mémoire juste » (Ricoeur, 2000, p. I) dans son ouvrage phare *Histoire, mémoire et oubli* (2000). Tout d'abord, les documents d'archives tels que les témoignages, empreintes ou traces involontaires de tout acabit laissés derrière par les hommes, que Ricoeur qualifie d'ailleurs de « témoins malgré eux » (Ricoeur, 2000, p. 226), seraient probablement les matériaux les plus *fidèles* de par leur nature plus brute, non libérée d'idéologies certes, mais au moins d'une volonté de faire histoire. C'est pourquoi, selon Ricoeur, la trace « constitue l'opérateur par excellence d'une connaissance indirecte » (Ricoeur, p. 214). Afin de sonder avec sérieux les documents d'archives et d'éviter les pièges d'une « mémoire manipulée » (Ricoeur, 2000, p. 579) par des objectifs politiques, il faudrait donc « ouvrir une dialectique de l'indice et du

témoignage à l'intérieur de la notion de la trace et ainsi de donner au concept de document son entière envergure » (Ricoeur, 2000, p. 221). La connaissance historique critique souhaitée dans le cadre de cette recherche-création serait alors nécessairement bâtie de façon indirecte et reposerait notamment sur le doute.

La création se fonderait donc sur un langage visuel fait d'indices et de traces, révélées grâce à un processus d'observation engagé dans le doute constant de ce que nous pensons voir et connaître. À partir de centaines de photographies de pensionnaires réunies, il s'agirait d'organiser un jeu autour des détails, des indices, du visible, de l'invisible et du non visible que l'avant-plan obstrue en tant que réalité. Comment observer autrement et ainsi arriver à relever des témoignages accidentels et d'en faire sens? À supposer également que les accidents du temps (effacements, déchirures, égratignures, bris) subis par le matériel éclairent cet enjeu de la blessure identitaire et de l'oubli. Parce que fragiles et au seuil de leur disparition, le besoin est urgent de considérer ces photographies en profondeur et d'entrer dans un processus de visibilisation de ces présences qui s'y dérobent. Je considère qu'il faut laisser agir le silence inquiet de ces portraits d'enfants durant leur séjour au pensionnat, leur offrir un espace et un temps de visibilité, refuser de dire par les mots et de ce fait, apposer encore une fois un discours sur leur être. Le défi serait de susciter chez le visiteur un effet de reconnaissance avec ces présences tout en induisant cette logique de doutes et recadrages constants. Comment alors, en aménageant ces traces incertaines et silencieuses, semer le doute et en faire les assises d'une création?

Néanmoins, on ne peut nier que le rôle des témoignages enregistrés lors de la CVR est « considérable dans le conflit entre la mémoire des survivants et l'histoire déjà écrite » (Ricoeur, 2000, p. 226). Il s'agirait peut-être de la catégorie la plus émotive de la mémoire archivée. Or, ce n'est qu'une fois enregistrés que ces témoignages

figureraient désormais en tant que documents d'archives car « son objet a cessé d'être un souvenir » (Ricoeur, 2000, p. 226). C'est à ce moment qu'« on peut alors dire que la mémoire est archivée, documentée » (Ricoeur, 2000, p. 226) et avec ce nouveau statut, distant de sa forme orale, ce document de mémoire serait maintenant capable de prouver que quelque chose a été, notamment dans un cadre judiciaire. Dans cette chaine temporelle et transitive allant de l'évènement jusqu'à son écriture, la preuve documentaire serait donc le seul aboutissement et l'usage probable du document d'archive. Il faut certainement reconnaitre que dans notre « culture historique [...], l'archive a priorité sur qui la consulte » (Ricoeur, 2000, p. 213) en terme de fiabilité. Il est ainsi demandé au témoignage (en image, en parole ou sous une autre forme) et à sa forme archivée de faire preuve. Or, les archives sont nécessairement incertaines, partielles et subjectives quant au témoignage qu'elles font d'un évènement et c'est précisément ce qui fonde leur caractéristique première, leur potentialité tout comme leur risque. En bout de ligne, on peut alors se demander qu'est-ce que prouver pour un document et qu'est-ce qui est ainsi prouvé (Ricoeur, 2000, p. 224)? Cette fonction de preuve qui donne toute sa puissance d'authenticité au témoignage et au sceau véritatif qu'obtient sa retranscription à l'écrit ne peut être demandée et exigée aux documents que parce que le chercheur qui les consulte observe par le faisceau de ses questions et y cherche des réponses. Ainsi, si on doit interroger les documents, suspecter les intentions de leurs créateurs, on doit certainement aussi douter de notre regard sur eux. À mon avis, ce travail d'observation des archives requerrait une attitude d'indétermination face au rapport de vérité ou de fausseté entre l'évènement et la chose qui en est dite, contrecarrant cet appétit des faits, jusqu'alors indispensable à la connaissance historique.



Fig. 6 - Cahier de note d'une enseignante de Saint-Michael, Alert Bay (CB) (McCord)

L'historien Pierre Nora critique justement ces procédés de « matérialisation de la mémoire » (Nora, p. XXVII). Pour Nora, la production d'archives, le transfert de la fonction de la mémoire vers celle du document, est « liée au sentiment même de sa perte » (Nora, p. XXVII). En définitive, ce « culte documentaire [...] est une mémoire enregistreuse, qui délègue à l'archive le soin de se souvenir pour elle et démultiplie les signes où elle se dépose, comme le serpent sa peau morte » (Nora, p. XXVI), faute de mémoire vivante. Ainsi, une mémoire archivistique, à l'inverse d'une pratique sociale, hors de nos corps et désincarnée, s'appuierait « tout entière sur le plus précis de la trace, le plus matériel du vestige, le plus concret de l'enregistrement, le plus visible de l'image » (Nora, 1984, p. XXVI). Deux tendances antinomiques cohabitent alors : une tentation occidentale de conservation archivistique, séduite par la matérialité, et celle, tout aussi imprécise, d'entretenir une mémoire orale, mouvante et qui résisteraient à cette avidité de faire histoire. Que faire dans le cas des pensionnats autochtones canadiens où il existe une propension certaine à la sousestimation — contestation même — de la portée génocidaire des politiques et des mémoires? Ces mémoires longtemps marginalisées risqueraient de sombrer à nouveau dans l'oubli dès qu'on aura collectivement considéré que la réconciliation est maintenant achevée. Effectivement, avant Auschwitz, nous dit Ricoeur, le combat était de « lutter contre la crédulité et l'imposture; il s'agit maintenant de lutter contre l'incrédulité et la volonté d'oublier » (Ricoeur, 2000, p. 223).

Près de 7000 déclarations recueillies par la CVR, majoritairement livrées sous le couvert de la confidentialité, sont dorénavant conservées par le National Centre for Truth and Reconciliation de Régina et sont, en cet endroit, « considérés comme des documents essentiels de l'histoire canadienne, et précieusement archivés » (Perkel, 2014, s.p.). Cependant, une polémique éclot lorsqu'en mai 2014, au sortir de ses travaux publics,

la Commission de Vérité et Réconciliation du Canada déclarait par voie de communiqué que le gouvernement demandait que les dossiers ne soient pas détruits, « et que certains de ces dossiers soient envoyés à Bibliothèque et Archives Canada où ils seront conservés en permanence, et mis à la disposition du public » (SRC, 2014, s.p.).

Cette demande semble légitime, mais elle va plutôt à l'encontre de la clause de confidentialité et de conservation (pour les 15 prochaines années seulement) qui avait été entendue lors des ententes d'indemnisation entre le gouvernement canadien et les membres concernés des Premières Nations. Ce qui explique la position de l'Assemblée des Premières Nations ayant :

défendu le droit à la vie privée des personnes qui croyaient que leurs témoignages resteraient totalement confidentiels. Elle est favorable à la destruction des documents. En revanche, d'autres intervenants qui ont témoigné devant la CVR [...] soutiennent que ces documents représentent l'Histoire orale – « les voix de 40 000 personnes », [...] et doivent donc être préservés afin que la période des pensionnats indiens puisse être bien comprise, maintenant et pendant longtemps (Farr, 2015, s.p.).

Peu importe l'issue du conflit, les dépositaires de ces documents doivent respecter les « diverses lois régissant les renseignements personnels, la protection de la vie privée, l'accès à l'information et les archives » (Perkel, 2014, s.p.), que ce soit en retirant les spécifiquement personnelles des témoignages, informations en évaluant vigoureusement chacune des requêtes de consultation des chercheurs se présentant aux archives ou encore en détruisant complètement les documents. Le Juge Paul Perell à la base de cette entente refuse d'ajouter des préjudices aux participants de la CVR et souligne « que tout autre scénario équivaudrait à trahir la confiance des survivants et serait préjudiciable à la réconciliation » (Farr, 2015, s.p.). La conservation de ces témoignages dans l'irrespect de leurs énonciateurs s'apparenterait à ce que Ricoeur décrit comme « la manière rude de l'histoire documentaire de contribuer à la guérison de la mémoire, d'enchainer sur le travail de remémoration et sur le travail de deuil » (Ricoeur, 2000, p.230). Quant à Marie-Pascale Huglo, professeur de littérature française de l'Université de Montréal et auteur de Poétique de l'archive (2007), elle soutient que les archives :

seraient même l'un des lieux où l'opposition entre la mémoire collective spontanée et la mémoire dans l'Histoire – distanciée, enregistreuse – se marque de la façon la plus tranchée. À la mémoire vive, habitée et toujours actuelle, s'opposent ainsi les archives, dépôt préservé d'un passé définitivement clos dont on se souvient par devoir, ou par hantise (Huglo, 2007, p. 5).

Incontestablement, le processus d'archivage s'inscrit dans une vaste opération de mémoire et de conservation documentaire qui se positionne en premier lieu comme une « lutte contre l'oubli » (Ricoeur, 2000, p. 537). Pourtant, alors que se conjugue inévitablement à la notion de mémoire celle de l'oubli, on pourrait même affirmer qu'« on ne parle de mémoire que parce qu'il n'y en a plus » (Nora, 1984, p. XVII). En définitive, le travail de mémoire de l'archivage serait donc un geste posé contre lui-même car « creus[é] sous les pas de la mémoire et de l'histoire s'ouvre alors

l'empire divisé contre lui-même entre la menace de l'effacement définitif et l'assurance que sont mises en réserve les ressources de l'anamnèse » (Ricoeur, 2000, p. II). Régine Robin, romancière franco-québécoise primée, historienne, professeure de sociologie à l'Université de Montréal et auteure de La Mémoire saturée (2003), affirme que le geste de mémoire au cœur du travail d'archivage consisterait plus en une « gigantesque machinerie d'oubli » (Robin, 2003, p. 326) alors qu'il met inévitablement en branle un complexe processus de sélection de ce qui doit ou non faire partie de l'histoire. Notre mémoire collective ne serait en conséquence qu'« histoire, trace et tri » (Nora, p. XVIII). La paradoxale ambition de néantisation de l'histoire enregistreuse, traitée plus tôt et dont parle l'historien Pierre Nora, trouve une illustration dans les tentatives de réparation du gouvernement auprès des Premières Nations et ses promesses de faire histoire de ces tragédies. Bien que nécessaire, le tri des documents en vue d'une « mise en réserve archivale » (Ricoeur, 2000, p. 202) serait le vecteur d'une politique délibérée d'induire une mémoire collective et de façonner une identité dominante, surtout dans les cas d'acculturation, d'assimilation ou d'ethnocide, opérant alors habilement un « art de la destruction contrôlée » (Nora, 1984 p. XXVII). Faut-il se rappeler que la destruction intentionnelle d'une culture via ses bibliothèques, cimetières ou autres lieux de mémoire est passible d'accusions de crime contre l'humanité? Marie Lamensch, chercheure œuvrant au MIGS (Montreal Institute for Genocide and Human Rights Studies) de l'Université Concordia précise qu'un conflit génocidaire est toujours culturel en son noyau. Il résulte de rivalités identitaires, territoriales, religieuses, etc. En bref, ces différents « mésusages de la mémoire » (Ricoeur, 2000, p. 99), même lorsque non intentionnels, se greffent inévitablement à des phénomènes politiques et idéologiques. Autrement dit, on assiste à une manipulation de la « mémoire [s'inscrivant] dans l'héritage de la violence fondatrice » (Ricoeur, 2000, p. 99) des sociétés historicisantes, manipulation agissant silencieusement comme une arme qui ne laisse justement aucune trace. Mais alors, si c'est dans l'effacement d'autres mémoires que l'histoire trouve sa forme, comme s'interroge l'historien Enzo Traverso (Rousseau, 2011, p. 53), que faire du devoir de mémoire et de son oubli? Comment se positionner face au « désir exorbitant de ne rien oublier » (Ricoeur, 2000, p. 82) de ces images, de ces témoignages et des traces de ces mémoires?

En définitive, c'est bien à l'endroit du travail de mémoire de l'archivage que le rapport destructeur entre archive, mémoire et oubli s'éclaire pleinement et du même coup, révèle la capacité transversale de l'idée de disparition d'illustrer la perte, l'absence et la mort. Autrement dit, lorsqu'il est question de pertes humaines, l'« ensevelissement dans l'oubli » (Ricoeur, 2000, p.36) de mémoires par les effets d'un archivage approximatif — comme l'ont été par le passé les différentes archives des pensionnats autochtones canadiens jusqu'à tout récemment et comme, on l'espère, éviteront de l'être les témoignages de la CVR *si* la décision est prise de les conserver — pourrait s'apparenter à une énième mise à mort, cette fois-ci symbolique, en latence. Une réflexion par l'art sur la visibilité des pensionnaires s'inscrit donc précisément dans ce combat contre l'oubli collectif. Si, « ce que nous avons oublié, nous ne le savons pas » (Ricoeur, 2000, p.10), cette perte vertigineuse qu'est l'oubli, dirigé par une instance décisionnelle, résultat de la fragilité du phénomène mnémonique ou encore d'un objet soumis au temps, est bel et bien irrévocable et irréparable comme celle de la mort.

2.1.3. Visibilité et illisibilité

Dans un travail à partir des archives photographiques et audiovisuelles des pensionnats autochtones canadiens s'inscrivant dans un contexte de décolonisation historique et de réactivation des *contre-mémoires*, la tentation de chercher dans les

documents une attestation des violences guette malgré tout. Or, tout ce qu'on observe comme étant des indices peuvent tout aussi bien ne rien prouver et cette quête de justice et de vérité nous écarteraient finalement des puissances de l'image. Il faut le reconnaitre, ces documents visuels, tirés du passé et où figurent un espace et un temps autres, peuvent nous apparaitre quelquefois étrangers et obscures. Et plus encore, souvent sans indication de date ni de lieu, fournies de présences anonymes et sans légende, quelles prises avons-nous sur ce que ces images photographiques signifient? Dans ce temps qui nous sépare du moment de leur captation, quelque chose s'est effectivement perdu de leur lisibilité et donc de leur potentielle compréhension. Seulement, ce serait précisément dans cette *illisiblité* que pourrait être contrecarrée cette ambition de preuve et redonné à l'image son pouvoir d'évocation.

L'historien de l'art Georges Didi-Huberman interroge cette visibilité des documents d'archives dans le contexte des crimes contres de l'humanité, qui d'un côté nous paralysent d'effroi devant leur visibilité et de l'autre, nous laissent interloqués par leur étrangeté. Alors, dit-il :

on reste saisi par autre chose qui est, justement, leur manque de *lisibilité* intrinsèque, c'est-à-dire la difficulté où nous nous trouvons de comprendre ces images comme *images dialectiques*, comme des images capables de mettre en œuvre leur propre *point critique* et leur champ de *connaissabilité*. Il faut donc, aujourd'hui, s'y pencher à deux fois pour extraire une lisibilité historique de cette visibilité si dure à soutenir (Didi-Huberman, 2010, p.19).

Néanmoins, sachant aujourd'hui ce qui s'est déroulé derrière les murs de ces pensionnats, comment ces images d'archives qui relatent des évènements en apparence anodins (repas, jeux extérieurs, spectacle de catéchèse) nous parlent-elles de leur temps? Dans ces mises en scène du quotidien, dans ces positions scolaires ou

dans les regards exorbités, furieux ou interrogateurs se serait-il inscrit de petits témoignages incomplets, approximatifs et fragmentaires? De quoi nous informent-elles, à l'insu de celui qui les a capturées? Si travailler à partir d'images d'archives, c'est inéluctablement composer avec leur condition de fragments, avec une antériorité à jamais source d'inconnu et les incompréhensions qu'elles peuvent susciter, alors comment lire ce qu'elles contiennent et racontent? Quels sentiments ont animé leurs contemporains au moment de leur captation, puis dans leur propre regard porté sur elles? Comment accéder à leur profondeur et à ce qu'elles dissimulent? Que gardent-elles sous silence? Que cachent-t-elles derrière les traces et indices de ce visible qui occupe l'avant-plan? Nécessairement, pour Laurent Véray, historien du cinéma et professeur à l'Université Sorbonne Nouvelle—Paris 3, cette distance temporelle est constitutive des images d'archives :

Nous ne connaissons plus la nature des liens qu'ils [leurs contemporains] tissaient avec elles. Les logiques ne sont plus les mêmes. Nous avons *oublié* en quelque sorte, les relations que ces images avaient avec les questions [...] de l'absence, de la perte, puis de la mémoire. Là réside sans doute la difficulté de leur compréhension. Simultanément, et de façon un peu paradoxale, cette distance entre elles et nous est un atout, car elle permet d'aiguiser notre regard critique et d'y déceler des aspects inédits (Véray, 2011, p. 14).

Ce serait ainsi en composant avec cette distance qui donne en partie naissance à une illisibilité qu'il serait possible d'élaborer un point de vue juste, précis, et même éthique, pour observer ces images. Ce n'est pas tâche facile car, comme le rappelle Jacques Rancière dans *Le Destin des images* (2003), il n'y a rien d'évident dans les images. Elles s'offrent paradoxalement dans une apparente visibilité, « comme une parole qui se tait » (Rancière, 2003, 19). Alors, que faire de ce silence? Devant l'image d'archive sujette à exposer les inhumanités, doit-on précisément faire parler ce silence ou faire « de son silence l'annulation de tout bavardage » (Rancière, 2003,

p.19)? Autrement dit, nous assistons là à la contradiction de « [...] deux puissances de l'image: l'image comme présence sensible brute et l'image comme discours chiffrant une histoire. » (Rancière, 2003, p.19). Le danger d'une parole bavarde, explicative et *véritative* annulerait cette fragilité des images muettes et illisibles, précisément actives car se tenant sur le fin point de bascule entre dire et ne rien dire, donner et dissimuler. Et apprendre à « lire une photo » n'est-ce pas d'abord apprendre à respecter son mutisme (Debray, 1992, p.78)? C'est pourquoi dans *Figures de l'histoire* (2012), Rancière insiste: « Et l'on sait que le négationnisme a deux ressources dont l'une est de ne pas voir ce qui, de fait, n'est plus visible, l'autre de déployer le contexte de l'évènement jusqu'au point où la spécificité de cette disparition a disparu. » (Rancière, 2012, p.45). À trop expliquer et trop contextualiser en rapportant tout à quelque chose d'appréhendable, de nommable, la distance critique et éthique deviendrait factice. Que risque-t-on de perdre en cherchant à tout prix à rendre lisible une image? Dans *Penser l'image* (2010), le philosophe suisse Emmanuel Alloa cite à son tour Didi-Huberman en rappelant que traiter:

l'image comme une individualité que l'on pourra inscrire dans une généalogie générale et en réduisant toute connaissance à une reconnaissance, c'est la *survenance singulière* d'une image qui se voit recouverte et sa force disruptive qui s'en trouve anesthésiée. À ramener ainsi des images visibles à des images lisibles et donc intelligibles, on ne peut que « reclore trop vite leur capacité à provoquer, à ouvrir une pensée » (Alloa, 2010, p.17).

Il s'agirait donc, via la mise en branle d'un processus éthique et sensible, d'organiser un visible pour des images irrésolues, afin de conserver ce point critique d'illisibilité jusque chez celui qui regarde. Ce point crucial et délicat qui doute du savoir jusqu'à ne pas parler par-dessus elles au risque d'obscurcir et de déguiser ce que ces images sobrement donneraient à voir. D'où l'importance de « rendre impossible son saisissement, et cet impossible saisissement détermine la condition même d'une

étude en formation, d'un rapport sur le savoir qui ne sait pas et qui pose cette non connaissance comme un geste critique sur toute connaissance déclarée » (Houssa, 2011, p.91).

Bien évidemment, tout l'intérêt de l'utilisation de ces archives visuelles comme matériaux historiques ou artistiques tient justement dans notre capacité à voir, ou encore lire, ce qu'elles donnent comme visible tout autant que ce qui s'esquisse en filigrane. Il ne fait pas de doute, pour Didi-Huberman, que les traces documentaires visuelles de notre histoire contemporaine documentent certainement un évènement donné, mais que leur enjeu premier tient dans notre capacité ou non à « savoir voir » (Didi-Huberman, 2009, p.37) ce qu'elles documentent. Une fois saisies par un regard attentif, par une observation en profondeur, elles permettent de raconter autrement ce qu'elles ont vu dans ce temps autre. De la sorte, on peut présumer que ces portraits de pensionnaires nous fixant nous partageraient les agitations qui les habitent encore. Une compréhension est assurément possible en étudiant leur visibilité et leur illisibilité. Non pas pour banalement les transformer en preuve, mais plutôt pour interroger les certitudes, « déplacer [les documents] à un autre niveau d'intelligibilité, de lisibilité » (Didi-Huberman, 2009, p.33), « faire lever cet inconscient de la vue » (Didi-Huberman, 2009, p.88) afin de, dans le cas qui nous intéresse, faire advenir une réflexion sur les effets de l'oubli et du silence de l'histoire, induisant peut-être une compréhension autre des évènements des pensionnats autochtones canadiens. Le primat du lisible, du compréhensible et de l'appréhendable sur le contradictoire visible, sur l'indicible et le fuyant constituerait en soit une mise en échec de la puissance de souvenance de l'image. La solution serait peut-être encore une fois de retourner les enjeux de la connaissance historique du Canada contre elle-même et de choisir de s'engager vers un doute généralisé, ne pas chercher à offrir de réponses, résister et rester en ce point critique en tant que posture de décolonisation.

2.1.4. Effacement, disparition et perte. Le droit à l'image

Penser l'image dans une problématique historique et mémorielle, identitaire et génocidaire, c'est également traiter de la disparition et du sentiment de perte qui s'y rattachent. Dans ces conjonctures, de par son écart tout comme par sa correspondance avec les corps humains, la mémoire matérielle des archives constitue une illustration franche de ces complexes et multiples mouvements d'effacement. Les problématiques du travail de mémoire se jumèlent alors aux enjeux sociaux, politiques et esthétiques de la question identitaire autochtone. La longue histoire coloniale des autochtones en Amériques du Nord, tout comme les blessures et l'idée de perte, sont désormais constitutives de cette *communauté en images* que serait la masse anonyme de jeunes pensionnaires figurant sur les images d'archives.

C'est bien sûr et tout d'abord dans leur matérialité que ces traces documentaires nous parviennent. Faussement durables, elles s'exposeraient à nous dans toute la présentification de ce qu'elles figurent, devenues muettes et illisibles. La défaillance des matériaux qui donnent corps à l'image (papier, vernis et autres produits du processus photographique), devenue dès lors indéchiffrable, n'entraine que des pertes desquelles il n'y a pas de retour possible. Dans les collections visitées tout au long de la recherche, dans ce contact avec une antériorité que les images capturent, on perçoit incontestablement l'étrange et fulgurante course du temps. Les pellicules photographiques se désagrègent, les papiers s'effritent et se déchirent, les impressions autrefois laquées s'égratignent et s'effacent pour ne devenir que des rectangles blancs légèrement ombragés (Voir annexe 2A, 2D et Fig.8).

Dans les images d'archives sélectionnées, en plus des nombreuses ombres de photographes (enseignantes, curés, reporters), des flous de mouvement qui rendent incertaines les présences et les visages, on peut parfois observer des corps entiers qui s'effacent de la pellicule, évoquant alors autant de présences fantomatiques, de destins malheureux, d'identités et d'êtres dont plus rien ne nous permet la reconnaissance ni l'identification. Lorsque les enfants n'y apparaissent simplement pas, il y reste toujours une étrange trace humaine, comme un écho (empreinte, dortoir vide, défaut ou usure de la pellicule ou du papier). Partout, quelque chose a disparu, a été brisé, perdu ou oublié. Ces présences ne sont devenues que de faibles contours et des traces distantes. La dégradation de ces images atteste de l'érosion du temps et de l'oubli qui guette même ces mémoires matérielles destinées à la préserver.



Fig. 7 - Pensionnat Saint-Michael, Alert Bay (CB) (M2010.81.10.189, McCord)

Cet effacement se présente irrémédiablement comme le mouvement du temps, le chemin de la présence vers l'absence. Et cette trajectoire ininterrompue vers l'oubli est certainement accompagnée du sentiment que quelque chose a été, que quelque chose n'est plus, bien après que la mémoire ait été manipulée ou que l'archive se gomme par le temps. Cette délicate sensation de perte, face à laquelle mon impuissance me semble profonde et démesurément vaine, me hante. Alors, entre cette volonté mégalomane et nostalgique de se souvenir de tout alors qu'il en est réalistement impossible et devant les résultats d'une mise en réserve approximative, d'un travail de mémoire discriminatoire, d'accidents ravageurs ou de règlementations de conservation variables, que faire? Que faire de la disparition qui s'étend à tous les niveaux : identitaire, culturel, humain, matériel, mnémonique et symbolique?



Fig. 8 - Pensionnat Saint-Michael, Alert Bay (CB) (M2010.81.10.136, McCord)

S'engageant dans ce combat contre le temps et contre la volonté d'oublier, Jacques Rancière, dans *Figures de l'histoire* (2012), s'interroge devant la disparition :

que peut l'histoire, que peut [l'image], que peuvent-elles ensemble face à la volonté que n'ait pas été ce qui a été? [...] C'est ce rien dont l'histoire et l'art doivent relever ensemble le défi : présenter le processus de la production de la disparition au regard même de sa disparition (Rancière, 2012, p.45).

Cette expérience du mouvement temporel de la présence à l'absence passe ainsi par ce moment précis où l'on peut encore voir ce qui ne sera plus, autrement dit le seuil de la disparition. Il m'apparait alors que cette interrogation quant à savoir s'il est possible de « faire mémoire de l'oubli » (Ricoeur, 2000, p.36) se résoudrait dans la tentative d'organiser une visibilité autour de ces moments de bascule. Ainsi, de ce sentiment de perte est né une obligation : celle de montrer le processus d'effacement et de disparition des images et de la mémoire matérielle des pensionnats autochtones.

Puisque le récit historique canadien se révèle résolument problématique quant à la visibilité des identités, mémoires et revendications autochtones, c'est entre autres sur le territoire des images qu'il faudrait revendiquer cet accès à la part visuelle de l'histoire, tant passée que présente. À l'image des années de destruction des cultures autochtones en Amérique, ce qui est perdu serait constitutif des communautés ellesmêmes, de la communauté *canadienne* et même plus largement de l'histoire humaine. À ce sujet, dans son documentaire *Unrepentant*, Kevin Annett partage l'expression « ghost people » que les habitants de la ville d'Alberni utilisent pour qualifier les Blancs, ces êtres déracinés, car selon lui, ils voyaient ce que nous avions nous-mêmes perdu de notre culture. Dans le cas de ces enfants autochtones qui se sont retrouvés anonymement photographiés, souvent dans des portraits de groupes, ils seraient dorénavant liés par le destin en tant que communauté visuelle. Ces pensionnaires anonymes formeraient alors une *communauté en images* dans une compréhension de l'histoire visuelle renouvelée par l'image critique. Et puisque

« leur exposition manifeste leur mise en partage. Ils forment une communauté dont rien, désormais, ne pourra les dissocier » (Didi-Huberman, 2012, p.101). Mais ainsi exposés, peut-être d'autant plus fragilisés, désincarnés et sujets à de possibles récupérations visuelles niant encore une fois leur autodétermination, il est plus que légitime d'inscrire la question de l'image dans le débat génocidaire autochtone canadien lorsqu'on remarque que « ce que les génocides et les épurations ethniques nient, c'est en effet un premier droit à l'image, antérieur à toute propriété par l'individu de son image : le droit à être inclus dans l'image de la Commune Humanité » (Rancière cité dans Didi-Huberman, 2012, p.16). Autrement dit, le droit à une image humaine, à une représentation éthique. Car les questions de prises de vue et de mises en scène de ces enfants, les enjeux d'archivage et d'anonymat, telles que soulevées plus haut, demeurent des traces à interroger dans le faisceau des pratiques génocidaires, sans toutefois les réduire à des preuves. De la sorte, le besoin se situerait non seulement au niveau de l'information, mais aussi de la relecture et de la mise en circulation d'outils visuels, telles les archives, permettant une réécriture sensible de l'histoire des pensionnats.



Fig. 9 - Pensionnat de Schubenacadie (NE) (01a-c000001, BAnQ)

C'est donc dans l'affirmation d'une mémoire qui oublie et omet, et par extension d'une histoire, qu'il serait possible de réfléchir la destruction culturelle et l'étendue

de ses ruines via une première reconnaissance de l'exclusion visuelle des peuples autochtones. Nous pouvons également considérer comme une négation l'imagerie folklorique, que l'auteur Thomas King nomme celle de l'*Indien mort*, dans sa façon de recouvrir les réalités et de perpétuer une lecture désuète et coloniale. La matérialité de la mémoire également soumise aux violences du temps nous restitue les présences que les images figurent encore tels des « fantômes dont les traces sont à peines visibles » (Didi-Huberman, 2002 p.41). En définitive, la distance étrangère face au passé, les processus de disparition, le sentiment de perte, la mort et le droit à l'image sont autant d'enjeux enclavés dans la problématique de l'archivage. En conséquence, il est possible d'envisager que « les images elles-mêmes seront, dans cette optique de revenance fantomale, considérées comme ce qui survit d'une dynamique et d'une sédimentation anthropologiques devenues partielles, virtuelles, car en grande mesure détruites par le temps » (Didi-Huberman, 2002, p.41).



Fig. 10 - Pensionnat Saint-Michael, Alert Bay (CB) (M2010.81.10.225, McCord)

2.2. L'image et la mort

Les images d'archives rassemblées au cours de cette recherche-création paraissent faites d'ombres, de silences, de lumières, de présences et de temps passés. Tels des tableaux imageant silencieusement la disparition, les mouvements d'effacement et la ruine, ces archives semblent également agir chez celui qui les observe en ramenant à la vue le visage de l'autre, de l'absent, de l'anonyme. Entre présence et absence, émergeant de transparences et de jets de lumière, ces multiples visages qui nous regardent et que nous regardons appellent à la relation, au dialogue et à l'action. Ces gestes imageants et historiques que représentent ces productions visuelles, visitant ici le champ de l'art, se dessinent comme autant de relations et de voies de transmission. Avec la création de l'exposition participative Pour avoir une image claire de l'homme, je souhaitais articuler dans l'espace une réflexion quant à l'image de ces jeunes pensionnaires, au type de visualité qu'il m'importait de leur offrir, questionnant par le fait même le pouvoir du visible et du non-visible dans un argumentaire visuel, artistique et relationnel. C'est pourquoi faire appel à une méthodologie hybride telle que l'anthropologie de l'image dans le cadre d'un processus de recherche et de création s'avère fécond afin d'interroger les complexes images d'archives dans leurs contradictions. Cette approche visuelle repense l'ordre des savoirs et offre la possibilité d'articuler des savoirs dit alternatifs. Effectivement, cette pensée nous permet d'écrire à partir de l'invisible et de l'indicible, dans ce contexte culturel et politique conflictuel où ces principes sont précisément à l'œuvre. Une telle pensée anthropologique sur les images d'archives ainsi tirées hors de la seule logique documentaire permettrait également l'emploi d'éléments généralement impensés et œuvrant dans le négatif de nos existences, c'est-à-dire l'absent, l'invisible, la perte ou le silence. De la sorte, la tradition funeste de l'image s'en trouve ici immanquablement reconduite via l'importance des visages et des regards de ces absents réunis et organisés dans un espace mémoriel et relationnel.

2.2.1. Anthropologie de l'image

L'exigence d'une approche globale et transdisciplinaire est incontournable dans le cadre d'une étude qui souhaite opérer une remise en question de la construction du récit historique, adresser les violences imbriquées dans sa structure et donner une visibilité aux contres-mémoires via des images d'archives inédites. C'est pourquoi une approche anthropologique se conjugue pertinemment avec la problématique des archives des pensionnats autochtones, leur visualité et leur disparition, alors qu'elle s'attarde non seulement au contexte de mise au monde des images mais les observe jusque dans leurs aspects sociaux et esthétiques. Effectivement, une telle approche considère l'existence des images non seulement en tant que documents ou œuvres. Elle étudie également ces images dans leur totalité, pouvant circuler d'un domaine à l'autre, ainsi que leurs origines en tant que créations et traces humaines. Hans Belting, professeur d'histoire de l'art aux universités d'Heidelberg et de Munich et défenseur de la nécessité de construire une anthropologie des images, considère l'acte d'image, les sentiments profondément humains qui poussent les hommes à faire image, à laisser une trace de leur passage, comme sans doute le geste le plus humain qui soit. Ainsi, en adoptant cette méthodologie portant sur les images, leur relation à la mort, et étudiant de ce fait les hommes qui les ont créées de tout temps, un terrain d'étude singulier se crée dans le cadre de cette recherche-création documentaire et interdisciplinaire, tant réflexif que pratique. Autrement dit, ma démarche d'observation des images se voit nourrie d'une telle approche anthropologique car elle permet notamment de mettre en lumière le principe de domination à l'origine même de la création de ces images. Avec le souhait de créer à partir des archives, cette approche permettrait d'observer ces documents avec un regard plus complexe et avisé, tant sociologique, historique qu'esthétique, ainsi que de les considérer dans tout leur potentiel témoignant. Surtout, l'anthropologie de l'image permet d'entrer en relation avec ce que nous regardons et fournit ainsi l'opportunité d'un dialogue, même indirect.

Dans Anthropologiser le visuel? (2015), Emanuel Alloa expose que ce regard anthropologique résulte d'un « couplage étroit de la question de l'homme et l'enjeu de la visualité. Sur ce terrain situé à la croisée de l'ethnologie et de la sociologie, une nouvelle branche s'est établie que ses fondateurs appellent anthropologie visuelle (visual anthropology) » (Alloa, 2015, p.20-21). L'historien de l'art Aby Warburg, réformateur et précurseur d'une posture globalisante pour sa pratique, et dans sa suite Georges Didi-Huberman, se revendiquent d'une anthropologie non seulement visuelle, mais de l'image. Similairement à la pensée de Belting et étudiant celle de Warburg, Didi-Huberman affirme que l'image constitue précisément « un condensation anthropologique total, une cristallisation, une phénomène particulièrement significatives de ce qu'est une "culture" à un moment de son histoire » (Didi-Huberman, 2002, p. 48). Le propre de l'image d'archive s'en trouverait formulé sans équivoque en tant que trace culturelle et dont l'existence, enfouie dans les boites de la bibliothèque, n'a que très peu de dissemblance avec la portée mémorielle de ses ancêtres. Les images produites dans le contexte des pensionnats autochtones canadiens seraient en quelque sorte des produits nés de la pensée de l'époque. De la sorte, du champ historique à celui de l'art, que pourrait alors générer un regard artistique et citoyen qui revisiterait ce savoir matériel? Effectivement, cette posture méthodologique reste très fertile dans le champ de l'art car elle nous permet, entre autres par l'exposition et la monstration des images, « un travail de dépli : un travail pour "déplier la fonction" mémorative propre aux images de la culture occidentale » (Didi-Huberman, 2002, p.460). En s'attaquant à une problématique aux ramifications politiques et culturelles, on ne peut nier l'importance de réfléchir et de développer la recherche sur l'image et ses puissances souvent débattues, dans un regard élargi et intersectionnel. Car, comme l'argumente Emmanuel Alloa dans son introduction de l'ouvrage collectif *Penser l'image* (2010), intitulée *Entre transparence et opacité* — *ce que l'image donne à penser* :

Les débats sur l'image, anciens ou nouveaux, sont souvent des débats autour des lieux et places à accorder aux images. À ce titre, les pensées de l'image ont rarement été des pensées à partir de l'image (ou selon l'image, pour parler avec Merleau-Ponty), mais consistaient plutôt en une insertion de cet objet troublant et dérangeant dans un ordre des savoirs déjà établi (Alloa, 2010, p.13).

De la sorte, travailler à partir des puissances de l'image permettrait-il justement de réorganiser les savoirs? Devant la force du récit historique, comment le doute peut-il être élevé au rang d'argumentaire? Encore une fois, se placer en marge ou même à contresens de cette connaissance historique en regard des problématiques autochtones et néocoloniales doit se refléter dans un travail critique et autocritique d'observation des images. Il m'apparait nécessaire d'embrasser l'étrangeté des images et de penser à partir de ce qu'elles dévoilent et taisent, de douter de leur création et de leurs cadrages, de notre regard posé sur elles et de nos a priori sociaux afin de faire advenir une méthode en phase avec la matière observée. Serait-il ainsi possible de travailler à partir de l'image? Car toujours, nous rappelle Maurice Merleau-Ponty, « l'image ne se regarde pas comme on regarde un objet. On regarde selon l'image » (Alloa, 2010, p.7). Ensuite, comme Marie-Josée Mondzain l'exprime simplement dans *L'image entre provenance et destination* (2010), cette image est toujours « partie prenante » (Mondzain, 2010, p. 51), car elle nait fondamentalement d'une « énergie désirante » (p. 58), soit celle de s'inscrire dans le temps et de lutter,

dans ses attributs, contre une disparition qui ultimement surviendra. Cette énergie désirante prendrait-elle ici la forme de centaines de visages d'enfants qui nous fixent à travers le temps, qui demandent d'agir et d'entrer en relation?

Bien sûr, il n'est pas étonnant de savoir qu'aux origines de l'image et de la représentation se retrace une longue tradition funèbre. De tous temps, l'homme a fixé dans le monde matériel l'image de ses disparus et ces « opérations imageantes sont sans doute le mode productif de la résistance du sujet à la nature » (Mondzain, 2010, p.50). Effectivement, « entre fantôme et symptôme, la notion de survivance serait, dans le domaine des sciences historiques et anthropologiques, une expression spécifique de la trace » (Didi-Huberman, 2002, p.59). Avec justesse, Didi-Huberman, dans le cadre de l'exposition *Nouvelles histoires de fantômes* élaborée avec Arno Gisinger, nous dit que « faire une image, c'est s'adresser à la perte de quelque chose » (Massoutre, 2015, p.54). « D'après Belting, l'image ne constituerait pas qu'un artifice permettant de faire face à l'absence, elle serait en outre une façon pour l'homme de se rapporter à sa propre finitude » (Alloa, 2015, p.27). Autrement dit, le travail du deuil passe par l'image peu importe sa forme : « L'analogie entre l'image et la mort, conclut Belting, paraît « aussi archaïque que la fabrication des images elles-mêmes » (Belting, 2002, p.183 / Alloa, 2015, p.19).

En définitive, dans un contexte de recherche et de création documentaire, le besoin d'« une anthropologie des évènements sensibles commence à partir du moment où l'on accepte de s'approcher, par le regard, par l'écoute et par l'écriture » (Didi-Huberman, 2013, p. 102), avec réceptivité et incertitude, presqu'avec un regard ignorant, face aux mouvements de la représentation. Pareil à des variations et des allers-retours du visible au perceptible, une mort se projette dans un visage qui ferme

les yeux tandis qu'une autre disparition s'offre à nous via un simple détail, comme un indice, tel que le souffle du vent qui va jusqu'à faire pâlir la pellicule.



Fig. 11 - Pensionnat Saint-Michael, Alert Bay (CB) (M2010.81.10.220, McCord)

Ces productions visuelles examinées dans le cadre d'un travail mémoriel persistent, semblables à des « acteurs animés d'un va-et-vient ininterrompu entre la vie et la mort, car tel sera désormais le destin de l'image, d'être le lieu d'un mouvement, la forme sensible du temps productif d'histoire dans un monde soumis à la mortalité »

(Mondzain, 2007, p. 166). C'est donc dire que la notion de représentation porte nécessairement en elle de complexes relations aporétiques entre présence et absence, tout comme entre temps passé et présent.



Fig. 12 - Pensionnat de Beauval (SK) (Beauval05b-c005507-d0003-001, BAnQ Sept-Îles)

2.2.2. Entre présence et absence. Le mouvement de la représentation

Afin de prétendre à une compréhension du phénomène anthropologique de l'image, il faut s'engager dans une interprétation de la dialectique de la représentation, c'est-à-dire de la substitution et de la visibilité. C'est en observant l'aporie entre la présence et l'absence dans les archives sélectionnées, s'exposant entre autres à notre regard via des jeux de transparence ou des flous de mouvement, ainsi qu'en travaillant tout juste en marge de la logique de la preuve documentaire, que j'ai choisi d'appréhender cette vaste question de la représentation. De ce fait, les enjeux

de la représentation s'en retrouvent activés et, dès lors, engagés dans ce processus critique d'évocation, de mémoire et même de création.

Premièrement, Belting émet l'hypothèse que les images, de par leur caractère funeste précédemment étudié et malgré leur condition matérielle, s'offriraient à notre regard à la façon dont les morts se présentent à nous, c'est-à-dire dans l'absence :

L'image fait donc toujours office de négatif, dans la mesure où elle indique une césure et fait prendre conscience de la perte. D'autre part pourtant, elle prête corps à cette absence, puisqu'elle a pour vocation de se substituer au corps des disparus (Belting, 2004, cité dans Alloa, 2015, p.18-19).

Inscrite dans sa genèse, l'image ne peut donc se dissocier des notions de présence et d'absence qui semblent s'opérer à la fois dans un glissement temporel et dans une superposition. Dans son ouvrage *Histoire*, mémoire et oubli (2000), le philosophe Paul Ricoeur exprime par une dialectique de la représentation cette dimension transitive de l'image en termes de présence, d'absence, d'antériorité et finalement de représentation. Tout d'abord, l'image se réalise dans l'opération de présentification de l'absent alors façonné dans la matière ou fixé sur une pellicule. Renvoyant immanquablement à une absence, cet acte de représentation est présence : elle est l'être encore là d'un mort, la perpétuation d'un passé et porte en elle l'impression vertigineuse de ce qui n'est plus. Pour Ricoeur, il s'en dégage alors deux principes: « l'image de l'absent comme irréel et l'image de l'absent comme antérieur » (Ricoeur, 2000, p.306). La représentation est donc à la fois opération de mutation de l'absence (et multiplication de la chose absente par sa disparition et existence au passé) en une présence différée dans une image mentale ou un objet. Son action implique de ce fait un jeu de substitution et de visibilité. Cependant, Rancière rappelle cet écart fondamental car « la représentation n'est pas l'acte de produire une forme visible, elle est l'acte de donner un équivalent, ce que la parole fait tout autant que la photographie. L'image n'est pas le double d'une chose. Elle est un jeu complexe de relations entre le visible et l'invisible, le visible et la parole, le dit et le non-dit » (Rancière, 2008, p. 103). Entre substitution et visibilité de l'absent, la représentation travaille dans la dimension temporelle de la visualité. Ce mouvement transitoire et funeste de la présence à l'absence se retrouverait possiblement interrompu, ne serait-ce qu'un bref instant vacillant, par l'acte de représentation. Suspendre l'effacement du matériel et possiblement la disparition des présences qui peuplent les archives pourrait-il esquisser un travail artistique de mémoire, mémoire aussi en tant qu'empreinte souvenante, à la manière des affiches érodées de l'œuvre Pesquisas²⁰ de Teresa Margolles? Les installations et montages de mon projet de création, usant de techniques et matières variées, d'effets de cadrage, de transparence, de suspensions, de superpositions, de visions fantomatiques et de regards saisissants découleraient ainsi d'une mise en forme de ces vacillements temporels qui occuperaient alors tout l'espace de l'exposition et l'imaginaire du visiteur.

Cette production ou réactivation de l'image dans le champ de l'art serait donc un petit geste contre la disparition car elle bousculerait cette idée de l'effacement, la renverserait même:

Mais si la représentation est donc, selon cette première signification, une substitution, elle est aussi un acte : faire apparaitre les absents, c'est les faire réapparaitre, faire ressurgir les disparus. Et bien qu'il ne s'agisse que des représentations, des choses secondes donc, elles ont pourtant un effet de réel parfois troublant, comme si la représentation était par moments plus vraie que nature, plus réelle que ce réel qu'elle prétend remplacer (Alloa, 2015, p. 6).

 $^{^{\}rm 20}$ http://www.ngcmagazine.ca/correspondents/memorialization-and-commemoration-teresamargolles-at-the-macm

L'opération de substitution produisant « cet effet de mise en présence » (Alloa, 2015, p. 6) fait sens dans le cadre de mon projet de recherche-création portant sur les pouvoirs de l'image face à la disparition humaine. Par le geste de travailler à partir de ces images d'archives, il s'agit aussi de les rendre à l'espace public via le langage de l'art, dans tout ce qu'elles portent en elles de mortuaire et d'absence. Ces présences photographiques, organisées dans cette exposition, s'affirmeraient dorénavant de plein pied dans les ruines de leur disparition. Et cette transitivité permettrait même un instant de superposition dans un état de présence-absence, en adéquation avec ce souvenir d'une ex-pensionnaire du pensionnat de Qu'Appelle, au début du XX^e siècle, qui se remémore cette image lumineuse mais étrangement sinistre alors que « les soeurs [...] les habillent systématiquement en bleu clair et leur visage semble toujours si paisible et angélique » (CVR4, p. 4). Les fillettes apparaissaient ainsi vêtues comme une masse d'étranges silhouettes fantomatiques, encore présentes mais déjà projetant leur disparition ou à l'extrême, propulsées vers leur mort. Ou encore, cet autre observation singulière au moment où « la tuberculose, cette tueuse silencieuse » (CVR4, p. 5) fait rage et que, dans le souffle, « graduellement, la vie s'échappe [...:] un vide s'installe à l'endroit où le gentil garçon a vécu avec ses copains » (CVR4, p. 5). Engendré par des instants pareils, dialectiques s'il en est, cette manifeste visibilité de l'absence demeure encore, pour celui qui regarde, accompagnée du sentiment que quelque chose a été, que quelque chose est et ne sera bientôt plus. En ce sens, l'activation de ces moments frontières, ces moments de vacillement de présence-absence, soutiendrait une réflexion dans son expression sensible par le corps et au regard de cette sensation de vertige qui m'habite devant la perte et l'oubli. Il est indéniable que dans cette réflexion anthropologique sur la parenté entre image et mort, notamment via la persistance des traces culturelles, les thèmes et motifs visuels du visage et du regard sont récurrents.

2.2.3. Visages et regards. Lever les yeux.

Les premières formes d'images funèbres ont effectivement accordé une importance particulière au visage du défunt et particulièrement aux yeux et au regard. Entre l'idée de la mort et celle du visage, une filiation certaine se crée alors que le visage, même anonyme, incarnerait le signe de l'humanité d'autrui, plus encore la preuve de sa vulnérabilité et de sa finitude. La puissance du visage s'éprouve dans la fonction ancienne des effigies qui reçoivent les offrandes de la communauté tels les *Imagos* romains (masques de cire du défunt alors paradés dans les rues pendant des festivités ou attablés lors d'évènements spéciaux) ou encore les fulgurants portraits du Fayoum aux regards perçants datant du 4^e siècle av. J.-C. Ces artéfacts, véritables empreintes de visages d'un temps passé, retrouvent dans les portraits et les images d'aujourd'hui les paradoxes qui les ont vus naitre. L'image du visage, autrement dit, voudrait également dire que les morts nous regardent.

Tout d'abord, brièvement, pour le philosophe Emmanuel Lévinas, l'accès au visage serait éthique car il offrirait « son extrême vulnérabilité, [...] et m'assign[reait] ainsi à ma vocation c'est-à-dire une responsabilité sans limites pour lui » (Manon, 2007, s.p.). Par cette nudité, le visage serait donc à la fois exposé et menacé, nous invitant dans l'ultime à un acte de violence à son égard et simultanément à son interdiction. Selon Lévinas, nous vivons alors, par ce face-à-face avec l'altérité, un arrachement à soi-même au fort potentiel éthique. Alors que pour Hans Belting,

[l]'expérience corporelle qui était transposée sur les images de morts culmine dans l'expérience du regard qui est propre au visage. Dans ce contexte, l'effet de pure *présence* est dépassé par l'effet d'*adresse*, entendue comme un échange de regards qui utilise le visage en tant que système de signes. À travers les yeux qui regardent, la présence de l'image s'accroit jusqu'à l'évidence de la vie (Belting, 2004, p.194).

Le visage en image en est alors imprégné d'une existence particulière et vive. Et la sensation que « les images ne sont pas que de simples écrans neutres, mais que nous sommes regardés par cela même que nous regardons » (Alloa, 2015, p.30), obligerait une réponse de notre part. C'est effectivement cette exacte impulsion qui m'a secouée lors de mes premières rencontres avec les visages en image des pensionnaires. Ces visages au regard saisissant me demandaient de ne pas me taire, comme animés d'un désir de vivre, de circuler, de montrer ce qu'ils ont vécu, d'entrer en relation avec le présent. Soudainement, alors, « on lève les yeux » (Alloa, 2015, p.31) afin de participer à « une relation de présence » (Didi-Huberman, 2012, p.38). Pour Didi-Huberman, plus encore que par le rapport passé-présent-instant du *ça-a-été : ça* de la photographie selon Roland Barthes, les propriétés temporelles et mémorielles de l'image se concentrent curieusement dans la notion de regard.

À l'image du guerrier mourant qui autrefois avait « seul le privilège d'être vu de face, comme pour interpeller le spectateur » (Debray, 1992, p.39), ces enfants autochtones nous offrant là leur visage anonyme, prisonnier d'une pellicule qui s'estompe, verraient-ils leur statut en partie réparé par cette simple mise à vue? Probablement autant que le vaudrait une simple étreinte face à la douleur de leur enfance déracinée. Toutefois tirés de leur état d'archives et rassemblés, ces visages

dont le regard pointe, darde vers le spectateur et ne le lâche plus des yeux s'inscrit lui-même dans la tradition de ces *figurae cunctae videntiu* évoquées depuis Nicolas de Cuse, ce regard provenant du tableau et auquel le spectateur ne peut se soustraire, même en se déplaçant. Quand Paul Valéry, Walter Benjamin ou Lacan reprennent cette évocation sur notre êtreregardé par les images, ils soulignent, de concert, qu'avant toute demande d'interprétation, ce regard marque une requête d'attention, une demande qui n'est autre que la demande du droit d'un regard en retour (Alloa, 2010, p. 17-18).

Le regard posé, comme reconnaissance de l'autre, trouve aussi écho dans un jeu linguistique autour du terme anglais « regard » qui pourrait se traduire par « considération ». Cette reconnaissance devant les images de visages d'enfants recouvrerait, via l'inévitable « dignité du regard à soutenir » (Didi-Huberman, 2012, p.43), ce qui leur est dû d'une identité flouée par l'anonymat et appellerait leur humanité trop longtemps niée. Ce sont ces regards anonymes qui m'ont poussée à la mise en branle d'une exposition d'archives qui n'informerait pas sur le plan des savoirs historiques officiels, mais dont l'action se situerait plutôt dans une organisation visuelle éthique, respectueuse de leurs blessures et de leur silence, dans un rebrassage des savoirs qui n'ose pas discourir. Ces multiples visages, certains assurés ou inquiets, d'autres indiscernables, et qui habitent ce bref espace de mémoire que serait l'exposition m'apparaissent comme autant de dons intimes en image de leur passage au pensionnat. N'est-ce pas déjà un défi, dans ce contexte négationniste et néocolonial, de susciter empathie et reconnaissance, de faire lever les yeux? C'est pourquoi, le regard posé sur les images d'archives,

ce geste de dignité sera un geste double, dialectique. C'est un rituel de mort accompagné de son méticuleux témoignage visuel. C'est un geste pour fermer les yeux des morts et pour se situer en face d'eux, pour garder longtemps les yeux ouverts sur ce moment très lourd. À tous ceux qui niaient avoir su (Didi-Huberman, 2010, p.36).

Autrement dit, ce « moment éthique du regard » (Didi-Huberman, 2010, p.50) ainsi jumelé à la simple figuration des visages, par l'échange et la rencontre des regards, nous invite notamment à considérer honnêtement, véritablement, la présence de ces visages en défaut qui persistent et survivent encore. Pourtant, face à ce *rien* en devenir, l'image du visage de l'absent serait-il nécessairement nostalgique? Ces traces n'évoquent certainement qu'une présence qui n'est plus car « l'image du

visage, c'est le visage sans le visage : une absence ou une mort » (Streicher-Nyari, 2004, p. 91).

De plus, les visiteurs circulant dans cet espace jouant de visibilité et d'invisibilité seraient certainement le siège de l'expérience du regard. C'est avec cet échantillon de citoyens, leur présence physique et leur connaissance de l'histoire, que serait mis à l'épreuve ce dispositif visuel et mémoriel reposant sur l'incertitude. Indéniablement,

l'image est bénéfique parce que symbolique. C'est-à-dire remembrante et reconstituante, pour user d'équivalents. Mais pour faire ou refaire corps, en vertu du mécanisme logique de l'incomplétude, il lui faut inclure dans son jeu un partenaire caché. [...] Mais seule la référence à un ailleurs, un lointain, un tiers symbolisant permet à une image d'établir une liaison avec son regardeur, et par ricochet, entre les regardeurs eux-mêmes (Debray, 1992, p.82).

De ce fait, transposée dans de multiples relations complexes et intimes avec les visiteurs, adviendrait possiblement cette réflexion en action via un savoir et un non-savoir visuels ainsi organisés dans le champ esthétique. Autrement dit, c'est via la présence des visiteurs qui se pencheraient sur ces centaines de visages que pourrait être déployé tout le potentiel de connaissance et de reconnaissance des archives. Plus encore, comment une telle organisation visuelle, à travers l'idée de reconnaissance, aurait la potentialité de créer une rencontre éthique, une remémoration et une mobilisation des présences? Que pourrait alors engendrer un face-à-face entre ces deux présences antinomiques, une en chair et en os et une en ombres et lumières?

CHAPITRE III

LE PROJET DE RECHERCHE-CRÉATION : Pour avoir une image claire de l'homme

3.1 Processus de création : faire acte d'image

Tel le travail créatif et minutieux de l'historien artisan imaginé par le philosophe Paul Ricœur, qui lie les documents historiques et les interroge, la création *Pour avoir* une image claire de l'homme est née d'un long processus de lectures, de recherche d'archives, d'observation, de rencontres, d'expérimentations, d'essais-erreurs, de montages et de bricolage. Ma démarche de création a été animée par la nécessité profonde de faire acte d'image, d'agir dans le champ artistique et social et d'entrer en relation avec les images inquiétantes de ces enfants. À la fois acte de réflexion politique, artistique et personnelle, ma méthode s'est construite au fil du contact avec ces images. Tel que partagé au second chapitre, l'exhaustive recherche en archive a été parsemée de tous ces regards inquiets, ces présences fantomatiques, ces flous et incertitudes, ces déchirures et éraflures, comme autant de traces et cicatrices figurant ce pillage culturel. J'avais là, étalée devant moi, l'image d'une communauté de pensionnaires au seuil de sa disparition. Le corps courbé sur ces photographies souvent minuscules, subjuguée par cette expérience déjà si complète en soi, je me demandais de plus en plus quelles libertés possède l'artiste qui travaille à partir du réel et qui souhaite s'adresser au présent avec des matériaux de mémoire? Souhaitant un rebrassage de la logique documentaire et user positivement du potentiel des archives tels des « résidus et débris d'évènements » (Lévi-Strauss, 1962, p. 36), il me fallait inventer des tactiques afin de sonder en profondeur ce que cachent et témoignent ces instants photographiques et ces mises en scène ordinaires. Chargée d'inquiétude devant ces images, de colère et de doute, mon premier objectif aura peut-être été simplement de ramener à la vue l'image de ces anonymes et oubliés, contrecarrer un bref moment le balayage de l'oubli sur les mémoires marginalisées.



Fig. 13 - Observation des images et exploration de superposition avec rétroprojecteurs. Jeu de traçage de la masse des corps (mars 2016)

De façon circonstancielle, étant donné les différentes politiques d'utilisation des archives, il me fallait en premier lieu travailler avec des matériaux simples : principalement le papier des impressions ou photocopies. Il va sans dire que ces matériaux brouillons ont grandement influencé la recherche plastique. En explorant librement avec les images maintes fois reproduites, photocopiées, photographiées et numérisées, puis souvent projetées sur différentes surfaces afin de les interroger davantage, j'ai ainsi bricolé une méthode d'expérimentation à l'image des matériaux rassemblés. Toutes ces explorations plastiques engendraient non seulement une connaissance visuelle spécifique, mais également une sorte de compréhension tactile,

tout aussi curieuse mais peut-être plus intuitive. De la sorte, me semble-t-il, je m'engageais alors dans une conversation tangible avec la matière archivistique.



Fig. 14 - Table de travail avec quelques décalques du jeu de mémoire en cours, également une version préliminaire de l'installation du bureau avec tiroirs et livres (juin 2016)

Cette posture que je nommerais « bricoleuse » est celle de l'artiste qui, armée de papiers, ciseaux, crayons, lampes et surfaces, œuvre dans le concret et à petite échelle. Me considérant déjà comme une touche-à-tout, j'étais en quête de découvertes peu importe la matière (lecture, vidéo, photographie, lumière, scénographie, son). Pendant mes laboratoires de création, cette méthode de bricolage conceptuel et matériel m'a certainement permise de matérialiser mes intuitions et de sonder ces minuscules phénomènes visuels qui me semblaient si révélateurs. Il s'agissait aussi de mettre en place un terrain de jeu propice aux hasards et aux égarements. Devenue également étalagiste ou collectionneuse, organisatrice du nombre, déjà curieuse et amoureuse des petits objets et des petites rencontres, ma tâche ne pouvait être que de laisser les matériaux et les archives se raconter d'euxmêmes. Guidée par les images, j'y suis allée par tâtonnements, édifiant alors mes

montages par touches. Ce jeu de bricolage tel que je l'ai approché n'est pas agressif ou destructeur. Je le considère plutôt comme une pratique d'humilité, d'observation et de considération. Un geste qui laisse exister la matière dans ses aspérités et ses défaillances, et qui parfois les sublime dans des montages conservant néanmoins dans ses coutures, le processus même de leur réflexion et de leur mise en forme. Pour Georges Didi-Huberman, l'image recadrée issue de la pensée du montage « contient des ciseaux qui l'explicitent » (2010, p. 140). La fragilité des archives et la furtivité de ce qu'elles racontent commandaient une écoute toute particulière. La délicatesse et la proximité, inhérentes à ma pratique de bricolage, me laissent croire qu'une telle démarche est relationnelle. Mes réflexions sur la connaissance et le silence, je les ai aussi expérimentées de façon intime et en termes très humains avec chacune des présences photographiques qui m'a accompagnée durant la recherche et de façon intensive durant les mois de laboratoire. Il m'apparait alors que les différents procédés d'expérimentation matérielle et de mise en doute à l'œuvre tout au long de ce processus de création sont en fait des stratégies relationnelles et éthiques nées d'une curiosité profonde. Pour moi, le projet de recherche-création, prenant forme par l'exposition participative Pour avoir une image claire de l'homme, se voulait une réflexion en acte offerte aux visiteurs. J'ai souhaité travailler à une réflexion dans l'espace, organiser un entrelacement de montages visuels ouverts aux basculements et aux mutations grâce aux présences. Articulé autour de l'échange montrer et voir, et de tactiques de visibilisation et d'invisibilisation, l'installation procède en un argumentaire sensible sur nos perceptions et nos mémoires. Faire acte d'image donc, animée par la théorie et les techniques du montage, par les découvertes qui en résultent, en créant un ordre nouveau à partir des images elles-mêmes, un récit alternatif, invisible, de l'expérience des pensionnats.



Fig. 15 - Décalque en cours d'une archive agrandie sur planche de bois (mars 2016)

3.1.1. Le montage. Théorie et techniques

Attentive à la multitude de récits des ex-pensionnaires et jointe aux idées de marge, de diversité et de décolonisation, cette dynamique féconde de *visibilisation* et d'*invisibilisation* s'inscrit dans une approche visuelle critique et renouvelée du récit historique. Un travail sur et *selon* l'image, dans une logique de montage, apparait alors comme une méthode d'analyse et d'expérimentation des documents d'archives en phase avec les défis de *visibilisation* et de mise en présence de ces nombreux pensionnaires anonymes. Dès lors, la théorie et les techniques du montage s'avèrent se lier tout naturellement à ma posture d'artiste-chercheure. Dans les tomes *Remontages du temps subi* et *Quand les images prennent position* de la série *L'Oeil de l'histoire*, Didi-Huberman examine le pouvoir du montage et de l'image dialectique par les faisceaux de l'histoire et de l'art. J'y ai puisé non seulement un soutien conceptuel, mais aussi la confirmation qu'une méthode d'observation des images engagée dans les perceptions et sensations, affirmant l'invisible et l'indicible

comme arguments, me servirait légitimement à soulever des enjeux politiques et sociaux. De la sorte, l'idéation, l'argumentaire et les différentes techniques à l'œuvre tout au long du processus de recherche et de création se conjuguent afin de servir le même objectif, soit celui de faire parler les documents d'archives, de faire œuvre de mémoire et d'interroger notre conception de la connaissance. De plus, les installations imaginées et issues d'un travail de montage naissent également du désir de travailler tangiblement avec ces documents images, dans une logique expérimentale, ainsi qu'avec des visiteurs en présence autour de rencontres intimes et de face-à-face.



Fig. 16 - Montage fillette-ange-oiseau-fantôme dans l'installation finale (septembre 2016)

Dans sa plus simple valeur, l'acte de montage signifie « une redisposition des choses » (Didi-Huberman, 2009, p. 73). De cette réorganisation des documents, des faits et, subséquemment, de la pensée, surgirait un potentiel de changement indéniable. Les évènements, faits ou systèmes de valeurs qui semblent, pour le

moment, indénouables par tant de blessures et d'années de confrontation, une fois reconfigurés, permettraient-ils d'observer autrement les enjeux et les forces à l'œuvre dans ce conflit de la mémoire des ex-pensionnaires? Qu'engendrerait une visibilité renouvelée de la mémoire des pensionnats? Pour l'historien de l'art Didi-Huberman, « si voir nous permet de savoir et, même, de prévoir quelque chose de l'état historique et politique du monde, c'est que le montage des images fonde toute son efficacité sur un art de la mémoire » (Didi-Huberman, 2009, p. 35). Chaque regard citoyen qui observerait un de mes montages créerait donc un sens nouveau qui n'existait pas avant qu'il ne le *lise* à partir de sa compréhension singulière des enjeux autochtones, des techniques à l'œuvre et de sa sensibilité. Les idées de visibilité et de connaissance interagissent alors dans une relation très fine, basée tout d'abord sur la présence visuelle de l'information et la polysémie presque infinie qui jaillit dans les interstices de son montage. Concrètement, « des intervalles [sont créés] là où on ne voyait que l'unité, le montage crée des ajointements nouveaux entre les ordres de réalités pensés spontanément comme très différents. [...] Tout cela finit par désarticuler notre perception habituelle des rapports entre les choses et les situations » (Didi-Huberman, 2009, p. 69). N'est-ce pas justement le lourd travail à faire dans les esprits afin de réétudier les conflits entre nos communautés? Proposer une visualité renouvelée et alternative de ces pensionnaires en absence, via des agencements visuels sensibles avant tout, m'apparait comme un acte réflexif artistique à partir d'images du passé s'inscrivant dans le mouvement de décolonisation. De plus, usant de la technique du montage sciemment, l'artiste qui s'attaque à des documents à valeur historique permettrait, selon le philosophe, non pas de raconter l'histoire mais de la remonter. Dans un refus de narrativité et d'univocité, à la recherche d'une position hybride qui me permettrait d'aborder les différents enjeux politiques et esthétiques de façon transversale, ce sont les procédés du montage découlant de mes matériaux premiers qui semblaient avoir le plus de potentiel d'action. Opérer de la sorte par innombrables accumulations, assemblages, juxtapositions, variations, découpages et recadrages laisse non seulement entrevoir l'étude en cours et la besogne de l'artiste, mais les montages qui en résultent seraient réellement activés par le regard des visiteurs et généreraient une polysémie. Autrement dit, j'avais l'ambition que mes montages soient perpétuellement ouverts, à compléter, relationnels et surtout, sujets à mutations.



Fig. 17 - Exploration avec diapositives bricolées et surfaces réfléchissantes (mars 2016)

Pour Didi-Huberman. l'artiste qui s'engage dans ce carrefour inventerait par le montage « un art de la mémoire qui n'est ni commémoration asservie aux discours officiels, ni éloignement misanthrope de l'artiste-tour-d'ivoire » (Didi-Huberman, 2009, p. 174). M'interrogeant depuis bien longtemps sur l'opérativité et la responsabilité de l'art dans sa société, ma présente démarche en est une de connaissance et de partage. Il s'agit pour moi d'une acceptation du doute et du non-

savoir. C'est un refus du discours. J'ai donc choisi de considérer ce geste de montage et de bricolage comme une posture de recherche en soi. Une posture d'observation et d'expérimentation alors que ce travail de bricolages, de transformations, d'essaierreurs et de découvertes s'inscrit dans le faire et dans le temps comme connaissance en soi (Lévi-Strauss, 1962). L'anthropologue Claude Lévi-Strauss parle aussi d'une véritable « poésie » du bricolage lorsque l'artiste conscient et ouvert aux sens organise ce « hasard objectif » (Lévi-Strauss, 1932 p.32). Il offre alors pour le prochain, son propre processus de réflexion où « la lisibilité advient dans le montage : le montage considéré comme forme et comme essai. À savoir une forme patiemment élaborée mais non reclose sur sa certitude (sa certitude intellectuelle [...], sa certitude esthétique [...], ou sa certitude morale [...]). Alors même que, comme pensée élevée à la hauteur d'une colère, elle tranche, prend position et rend lisible la violence du monde. » (Didi-Huberman, 2010, p. 96). Voilà d'ailleurs la force paradoxale du montage. Sans clore la pensée, le montage critique. Il rend enfin lisibles des documents étrangers maintenant hors de leur contexte. D'autant plus que la situation archivistique de mon corpus d'images a immanquablement induit une observation particulière, car accompagnées de peu de renseignements, je les considérais probablement dès lors dans un ordre indéterminé. Autrement dit, « cette connaissance par le montage sera aussi connaissance par l'étrangeté » (Didi-Huberman, 2009, p. 70). Les entrechoquements de ces nombreux assemblages créeraient une secousse qui défait les structures préexistantes :

Le montage tranche dans les choses habituellement réunies et connecte les choses habituellement séparées. Il crée donc une secousse et un mouvement [...] Nous sommes hors de nous. Le regard vacille et, avec lui, ce qu'il fixait. [...] Pourquoi le matériau issu du montage nous apparait à ce point subtil, volatil? Parce qu'il a été détaché de son espace normal, parce qu'il ne cesse de courir, de migrer d'une temporalité à l'autre. Voilà pourquoi le montage relève fondamentalement de ce savoir des survivances et des symptômes dont Aby Warburg affirmait qu'il

ressemble à quelque chose comme une « histoire de fantômes pour grandes personnes » (Didi-Huberman, 2009, p. 133).

Autrement dit, le travail de montage est ainsi capable de rendre dialectique l'image et donc « politiquement féconde » (Didi-Huberman, 2009, p. 133), pouvant dorénavant répondre aux discours et structures perpétuant un état de violence. Ces étranges archives des pensionnats autochtones rencontrées lors de ma recherche, il me fallait les articuler avec une précision fine afin de partager ce que j'y voyais, ou ce que je pensais y voir, ce qu'elles arrivaient à me dire dans leurs brefs mais nombreux regards, failles, traces et indices.

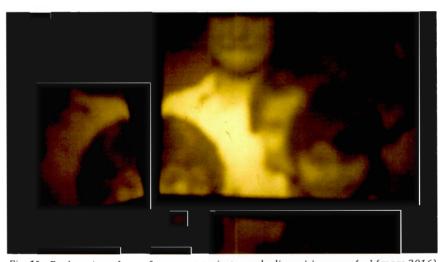


Fig. 18 - Explorations des surfaces avec projecteurs de diapositives et métal (mars 2016)

Mon travail de montage s'accomplit aussi dans cet « acte de *donner connaissance* à des images dont l'état *muet* nous a d'abord, simplement, laissé *muets*, muets d'indignation. La dignité ne se construit dans l'image que par le travail dialectique du montage » (Didi-Huberman, 2010, p.50). L'acte de montage s'affirme donc, dans ce cas-ci, comme un travail de compréhension intime et personnel tout aurant qu'une envie de transmission. En définitive, cette posture de recherche et de création a saisi

à travers les théories du montage une concrétisation et une matérialisation de mes aspirations et exigences, de mes considérations éthiques et artistiques.

Mais surtout, le travail de montage nécessite d'empoigner la matière visuelle, d'en faire des rapprochements physiques, des collisions d'où le sens peut émerger, même subitement ou momentanément. Tout au long du processus, les techniques inhérentes à la logique du montage telles que le découpage, le recadrage, la juxtaposition, l'assemblage ou l'accumulation ont été employées à de multiples reprises, parfois en les additionnant, parfois pour les déconstruire et les refaire autrement. Cette logique d'exploration de la matière visuelle a été employée jusqu'à offrir des montages à compléter par d'autres ou des mêmes montages interrompus, sans futur, qui laissent ressentir l'échec et l'oubli. À mon avis, ce sont précisément ces techniques qui permettent de porter à la vue des motifs : la récurrence de certaines postures physiques des enfants, l'expression des visages, des figures de l'ange, des ombres noires des photographes, des sourires étranges, des éléments de la nature, des raies et taches de lumière, des effacements de la pellicule ou autres détériorations, des transparences, des superpositions photographiques, des silhouettes incertaines, des visages à l'identité floue, etc. (Voir annexe 2A, 2C, 3A). L'ensemble de ces détails une fois articulés produisait un rapprochement entre tous ces anonymes, voire une appartenance à une possible communauté de pensionnaires à travers le temps, tel que soulevé précédemment.



Fig. 19 - Exploration de superpositions avec rétroprojecteurs (mars 2016)

Ce travail méticuleux d'observation poursuivi à toutes les étapes, des premiers regards, aux bricolages, aux jeux des visiteurs, est née de l'attention accrue que j'accorde aux fragments et débris. Les stratégies de montages empruntées ont mené les assemblages à non seulement donner à voir leurs fractures, mais surtout la petitesse des détails et des strates du visible qui constituerait le langage de l'exposition *Pour avoir une image claire de l'homme*. Dans le chapitre intitulé *Sens et pratique* de l'ouvrage *La Recherche création, pour une compréhension de la recherche en pratique artistique* (2006), sous la direction de Pierre Gosselin et Éric Le Coquiec, le professeur à l'École des arts visuels de l'Université Laval, Marcel Jean, s'interroge:

Quel est le rôle, quelle est la fonction de la technique en regard du sens, quel est son mode d'agir dans l'apparaître de ce qui advient? [...] Dans l'éclatement des pratiques actuelles où la forme est toujours à venir, la question de la technique se pose avec une certaine urgence. [...] Il y a bien une forme qui se dessine, une forme qui est faite de relations. Il y a bien une structure qui s'élabore, mais le système est à la remorque du geste. (Jean, 2006, p.38, 39).

Le processus de création s'est réellement déroulé tel un jeu de manipulations et d'observations. d'activation et de transmission, dans une logique relationnelle et d'échange, tant au niveau du contenu que des humains en présence. Ces gestes concrets portés sur le matériel ont été posés avec respect et en adéquation avec mon idée de responsabilité.



Fig. 20 - Version préliminaire des suspensions lumineuses en laboratoire (avril 2016)

Il m'apparaît aussi qu'avec cet art du montage, la pensée et la technique se retrouvent alors entrelacés et agissent d'un même mouvement. L'un et l'autre ont alors été des outils fondamentaux menant à la mise en forme de mes réflexions sur les archives, les présences fantomatiques et ce qu'elles tentent de nous dire. Le montage pourrait donc être à la fois non seulement une technique, mais la pensée du sens en mouvement, de l'ordre des savoirs en perpétuel remontage. Suivant la mise en échec de la preuve documentaire, il m'a semblé nécessaire de poursuivre, par cette étude visuelle, une interrogation formelle des violences étatiques. Mon instinct et ma riposte ont alors été de ramener les présences au centre du propos, en proximité ou en intimité, et me demander comment elles disent encore la violence subie. Au fond, il

s'agissait modestement de faire acte de réparation, de prendre action comme mes mains le pouvaient. C'est-à-dire bien personnellement, par l'art et l'imagination, par ce geste de montage, cette « activité où l'imagination devient une technique – un artisanat, une activité de mains et d'appareils – à produire de la pensée dans le rythme incessant des différences et des relations. » (Didi-Huberman, 2009, p. 239).

3.1.2 Laboratoires de création. Explorations et réalisation des montages et installations

C'est dans le cadre de plusieurs mois de laboratoire qu'ont pu être expérimentées et élaborées dans l'espace, celui d'une salle de répétition et des ateliers de décors de l'École supérieure de théâtre, différentes installations visuelles issues de la logique et des techniques du montage. Ma recherche théorique, notamment suivant les écrits de Didi-Huberman, Rancière et Ricoeur, parce qu'à mon sens résolument créatifs et sensibles, a grandement inspiré cette recherche plastique ancrée dans une observation en profondeur et dans la rencontre des sensations et de la matière. Au fil du processus de recherche et de création, s'était lentement articulée une logique visuelle autour de la rencontre, du visage et de l'oubli. Il me fallait donc avec précaution m'interroger sur les façons dont je pourrais tenter de partager cet invisible que les images semblaient contenir. Comment articuler cet ensemble permettant une telle expérience visuelle, à la fois intime et citoyenne? Comment communiquer cette connaissance des archives composée de minuscules moments et indices qui s'accumulaient en fines strates chez moi? Il m'apparaissait ainsi primordial dans le cadre de cette création d'entrer dans un processus de laboratoires afin, entre autres, de renverser les associations que j'avais imaginées lors des mois précédents ou alors de confirmer leurs effets une fois réalisés. Rapidement dans le processus de création, tant portée par des réflexions éthiques qu'esthétiques, je souhaitais éviter toute visibilité excessive de ces archives. Les laboratoires étaient un espace-temps formidable pour sonder le potentiel artistique de telles archives, en solitaire ou en petits groupes avec mes collaborateurs. Il s'agissait aussi d'aménager un lieu pour regarder, discuter et coexister. Seulement, un absent habitait ces laboratoires : le visiteur. Figure déterminante de mon processus de création, il a été une préoccupation de tous les instants dans l'élaboration des différents montages et installations qui visaient toutes à l'interpeler, piquer sa curiosité et se jouer de sa présence. Via ces jeux visuels, je souhaitais à tout prix éviter que le visiteur ne remplisse trop bien ce rôle fictif qui lui est souvent attribué et qu'il reconnaitrait sans effort. Bien sûr, longtemps il n'a été qu'un visiteur projeté et mes collaborateurs et moi-même avons toutes et tous été en partie ces visiteurs probables. Toutefois, c'est dans une variété presque infinie de possibles relations et de gestes qu'il a été imaginé. Une présence imaginée certes, mais qui serait multiple et qui chercherait à réaffirmer sa curiosité, sa volonté de connaître et sa liberté d'action. Chaque étude autour d'une image était alors pensée avec la volonté d'éveiller son imagination par des propositions sensibles, lui rendre sa présence physique dans l'activité visuelle, ainsi que de le surprendre par le jeu ou des compositions inusitées. Moi-même très curieuse et participative lors de mes excursions artistiques et culturelles, je croyais important de rigoureusement préparer sa venue en concevant des tactiques qui encouragent la prise de décision plutôt qu'en établissant une déambulation, une chronologie ou un sens à sa compréhension. Enfin, d'entre tous ces montages et petits bricolages, voici un survol de quelques expérimentations à l'œuvre lors de ces laboratoires de création où la réflexion et les intuitions ont enfin rencontré la matière des images d'archives des pensionnats.

Le travail en laboratoire s'est divisé en quatre grandes étapes : un travail d'observation renouvelé, une expérimentation des différents médiums de diffusion,

un travail de précision et de condensation des montages jusque-là créés et une attention accrue à la présence et au corps du visiteur. Puis s'en est suivie la réalisation des derniers éléments scénographiques en atelier et une résidence de deux semaines dans le Studio-d'essai Claude-Gauvreau qui a permis de peaufiner les collages sur place. l'intégration des installations dans l'espace et enfin, d'engendrer. je suppose, cet effet de présence-absence (la salle ayant réellement été habitée et investie, avant que je ne m'efface de nouveau). Dans ce contexte de cohabitation, le travail de bricolage et de montage est devenu « une véritable expérience sur l'objet » (Lévi-Strauss, 1962, p. 35). Effectivement, tout au long du processus de recherche et de création qui s'est étalé sur plusieurs années, j'ai été habitée par ces archives. J'ai été accompagnée de centaines de présences étrangères qui ne me semblaient pourtant pas totalement inconnues. Il me semblait les reconnaitre. Avec le temps, leurs visages m'étaient devenus familiers et me manquaient doucement lorsque j'avais des pauses de travail. Ces visages n'étaient pas silencieux, au contraire. En écoutant leur présence, chacune suggérait quelles formes elle devait emprunter pour entrer en relation, se montrer. Le processus de laboratoire m'apparait de la sorte comme un étrange dialogue fait d'observations, de détails visuels, de suggestions et de transformations plastiques.



Fig. 21 - Observation des images et premiers tests de matières et surfaces avec vidéoprojecteur (mars 2016)

Tout d'abord, un travail d'observation minutieux a été mis en marche afin de débuter ce processus par une réelle reprise de contact avec les images, dont certaines m'accompagnaient depuis le tout début de mes recherches personnelles en 2013. Je ressentais la nécessité de gommer, en partie, les fortes impressions visuelles que m'avaient initialement procurées certaines archives, de détourner mes premières idées d'installations et de rouvrir les associations faites jusque-là (par exemple, le lien entre effacement, transparence et spectre). J'ai rédigé un pense-bête pour mon équipe et moi-même précisant l'approche de cette observation renouvelée (Voir annexe 3B). J'ai souhaité faire cet effort afin d'observer d'un regard nouveau ces images d'archives et tenter d'y découvrir d'autres failles, d'autres points d'ouverture, de contrecarrer mes biais. D'autres trouvailles se sont graduellement ajoutées au corpus archivistique et ont subi ce même processus d'observation et d'interrogation. Dans le but également de remettre en question mes envies esthétiques de création et de m'engager complètement dans la recherche, j'ai donc choisi de faire marche arrière afin de prendre la voie longue et ainsi m'assurer que les montages proposés aux visiteurs naissent précisément de l'agglomérat de toutes ces images d'archives.

Cette étape d'observation et de remise en doute des premières idées a mené à la seconde étape : une période de quelques semaines d'expérimentations avec des médiums et matériaux variés, desquels sont lentement issues des associations. Il a entre autres été question de projection vidéo, rétroprojection et projection de diapositives sur différents matériaux (métal, tissus, bois, papiers, cartons), d'observation des qualités visuelles de différents moniteurs cathodiques et de l'intégration de matières insolites comme la fumée ou l'eau (Voir annexes 3D et 3G). À cette étape, la chaleur des lampes, le grain particulier des projections ou les défectuosités de ces appareils désuets a confirmé pour moi leur nécessité dans ce travail mémoriel autour de l'image d'archive. Recyclage technologique ou curiosité

nostalgique, l'exploration avec ces appareils, qui possèdent une étonnante simplicité d'utilisation, est devenue un réel jeu d'altérations et de détournements de leur fonctionnement à des fins mémorielles. Des trouvailles tels le bien connu gadget View-Master ou le moniteur de diapositives Ring-Master II, fonctionnant avec de simples miroirs et ampoules, se sont insérées à merveille à travers tous ces dispositifs de l'image remisés aux oubliettes (Voir annexes 3E et 3P).

À cette étape, il s'agissait également de tenter de raffiner les correspondances entre le medium ou l'appareil de diffusion (lumière, diapositive, moniteur, rétroprojecteur, vidéoprojecteur), les images (format, grain, texture, lumière en tant que caractère photographique, une présence, un regard) et le matériel (papier, acétate, projection, écran, etc.). Les interrogations et explorations émergeaient parfois du document d'archive, parfois d'une sensibilité à un médium de diffusion ou une matière. D'une certaine façon, pour approcher l'étrangeté de ces images, il a fallu parfois déconstruire le procédé photographique. Véritablement ouvrir les images comme si nous séparions les différentes pellicules qui les ont jadis créés (instant, présences, surface, source lumineuse, appareil), puis s'attarder sur l'une ou l'autre des étapes de la séquence (Voir annexe 3F). Ainsi, j'ai réalisé quelques essais autour de déconstructions et détournements du procédé photographique avec différentes surfaces de papiers et de plastiques trouvés tels quels ou modifiés (poussiéreux, brouillés, peints, imprimés). D'ailleurs, lors de l'idéation, longtemps j'ai considéré suspendre une série de grands écrans translucides, comme des dizaines de couches d'une même image fractionnée qui retiendraient chacune un peu de l'image projetée pour ne laisser sur la dernière que les restes d'une disparition. Sur papier, cette installation s'écoulant dans la distance semblait une évidence, tant en soi que dans le réseau de montages qui s'élaborait. Pourtant, après quelques explorations sur différentes matières et sources lumineuses, il ne s'avérait pas réaliste de créer une longue série d'au moins dix écrans avec des matériaux peu coûteux. Surtout, une fois dans l'espace, cette décomposition ne semblait plus indispensable parmi tous les jeux spectraux réalisés jusque-là et ne semblait pas révéler autrement les archives utilisées. Autrement dit, cette invitation à être témoin de la disparition en cours ne s'effectuait selon moi ni dans une visualité singulière, ni dans une relation renouvelée au corps. Cette installation ne s'est donc pas retrouvée dans l'ensemble final mais les jeux de transparence eux étaient déjà bien établis dans le langage visuel et ont continué de s'inscrire dans l'écriture des autres montages. Toutes ces superpositions de plastiques, d'acétates et de papiers de tous genres, jumelés à ces présences encore plus fragilisées dans la matière, fournissaient des effets spectraux fascinants de dédoublement et de captivité, tout comme de légèreté et d'évanescence, qui ont été mis à contribution dans nombre de montages. De la même manière, en explorant la matière fumée, nous avons aussi tenté de faire apparaître un fantôme, un spectre flottant (Voir annexe 3G). Cependant, j'avais déjà à ce moment une pléthore de montages en construction incroyablement simples et tout aussi captivants qui activaient toutes de façon inédite la curiosité des visiteurs. L'effet réellement ahurissant de ce visage vibrant aurait sans doute été difficilement contrôlable, notamment à cause des courants d'air de l'espace ouvert, de la luminosité environnante et de la longue durée de l'effet nécessaire. D'ailleurs, les transparences et les effets de présence issus du papier et de la lumière me semblaient déjà un langage concis et soudé.

Durant cette seconde étape de laboratoire, j'ai donc souhaité relever le plus précisément possible ce que les différentes associations entre image, appareil de diffusion, lumière, texture et surface interpellaient comme enjeu, ce qu'ils engendraient dans l'imaginaire, ce qu'ils révélaient des présences et ce qu'ils feraient vivre physiquement aux visiteurs. Lors de cette étape, j'ai rapidement conclu qu'il

m'était impossible de confiner la plupart des images à une seule station, un seul montage ou même une seule méthode de diffusion. Les présences traversaient les médiums, tout comme les qualités photographiques variées se répondaient d'un appareil à l'autre et se révélaient d'autant de façons. Avec cette méthode d'associations, tenter hâtivement de fixer ou réduire le nombre de présences à partager s'était avéré très laborieux. Lentement, une logique du multiple s'était dessinée avec des images leitmotiv, des copies, des variations ou des ressemblances qui se font mutuellement référence à travers les différents montages. De la sorte, peut-être, le regard apprendrait à les reconnaître et à les voir autrement.

C'est ainsi que l'étape d'association et de condensation des montages s'est enchainée en laboratoire. Différentes idées de montages et d'installations ont été testées avec mon équipe à travers plusieurs étapes de réalisation. La plupart se sont naturellement et graduellement agglomérés en station ou zone. Si certaines installations une fois testées ont été écartées, d'autres se sont simplifiées par rapport aux croquis d'idéation. Par exemple, l'installation de la serre, qui consiste en une chambre de projection en position couchée pour 1 à 4 visiteurs pour la séquence vidéo muette Des enfants déracinés, a connu une lente évolution (Voir annexe 3H et Fig.2). Au départ, cette installation était conçue suffisamment haute pour que les visiteurs, une fois la petite entrée franchie, puissent s'y asseoir et observer la projection au plafond et de petits accrochages aux murs. Par la suite, de petites tables pour montages et artéfacts sont plutôt apparues à l'intérieur des murs. Enfin, le tout s'est épuré en un grand cocon avec un grand écran bas qui oblige à rester au sol, une étrange et délicate mélodie, puis une entrée dissimulée le long d'un mur du Studio-d'essai Claude-Gauvreau.

La série de rétroprojecteurs a elle aussi été une installation imaginée très tôt dans le processus, avant même le début des laboratoires. Elle a cependant emprunté plusieurs formes et fonctions avant de devenir simplement quatre rétroprojecteurs projetant les photographies de quelques groupes de pensionnaires sur des écrans de papiers craft descendant de larges rouleaux suspendus du plafond de la salle. Certains détails et micro-événements (égratignures, postures, regards, silhouettes fantomatiques) sont soulignés par des recadrages de papiers et de plastiques suspendus eux aussi du plafond (Voir annexe 3I). Par le format de ses écrans et la luminosité qui s'en échappe, ce montage s'engage sans doute plus que tous les autres dans une visualité offerte. Néanmoins, sa nécessité dans l'expression des transparences, des détails et des procédés de recadrages était sans équivoque pour moi. Tout d'abord, j'avais le désir d'un plus long écran horizontal qui regorgerait d'une accumulation de présences et qui se lirait de gauche à droite. Toutefois, l'avantage des rétroprojecteurs s'est plutôt trouvé dans le rendu des larges espaces pâles des photographies et de la netteté des détails. Effectivement, sur ces engins, les présences lumineuses paraissaient d'autant plus présentifiées, comme réaffirmant l'instant de la photographie. J'ai donc travaillé à une plus petite série, projetée plus grande. Par la suite, les jeux de découpes et de cadrages explorés auparavant se sont associés afin de préciser le regard du visiteur. Par sa dimension dans l'espace de l'exposition, cette station permettrait au visiteur de s'approcher graduellement des images. Tout d'abord interpelé par la luminosité des projections et par les surfaces éblouissantes qui s'interposent entre lui et l'image, il aperçoit dans un second temps les détails inquiétants, les postures, les regards furieux, les égratignures, les effacements de la pellicule, les silhouettes fantomatiques. De la sorte, cette installation, peut-être plus proche d'un geste d'exposition, regorge néanmoins de surprises.

Alors que la nécessité de ces quelques montages a été rapidement confirmée, leur forme exacte restait bien certainement à advenir. Ainsi, même des agencements qui semblent s'être faits rapidement dans le processus ont réellement trouvé leur forme à la toute fin. Autrement dit, j'édifiais lentement un réseau visuel complexe débordant d'archives activées et les possibilités de variations de ces montages étaient presque infinies. Dans cette logique du montage et du multiple, certaines installations pouvaient accueillir un grand nombre d'archives, d'autres étaient basées sur un seul visage, d'autres encore me semblaient s'exprimer mieux dans un changement incessant comme cela avait été le cas pendant les explorations. Pour quelques-unes de ces stations, le choix final des images m'a semblé déchirant jusqu'à la toute fin. C'était, me semble-t-il, une conséquence de cette pensée du montage, car chacune des associations était en mouvement constant, appelant les mutations. Les images en circulation trouvaient ici et là leur propre singularité dans cette réflexion visuelle engagée dans l'exploration et l'action. Dans cet effort de montage de tant de parcelles d'images, de présences, d'actions et de rencontres, le tout s'est bien entendu cristallisé dans les jours précédant l'ouverture au public. Par exemple, les deux faces internes du couloir suspendu ou canot inversé, cette boîte de bois flottante accueillant des assemblages de papiers, calques, diapositives, dessins et divers bricolages auraient pu emprunter une toute autre organisation (Voir annexe 3J et Fig.16). Avec cette méthode de montage d'images engagée dans le bricolage visuel, je ne me lassais jamais des associations et des découvertes que les murs de cette boîte pouvaient accueillir.



Fig. 22 - Un exemple simple d'un montage en cours pendant un laboratoire, en vue de l'installation du canot (mai 2016)

Je suis entrée au Studio-d'essai Claude-Gauvreau avec des masses de papiers mais aucun montage parfaitement achevé à y reproduire. En ayant déjà cerné tranquillement une banque d'impressions et de recadrages, ainsi qu'en ayant élaboré la structure en couloir suspendu laissant voir les visiteurs au travail, j'avais en quelque sorte préparé le terrain. Car le contenu ne cessait de voyager pendant les laboratoires, je considérais ainsi ces deux surfaces comme des babillards d'images rassemblées, tantôt axés par exemple sur les présences religieuses, tantôt sur les ombres des photographes. Et puisque ces montages me semblaient nécessiter l'ensemble de l'exposition à peu près organisée pour trouver sa forme finale, j'avais le sentiment également que leur fonction était de dialoguer avec la masse éparse et de cimenter la communauté à l'œuvre.

La boîte suspendue du *voyeur* est aussi un exemple remarquable d'images qui refusent de se fixer. Cette longue boîte de 7 pieds, inspirée par les *camera obscura*, cache un projecteur de diapositives automatisé placé juste sous la fente qui permet

d'observer discrètement la série de portraits projetés en son fond (Voir annexe 3K). Tout au long du processus, nous avons bricolé des centaines de diapositives artisanales en découpant les images imprimées sur acétates afin d'en extraire des détails (main, duo, portrait), le plus souvent à partir de rebus d'autres explorations. Ainsi bricolées et recyclées, les 81 diapositives finales n'ont été réellement choisies que dans les jours précédant l'ouverture de l'exposition participative. À ce stade, je savais toutefois précisément que les regards perçants et presque colériques des enfants constitueraient les face-à-face clandestins de cette mystérieuse boîte.

Élaborant petit à petit les différentes relations à l'image que l'exposition permettrait d'expérimenter, la quatrième étape du processus de laboratoire a justement consisté à tester physiquement certaines installations ou montages avec des visiteurs invités et d'enfin examiner sa place dans cette coprésence. Les postures physiques et relations à l'image (proximité, assis, couché, debout, penché), déjà fondamentales, ont été ici de plus en plus décisives dans la suite de l'évolution des montages. Il s'agissait de sonder avec précision comment une position physique pourrait modifier notre attention. Comment une posture inhabituelle ou inconfortable pourrait-elle engendrer subitement un face-à-face, l'altérer et éprouver notre volonté de regard ? Ou encore, comment une position recroquevillée, isolée ou dans une proximité pourrait-elle nous rendre vulnérable face à ces innombrables enfants qui nous fixent du regard et pourquoi pas nous rappeler physiquement notre propre enfance? Si aucune altération et mise en jeu du corps n'était présente, les montages me semblaient n'exister que dans un mode esthétique et peu opérant. Ils étaient alors souvent rejetés ou modifiés. Interroger ces relations des corps observant l'image de ce fait activée était essentiel dans cette invitation à venir à la rencontre visuelle de ces anonymes.



Fig. 23 - Une première visiteuse face au Ring-Master II pendant un laboratoire (avril 2016)

L'installation de la *boîte intime* a d'ailleurs été basée sur cette idée de proximité, d'isolement, de pause et de contemplation. Le caractère endeuillé de cette installation projetant de lentes apparitions et disparitions de visages clairs tirés d'une archive du pensionnat de Beauval (Voir Fig.12), jumelé à la poésie de Roland Giguère décalquée sur sa façade, en faisait sans doute un espace de recueillement sobrement plus triste que d'autres montages plus ludiques, instructifs ou curieux. Néanmoins, cet espace mental me semblait nécessaire dans l'équilibre total (Voir annexe 3L).

Ensuite, dans une logique ludique et de proximité, la *station des jeux*, préliminairement appelée *zone tactile* et rappelant le parc pour enfant, s'est tout à fait inscrite dans cette recherche d'une rencontre à la fois insolite, renouvelée et intime (Voir annexes 3M à 3P). Je souhaitais que les gens s'inclinent attentivement et s'attardent aux détails de ces visages anonymes à travers de multiples recompositions et recadrages des jeux d'enfants bien connus comme un jeu de mémoires, un cassetête, un jeu de *Guess Who?* ou avec les appareils View-Master et Ring-Master II.

jumelé à des archives où on y voit des enfants déguisés en Indien, poupée à la main. Je souhaitais aussi qu'ils considèrent ces enfants souriants dans cette réflexion sur l'expérience des pensionnats. Pourtant, le premier élément qui a inspiré la création de cette zone a été la maquette du dortoir. Cette maquette était directement inspirée du segment de l'archive vidéo Des enfants déracinées des Archives Radio-Canada qui montre un garçon qui subitement s'endort pour la caméra. Avec en tête les témoignages d'ex-pensionnaires qui se souvenaient des dortoirs habités de tant de pleurs retenus et incessants lors des nuits au pensionnat, j'imaginais au départ que le visiteur pourrait d'un geste tendre tirer la couverture de ce gamin miniature alité et enfin en paix. Puis, le silence du document vidéo et la luminosité d'un petit moniteur cathodique déniché à l'université a précisé ce petit univers jusqu'à ce que le visage blanchâtre du gamin en question devienne l'élément qui illumine cette pièce à la perspective trichée remplie de miniatures squelettes de lits. Sans équivoque, les différents jeux qui composent cette station sont nés instinctivement d'une envie de travailler le bois à petite échelle, matière qui d'ailleurs s'imposait de plus en plus dans la scénographie globale de l'exposition. Avec mes petites explorations plastiques faites de découpages, de recollages, de transferts et de superpositions, je m'engageais ainsi à entrer en relation concrètement avec les documents visuels. Je cherchais également à mettre en place des situations de rencontres hétérogènes dans l'expérience du visiteur, sur le plan physique comme affectif. Avec ces jeux, les visages se retrouvent fragmentés, découpés, incomplets, parfois méconnaissables et invitent à les rassembler, les reformer et les observer avec une application toute particulière. Les cubes rotatifs invitent à recomposer les fragments de quatre visages aux regards perçants, également visibles en entier à quelques pas de là dans la projection de la serre (Voir Fig.28). De plus, comme de minuscules projections maintenant pétrifiées, le procédé de transfert d'impression laisse voir organiquement le grain du bois et la technique employée crée de nouvelles imperfections accidentelles. Usant de la même technique, le casse-tête quant à lui m'apparaissait un incontournable de l'enfance. Avec le duo d'images choisi, ces mêmes gamins arborent deux expressions faciales opposées. Il me semblait que cet acte de découvrir et recouvrir ces garçons d'une version plus inquiète d'eux-mêmes me semblait faire apparaître les enjeux de mise en scène de la production de ces images et de mémoires individuelles gardées secrètes. Le jeu de mémoire quant à lui est issu d'une exploration sur une archive (Voir Fig.5) composée de tant de visages flous à partir de bricolages accidentels faits en atelier de bois. En décidant de réaliser ce simple jeu de cartes en bois présentant ces visages spectraux et méconnaissables, je ne me doutais pas qu'il serait presqu'impossible à réussir pour quelqu'un d'autre que moi qui avait eu la chance de considérablement côtoyer ces visages. Possibles échecs symboliques de la rencontre ou de la réparation, ces jeux inquiétants avaient aussi pour objectifs de lier les visiteurs entre eux. Tirés de deux portraits d'écoliers en uniformes, agenouillés devant un boisé, les garçons du jeu de Guess who? obligent les regards à s'y attarder encore plus minutieusement. Je mettais ainsi en place une activité conjuguant de multiples face-à-face où les visiteurs doivent préciser leur regard afin de le traduire par le langage à un autre joueur. Quels singularités et détails ces individus quasi identiques conservent-ils encore? Dans le cas où un visiteur se retrouverait seul devant ce jeu à deux avec ces regards parfois furieux, il pourrait bien engager une nouvelle relation avec un inconnu, ou s'amuser en solitaire.

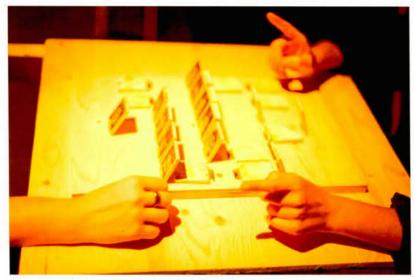


Fig. 24 - Jeu de Guess who? dans l'installation finale (septembre 2016)

Ces différents processus d'activation des images d'archives, qui avaient pour objectif de créer un espace d'où peut émerger un possible dialogue entre les visiteurs et les images, a été grandement provoqué par ce que je pourrais nommer le *matériel-souvenir*. Autrement dit, en utilisant une collection d'appareils et d'objets désuets, reconnaissables ou non, je me voyais mettre en forme un espace mémoriel, une étrange ode à l'érosion et au temps. Parce que rien n'y est durable, ni les photographies décolorées, ni le fragile papier, ni même ces instruments qui ont été jadis neufs, pourrait-on percevoir le mouvement de l'effacement et de l'oubli? Ces appareils rassemblés suscitent certainement, chez moi du moins, nostalgie et endeuillement. Usés et imparfaits, ils retransmettaient toutefois les images avec ce qui me semble être une justesse toute particulière, je dirais même une proximité et une présentification propres à ces équipements analogiques que la technologie actuelle digitale tend à nier. Ces apparitions et présences ne pouvaient pas être complètement accueillies sur des plateformes numériques. Les transparences, les égratignures, la luminosité, le grain ou autres détériorations des pellicules devaient

être observées et comprises dans cet espace concret qui les sépare de l'observateur. En définitive, tôt lors du processus de laboratoire, il m'est apparu que les images d'archive si fragiles qui se trouvaient ainsi retransmises avec tant de précision semblaient, comment dire, appartenir à la même étrange famille visuelle. Avec une technologie presque artisanale, les miroirs et les lampes qui composent ces appareils reprenaient la même logique à l'œuvre dans mes autres bricolages. S'imposant rapidement dans le processus d'observation, ces différents appareils et médiums se sont décidément retrouvés imbriqués dans la façon d'étudier ces archives en laboratoire. La capacité de tant d'images du passé à produire un amoncèlement tremblant de temporalités suscite déjà regrets et nostalgie. Mais en dialogue avec ces appareils, l'image ainsi acquiescée dans sa sensibilité est devenue, me semble-t-il, nettement plus lisible. De plus, quatre rétroprojecteurs en fonction sont certainement bruyants, très lumineux, leurs ampoules ont une courte durée de vie et appartiennent, mine de rien, à l'imaginaire scolaire. J'ai ainsi pu observer que la plupart de mes collaborateurs et invités semblaient s'identifier rapidement à ces appareils simples. Cette discrète reconnaissance engendrerait peut-être une porte d'entrée vers celle des images en présence? Par la suite, avec mes concepteurs sonore et lumière, nous avons également intégré des enceintes et des lampes tout aussi désuètes et riches en textures. Ajoutons encore à ces matériaux-souvenirs, des bureaux d'écoliers et de travail, des jouets, des crayons gras, des motifs de draps et objets qui provoquent tous ces curieux effets de reconnaissance, de familiarité et de déjà-vu. D'une certaine façon, avoir choisi de traiter la matière image sur de tels « déchets médiatiques », en mettant à contribution leur simplicité et leurs défauts, crée un apport manifeste dans ma réflexion sur l'oubli matériel, tout en occasionnant chez moi comme chez autrui, curiosité et nostalgie. Autrement dit, cette « médiaturgie » (Marranca, 2013, p.15), telle que formulée par Bonnie Marranca, construite via ces matériaux-souvenirs se définirait par une dramaturgie née de l'utilisation des médias répondant au contenu et construisant une réflexion parallèle en phase. Œuvrer dans une *médiaturgie* de l'oubli et du souvenir consisterait justement à agir en adéquation avec ces archives regorgeant de présences d'enfants, les différents médiums utilisés répondant expressément aux exigences des archives rassemblées. Il s'agissait alors de récréer ces fulgurances, propres à l'archive, et de jouer consciemment à travers différents degrés de souvenance suscités par les différents outils, photographies et objets, afin de se retrouver dans un espace à haute densité mémorielle, à la fois tout autant étrangère qu'intime.

En définitive, le processus de recherche et de création lors des laboratoires a été habité par la nécessité de comprendre via le champ visuel ces troublantes images d'archives. Il s'agissait d'activer les images d'archives afin de les faire elles-mêmes témoigner et entrer en relation avec les visiteurs. De la sorte, ma démarche d'artiste et de bricoleuse a emprunté une position à la fois très près de la matière, dans une pleine expérimentation, qui sans cesse m'a fait revivre des rencontres et des face-à-face sensibles et fulgurants. Ma posture a été aussi construite de mes exigences éthiques et de ma simple façon de voir et considérer ce qui m'entoure. Ainsi, pendant ce processus, l'acte de faire image s'est donc articulé dans une logique d'effacement, d'observation et d'allers-retours entre les gestes de *montrer* et de *voir*.

3.1.3 Montrer et voir. Mettre en lumière le rien. Éthique du regard

Avec ces archives entre les mains et ces visages si éloquents qui me hantaient, mes doutes quant à ma recherche d'une position éthique qui me ressemblerait se dissipaient peu et peu pour laisser, à leur place, émerger – peut-être malgré moi – une méthode de travail hybride et délicate à l'image des jeux de transparence émanant des documents. Dès mes premières observations, n'étais-je pas déjà engagée dans un

processus de *reconnaissance*, de mémoire et de réaffirmation de nos collectivités ? La responsabilité qui m'habitait en tant qu'artiste, citoyenne et allochtone dans ce débat me semblait ainsi se clarifier au fil de la création. L'approche anthropologique, usant de la description et de l'observation plutôt que de l'explication, agit justement dans l'entre-deux des cultures, dans le lieu de la différence. Pendant ce processus de laboratoires, j'ai laissé les images me dicter la manière dont elles pourraient parler d'elles-mêmes. Il me semblait qu'articuler un ordre des savoirs renouvelé quant à l'histoire des peuples autochtones canadiens passait immanquablement par le silence, une réelle écoute et le doute comme position éthique. Dès lors, le processus de création a pris la forme d'un long chantier de mise en œuvre de stratégies singulières de connaissance et de reconnaissance, afin d'atteindre cette réorganisation visuelle des savoirs espérée.

Tout d'abord, tel qu'élaboré au second chapitre, l'archive visuelle constitue la trace d'une présence antérieure qui se ranime par notre regard posé sur elle, notre regard engagé dans l'observation, à la rencontre de sa condition double entre absence et présence, entre souvenance et matérialité. De la sorte, traiter de l'invisible, de la disparition et du silence par la matière des photographies de mon corpus archivistique, c'est aussi interroger notre rapport au deuil et à la mémoire collective. Face au mémoricide canadien, devant ce silence de l'histoire matérielle et celui de la pensée entourant le régime des pensionnats autochtones et sa situation archivistique précaire, je me suis tout d'abord demandé quelles actions artistiques pourraient s'insérer intelligemment et respectueusement dans ce conflit. Sur ce terrain de la mémoire, quels outils pourraient me permettre d'agir en réponse à ce vertige qui m'a autrefois saisie, ainsi qu'à cette obsession de comprendre et d'articuler ce qui peut sembler de prime abord invisible. Et peut-être, humblement, soulager cette « crainte d'une amnésie » (la mienne, tout comme collective) telle que la nomme l'historien de

l'art Aby Warburg (Recht, 2012, p. 11)? J'étais à la recherche de moyens, dans les champs historique, mémoriel et visuel, pour opérer une réflexion en acte sur la représentation de l'irreprésenté, de l'invisibilisé, aux abords du débat génocidaire au Canada, lequel oscille inéluctablement entre négationnisme et logique de la preuve. Le silence de l'histoire canadienne sur les violences étatiques envers les autochtones a longtemps compté dans ses alliés la honte et la dépossession mémorielle et identitaire des survivants des pensionnats. Aujourd'hui, bien que les nombreux témoignages récoltés pendant les travaux de la CVR ouvrent symboliquement la voie à l'émergence d'une multitude de mémoires, le besoin d'en parler encore et peut-être autrement se faisait sentir chez moi. Si rien ne peut surpasser ces déclarations orales en termes d'acte de remémoration, de partage, de transmission et même de subjugation devant ce dont l'homme est capable, comment dans ce cas activer ces chocs? Enfin, cette question de la posture revenait inévitablement au galop : comment même s'inscrire dans le dialogue sur l'expérience des pensionnats sans avoir été soi-même pensionnaire? Rien n'est évident sur ce territoire incicatrisable et dévasté.

Néanmoins, images d'archives en main, je me devais d'échapper aux pièges de l'indicible, de l'image choc et de la preuve documentaire en apparence si prometteuses. Comment éviter de me dire devant « ce qui ne peut se voir, [qu'] il serait impossible et illégitime de le montrer » (Rancière, 2012, p. 65)? Il s'agissait là d'une chose certaine d'entre si peu, tout autant qu'un défi de taille adressé à l'art documentaire. Pour Jacques Rancière, c'est justement cet invisible qu'il faut mettre en lumière, ce *rien*, produit de la disparition et du mouvement souterrain et sournois du négationnisme *honnête* qui explique jusqu'à excuser les faits et les déposséder de leur horreur. Face à ce *rien* en devenir et puisqu'il s'agit d'art avant tout, la question n'est pas de bannir toute forme de représentations ni d'adresses. Encore faut-il se

demander quels modes de représentations peuvent témoigner de ces enjeux car assurément, « le contraire du système représentatif n'est pas l'*irreprésentable* » (Rancière, 2012, p. 66) ni le silence. Mes incertitudes alors guidées par ces différentes réflexions, cette recherche-création matérialiserait vraisemblablement une tentative d'exprimer l'impouvoir de l'homme – le mien – devant ce qui a déjà été fait, de représenter « en deuil de présence » (Streicher Nyari, 2004, p. 20) une communauté laissée pour compte, mais aussi sa résistance réelle et visuelle, sa quête « d'une survivance [...], en communauté ou en figure solitaire » (Cohen, 2013, s.p.).



Fig. 25 - Exploration avec la sérigraphie (août 2016)

L'exposition participative *Pour avoir une image claire de l'homme*, dont le titre est emprunté à la poésie de Roland Giguère, rassemble plus de 200 images d'archives choisies et montrées à qui veut bien s'engager dans cet échange visuel. Le processus de création, majoritairement dévoué à une observation en profondeur des images

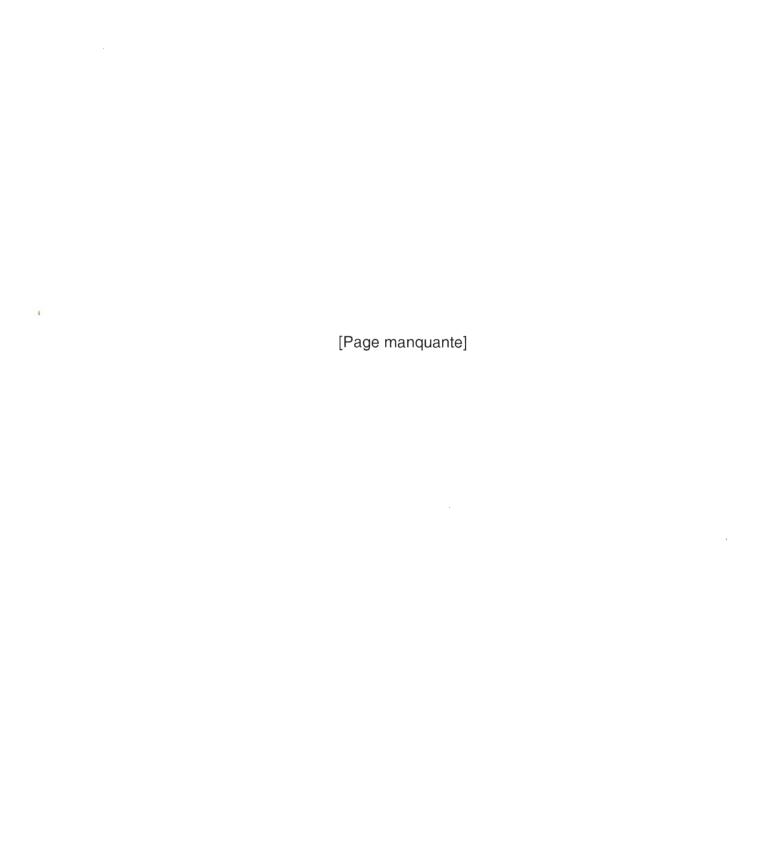




Fig. 26 - Un visage sur acétate et verre texturé sur le bureau dans l'installation finale (septembre 2016)

Avoir choisi comme voie le geste de *montrer* avec délicatesse est primordial dans cette logique de l'absence-présence et du silence éthique, qui se reflètent aussi dans ma propre présence invisible dans l'espace de l'exposition. Le geste de *montrer* nécessite inévitablement de se taire. Pour moi, *montrer* observe, suppose, partage, se retire et invite. *Montrer* serait peut-être le geste qui se rapproche le plus de l'incertitude. *Montrer* pointe, mais ne dit pas. *Montrer* organise, dessine les chemins de la vue dans cet étalage, ouvre les possibles, souligne ici et là, mais ne conclut rien. *Montrer* les images (et parfois même les retirer de la vue des moins curieux) reste peut-être l'approche la plus indirecte vers le sens, celui que l'image démesurément et violemment exposée outrepasse. *Montrer* me semble plutôt s'affirmer à petite échelle, dans la proximité. À l'opposée, les présences qui habiteraient une grande image exposée m'auraient plutôt semblées exhibées et étrangement lointaines, tandis que leur format disproportionné écraserait les corps en présence et rendrait tout face-à-face intime impossible. En définitive, un travail de monstration dans la proximité, un travail sur les images et *selon* elles, issu d'une pratique hybride et bricolée me

semble alors mieux s'accorder à mes exigences éthiques qui souhaitent notamment articuler la curiosité et le silence.



Fig. 27 - Rebus de diapositives bricolées dans l'installation finale (septembre 2016)

Quant au visiteur, l'invitation à voir qui lui est adressée est une invitation à lâcherprise sur les réponses. Voir dans le cadre de cette recherche-création, c'est accumuler en soi des traces et des indices qui ne désirent pas ou plus prouver ni informer. Ces curieuses traces ainsi recadrées parlent d'un autre endroit. C'est acquiescer l'étrangeté et l'illisibilité des images documentaires sans contexte ni légende et s'engager dans cette invitation à douter du regard. Voir via ces images, c'est ainsi accepter de ne pas tout voir de ce que les cadrages dissimulent, de ne pas saisir complètement ce que ces regards nous disent mais les laisser néanmoins capter le nôtre. Voir, c'est du même coup aller jusqu'à tenter de comprendre ce quelque chose d'indiscernable qui nous échappe dans l'image et dans l'échange visuel. Être capable de voir dans ces circonstances nécessite un petit apprentissage par l'œil. C'est pourquoi les montages usant de matériaux bruts et de techniques de recadrages laissent voir le processus même leur fabrication. Discrètement, ici et là dans l'espace,

les documents sont recadrés, assemblés, découpés, remontés, recouverts, juxtaposés, répétés, etc. Le regard du visiteur qui survole et s'attarde sur certains de ces minuscules gestes de monstration génèrerait lentement chez lui une attention particulière aux détails, à ce qui cloche, à la défaillance matérielle des images, à l'invisible et au non-dit qu'elles portent et retiennent. Subséquemment, voir serait aussi chercher la faille et, de ces non-preuves, faire des liens à partir de nos connaissances implicites et prendre conscience de nos biais culturels. Est-ce l'expérience de se demander qui nous sommes devant ces images ? C'est aussi le geste de se pencher davantage pour connaitre, c'est activer son attention, sa curiosité. De la sorte, l'énigmatique boîte du voyeur, qui ne laisse s'échapper que le son du projecteur et un peu de lumière, requiert une certaine détermination, une volonté de regard, pour accéder aux visages (Voir annexe 3K). Le visiteur devant cette installation doit s'engager afin de comprendre son fonctionnement et entrer en relation. En conséquence, voir l'invisible, percevoir ce qu'il a été, discerner sous le piège du visible, cela passerait-il également par le corps? La construction des montages et leur organisation spatiale explore cette idée que la volonté de regard puisse être exprimée à travers le corps et la présence du visiteur alors qu'il se déplace, se penche, s'assied, se couche, touche, manipule, découvre, ouvre et soulève pour enfin révéler les présences à sa vue. Les différents montages se jouent de la visibilité. Ils réorganisent les regards et les corps pour détourner une circulation visuelle qui irait systématiquement du visiteur vers les images, sans entraves. Enfin, si voir serait acquiescer l'instant photographique, ce « champ tramé par l'inconscient » (Benjamin, 2012, p. 17) avec tout ce qu'il conserve encore comme capacité de présentification, c'est donc admettre les présences et participer à l'échange spectral de regards qui circulent dans l'espace de l'exposition, d'une installation à l'autre. Parmi les multiples présences en jeu, les visiteurs, d'ailleurs tout autant épiés que les images elles-mêmes, s'engagent dans une relation, un échange constitué d'une monstration et d'une observation. En définitive, puisque « montrer ne sera jamais dire » (Debray, 1992, p. 78), ne sera jamais parler pardessus, cette obstination que j'ai en tant qu'artiste-bricoleuse-étalagiste de demeurer dans cette position de doute, de retrait et de témoin se retrouve articulée jusque dans les méthodes de travail utilisées tout au long du processus de recherche et de création.

Dans ces conditions, l'artiste qui a *vu*, et qui dorénavant *montre*, ne se place pas forcément dans une position de pouvoir et de savoir vis-à-vis celui qui regardera. Il s'agit pour moi plutôt d'une position de passeur, de partage de ces moments intimes de découverte, de vision, de prise de conscience et de reconnaissance par le regard. Ainsi, « le moment éthique du regard » dont parle Georges Didi-Huberman (2010, p. 50), ce moment où l'on se penche sur l'image de l'Autre et où on le *voit* vraiment, se retrouverait possiblement articulé dans les montages et les installations de l'exposition *Pour avoir une image claire de l'homme* à travers une multitude de moments, de montages visuels, comme autant d'instants de vision fragmentés, reproduits et opérant en variations.

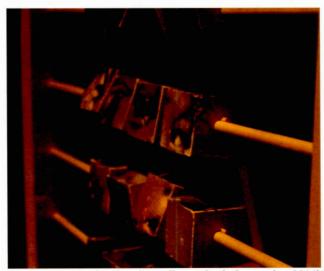


Fig. 28 - Jeu de cubes dans l'installation finale (septembre 2016)

3.2. Le visiteur dans l'espace de l'exposition. Relation et participation.

Le processus de création de l'exposition participative Pour avoir une image claire de l'homme a été jalonné de ces innombrables portraits photographiques et vidéographiques aux regards saisissants, activés via de multiples montages et installations cherchant toutes à adresser minimalement la question anthropologique de la présence et de l'absence. Dans un tel espace aménagé, l'organisation de la visibilité des pensionnaires anonymes s'avérait un enjeu éthique. La nécessité pour moi de leur redonner un visage, une dignité et une présence s'est révélée tout aussi puissante que de tenter de comprendre mon choc devant cette connaissance violemment partielle de notre histoire. La place fondamentale du visiteur dans l'élaboration des montages lors de la création s'en trouve alors éclairée. En effet, il était capital pour moi, dès le départ et peu importe la forme que la création allait prendre, d'interroger et d'inventer des formes de spectatorialités participatives, relationnelles, en phase avec le sujet. D'une certaine façon, à travers les explorations et opérations du processus de création, je démultipliais ma propre rencontre passée et en provoquais de nouvelles. Autrement dit, je m'interrogeais sur les modes de relation et de participation qui s'avèreraient justes et créatrices de sens par rapport au contexte culturel et politique canadien. Aussi, cette dynamique de montrer et voir, arrimée à l'utilisation du montage comme pensée et comme technique, opèrent surtout en réponse à cette question de la représentation et des modes d'exposition s'inscrivant dans un travail mémoriel et relationnel. Cette humble tentative est tout d'abord advenue par un geste engagé dans l'échange avec le passé et les diverses présences convoquées. Une hypothèse du processus de création a visé ultimement à susciter dans l'espace-temps de l'exposition une possible et étrange coprésence à travers les corps actuels des visiteurs et l'abondance de ces états de présence-absence des pensionnaires. Ce motif transversal de présence se retrouve une fois de plus dans ma position d'artiste et bricoleuse qui recadre et organise, mais qui se retire afin de laisser les visiteurs organiser leur propre expérience de cette reconnaissance de l'autre. Quels types de compréhension pourraient ainsi advenir chez le visiteur agissant dans un espace où la visibilité ne se donnerait pas d'emblée, où elle ne serait effective que par une curiosité fondamentale de regard vers l'autre?

3.2.1. Espace et temps dans l'environnement installatif

Le processus de création de l'exposition participative *Pour avoir une image claire de l'homme* tente de dire la perte et les disparitions, sans toutefois que la mort, elle, ne soit vraiment nommée. Elle s'exprime pourtant en accumulation et en transparence, dans les visages, l'état des archives et le silence. De plus, le travail de disposition des différents montages et installations dans l'espace de l'exposition crée un circuit articulé selon différents degrés de visualité et de participation, dans le but de susciter une compréhension alternative des enjeux des pensionnats autochtones canadiens en s'aventurant par la voie sensible du regard. J'ai souhaité aménager un espace où le sens émergerait de l'exercice même du montage, comme une syntaxe mobile attentive à toute mutation. Autrement dit, je cherchais à faire advenir une compréhension singulière, hors des cadres traditionnels de l'exposition mémorielle ou d'archives, en investissant un espace qui fait fi de la chronologie, sans direction ou circulation prévalante.

Bien avant d'entrer en laboratoire de création, à partir du moment où la forme de l'exposition s'est avérée la configuration la plus juste et riche de possibilités afin d'adresser ce sujet qui m'inquiétait, il était tout aussi clair qu'il ne s'agirait ni d'un déambulatoire, ni même d'une exposition avec des commandes et des directions à suivre qui dicterait la lecture des montages ou le temps à y allouer. La notion du

montage précédemment élaborée s'adresse aussi à l'organisation et à la dramaturgie spatiales de la recherche visuelle. Dans Le Destin des images, Jacques Rancière propose d'ailleurs que « le dispositif de l'installation peut aussi se transformer en théâtre de la mémoire et faire de l'artiste un collectionneur, archiviste ou étalagiste, mettant sous les yeux du visiteur moins un choc critique d'éléments hétérogènes qu'un ensemble de témoignages sur une histoire et un monde communs » (Rancière, 2003, p. 33-34). Je rêvais d'un espace mémoriel réflexif et actif où il serait possible d'entrer en relation avec les absents. De plus, dans mon travail d'élaboration de jeux et de stratégies de participation, tout comme avec l'exercice de disposition de tous ces montages dans l'espace, je cherchais des formes plurielles de spectatorialité et de visualité. Il me semblait essentiel que le visiteur expérimente l'espace et le temps à son rythme afin de faire naître une compréhension propre à son parcours. Et ainsi, la réelle construction de l'espace emprunterait autant de formes irrégulières que de visiteurs. Elle serait à l'image de leur parcours vers une observation attentive, alors que s'aiguise leur regard de recadrage en recadrage et qu'ils s'amusent à découvrir ce qui a été pointé ici et là, par des papiers, des traits de crayons ou des rais de lumière. Cette présence invisible de l'artiste que j'ai bâtie par touches et dont tous les montages laissent pourtant voir les gestes, décisions, observations et doutes, résume bien ma position modeste d'accompagnatrice et de passeuse. Comme le révèle le commissaire, professeur et critique d'art Nicolas Bourriaud, l'exposition visuelle issue d'une pratique du montage telle que je l'ai approchée, « montre (ou suggère) à la fois son processus de fabrication et de production, sa position dans le jeu des échanges, la place ou la fonction qu'elle assigne au regardeur, et enfin le comportement créateur de l'artiste (c'est-à-dire la chaîne de postures et de gestes qui composent sont travail » (Bourriaud, 2001, p. 43). Je suis donc bien présente à travers toutes ces invitations à entrer en relation, cette réorganisation visuelle des savoirs et ces manipulations expérimentales accomplies ou inachevées, mais

pareillement absente car laissant aux matériaux mémoriels leur propre voix. Il s'agissait pour moi certainement d'une application éthique du silence et de l'écoute nécessaire pour un dialogue renouvelé. L'absence de l'artiste attablée au bureau montre justement tout le chemin de la connaissance à parcourir encore et témoigne du travail minutieux sur les archives, de la permanente incomplétude et de l'incertitude qui guette ce type de démarche. D'ailleurs, pour Claude Lévi-Strauss, « sans jamais remplir son projet, le bricoleur y met toujours quelque chose de soi » (Lévi-Strauss, 1962, p. 32). Il reste visible et présent dans les intervalles du montage.

De ce fait, parmi les stations disposées dans l'organisation finale, ce grand bureau presque central semble alors s'imposer. Un large bureau de travail, un meuble d'appoint métallique quelque peu bancal et un petit bureau d'écolier de bois sont entourés de plusieurs chaises et bancs disparates qui invitent à y prendre son temps (Voir annexe 3R). Cet espace déborde de petits tiroirs, de petites curiosités, d'outils, de figurines, de bricolages en cours, de textes et de livres annotés qui m'ont accompagnée dans ma recherche. Un abat-jour bricolé d'un rebus de sérigraphie prend des allures de paysage nordique, des figurines d'ours polaire et de castor se cachent sous les feuilles éparses, des ampoules texturées attendent peut-être d'en remplacer d'autres ou d'être utilisées pour créer des effets lumineux ici et là, des roulettes de View-Master sur le thème du Canada n'attendent qu'à être transportés à la zone des jeux, et ainsi de suite. J'ai dissimulé des miroirs et de minuscules portraits qui tapissent les faces intérieures des tiroirs de couture. J'ai mis à la disposition des outils (loupe, colle, ciseaux, crayons, miroirs, papier craft) pour que chacun se sente libre de bricoler à son tour. Une bobine de film documentaire qui laisse voir un gros plan d'un visage d'enfant git sur la table près de la lampe comme une énigme visuelle à résoudre. Enfin, une boîte de rebus, autrement dit une corbeille, n'a jamais vraiment trouvé le chemin vers la poubelle. Au contraire, débordant de matériels rejetés ou maintenant inutilisables, cette boîte fonctionnait comme un étonnant rappel des gestes de recadrages et de découpes à l'œuvre notamment dans les stations des rétroprojecteurs, de la boîte du *voyeur* et du *canot suspendu*. Des petits attentats se trouvent par ailleurs dans la station du bureau, dont l'ouvrage *Le Maître ignorant* de Rancière que les plus curieux trouveront au fond de cette boîte d'essais-erreurs.



Fig. 29 - Des visiteurs en action dans la station du bureau dans l'installation finale (septembre 2016)

Pensée premièrement comme un espace parallèle, un peu en retrait du reste du travail visuel en cours, la station du bureau est graduellement devenue l'élément central qui articulait à la fois les pans de recherche et de création de ce projet, ainsi que la recherche archivistique à la pratique du bricolage et de la collection. Étant également un espace inspiré par l'école, le documentaire *Le Pensionnat indien d'Amos, à Saint-Marc-de-Figuery*, précédemment commenté, du réalisateur Fernand Guertin, est aussi disponible intégralement sur une petite télévision et des casques d'écoute encore tout juste fonctionnels. Au départ, l'idéation de cette installation considérait

déjà cette zone comme le bureau de l'artiste attablée, tel le leitmotiv utilisé par l'artiste Rabih Mroué qui réaffirme ainsi le processus en cours. Il m'importait, particulièrement ici, de laisser le plus de traces possibles du processus de création, des tactiques d'expérimentation, de la réflexion en cours et de l'invitation à s'y joindre. Des dizaines et dizaines d'indices, des gestes inachevés et même des surprises occupent cet espace presqu'entièrement basé sur la pensée participative et la curiosité d'apprendre. Ce bureau existe entre autres pour assouvir cette curiosité des visiteurs qui souhaiteraient s'outiller plus sur le sujet. Évidemment, le temps d'une visite, personne ne peut dévorer tous les tomes du Rapport de la CVR, les ouvrages inspirants qui figurent dans mon cadre théorique ou même les recueils de poésie. Je crois cependant que chaque mot sur lequel les visiteurs s'attarderaient s'intègrerait dans leur expérience et leur compréhension.

Dans l'espace de l'exposition, je voulais également aménager des espaces où s'asseoir, prendre des pauses ou discuter (Voir annexe 31). Tout d'abord, un cercle de chaises a été considéré, puis des bancs d'école où errer et observer les autres visiteurs au travail. Il m'apparaissait toutefois que pour être effectives, ces haltes devaient s'organiser autour d'une situation plus précise. Organiser un tel espace qui serait inutilisé me semblait s'écarter de mes objectifs de coprésence. Sans frontalement se présenter comme une aire de repos et de socialité, l'espace du bureau a néanmoins finalement pris cette fonction. Les visiteurs de l'installation finale ont souvent débuté et terminé lentement leur visite à cet endroit. Après le vécu des autres montages et maintenant de retour à ce lieu de la pensée autant que du geste, des discussions de groupe se développaient autour du grand bureau, légèrement plus qu'ailleurs. Certains visiteurs venus accompagnés, après avoir traversé les montages en solitaire, se sont réunis et dans un second passage, ont revisité ensemble tout en discutant de ce qu'ils ont perçu et compris. La tâche mémorielle de *Pour avoir une image claire*

de l'homme s'incarnait aussi selon moi dans ces espaces de discussion, de rires et de rencontre possibles, comme des brèches dans le silence.

À propos de la circulation dans l'espace, j'ai pu observer que pour plusieurs visiteurs, le sens horaire semblait celui à suivre tout naturellement. C'est dire comment notre pensée et nos gestes sont formatés. Cette attitude souligne pour moi le besoin d'interroger la spectatorialité dans toute pratique artistique et sociale, ses cadres comme sa logique souterraine. Le premier arrêt a donc souvent été la zone des rétroprojecteurs, certainement plus lumineuse et rapidement appréhendable dans son rapport à l'exposition. Pourtant, en s'approchant, outre la fragilité des archives aux présences maintenant illuminées qui nous regardent, c'est là qu'ils expérimenteraient pour la première fois le procédé de recadrage via les découpes suspendues faites de différents matériaux, ainsi que les jeux de lumière et de transparence invitant à douter des contours, des présences et du visible. Certains visiteurs s'approchant de la surface de projection, faite de grands rouleaux de papier craft suspendus du haut plafond, avaient été surpris des ombres que leur corps dessine en s'interposant entre la source et la surface. Prendraient-ils alors conscience une fois de plus de leur existence face aux images, de leur implication dans l'échange? Ces procédés ou motifs se déclinent, s'approfondissent et se mutent à travers l'ensemble des autres montages bricolés qui composent l'exposition. Dans ce cas, ces éléments pourraient ainsi constituer un premier pas pour certains visiteurs dans ce travail d'observation particulier que je souhaitais édifier. Dès les premiers regards, tout y est déjà inscrit et c'est souvent le cas, peu importe où le visiteur choisit de débuter son parcours. Les différents montages et installations se font références de multiples façons, ne seraitce que par des détails en arrière-plan des prises de vue (tissus, nature, lit, mains), par les matériaux bruts et sobres (bois, tissus, métal, papiers) ou en transparence, par ce qui se cache derrière le visible, derrière les objets, comme une référence (lit, sépulture, cercueil, *camera obscura*, parc d'enfant). Puis à mesure qu'ils avanceront, suivront leur chemin, papillonneront d'une zone à l'autre et feront des allers-retours à mesure qu'ils découvrent, les visiteurs développeront leurs propres compréhension et réflexion devant ces images visuellement problématisées. Puisque l'idée de montage s'adresse tout autant aux objets qu'à l'espace entier, les visiteurs s'adonnent effectivement à un jeu sans fin de rencontres, de découvertes et d'associations, dans cet espace sombre, propice aux apparitions et au développement d'une relation de proximité ou même d'intimité avec le document d'archive.

Le comportement des visiteurs, la forme qu'emprunte leur parcours à travers les différentes zones et leur degré de curiosité se mesurent directement à l'abandon qu'ils se donnent et qui s'inscrit d'ailleurs dans le temps passé avec les images. J'ai, à ce propos, dissimulé sur le bureau une photocopie tirée de l'ouvrage *Ethnographie de l'exposition: l'espace, le corps et le sens* (1989), par Eliseo Vernon et Martine Levasseur, montrant une modélisation en bestiaire de différents comportements de visiteurs d'art (fourmi, papillon, sauterelle, poisson). Bien que ce ne soit pas là l'objectif de ma recherche sur la participation et le montage dans l'espace, pour certains visiteurs, tomber sur une telle observation de leurs probables comportements les ramènerait directement à leur propre présence dans l'espace.

Je me suis posée ce défi également de contrecarrer les comportements acquis et les attentes des spectateurs ou visiteurs d'exposition à caractère social, souvent articulée autour de la preuve documentaire, de clichés ethniques ou de conclusions morales. Ici, la hiérarchie de la transmission du savoir est remise en question, de même que ce qui fait *oeuvre*. Cet accueil ludique du visiteur a été réfléchi dans une optique d'invitation, de don et d'ouverture. Nicolas Bourriaud décrit ce type d'esthétique relationnelle comme un « espace à parcourir, [...] une durée à éprouver, comme une

ouverture vers la discussion illimitée » (Bourriaud, 2001, p. 15-16). Cette idée de parcours et d'espace à franchir m'a grandement inspirée et se pose comme un reflet de mon ambition de créer un espace participatif complètement engagé dans la liberté d'action. Suggérant des avenues de réflexions et de dialogues dans le conflit de la mémoire des pensionnats autochtones, ces multiples invitations à prendre le temps et à s'engager par le corps dans l'échange seraient ma modeste réponse à la violence et au silence. C'est pourquoi l'art relationnel aurait bel et bien un « projet politique quand il s'efforce d'investir la sphère relationnelle en la problématisant » (Bourriaud, 2011, p. 17). Selon moi, l'art du montage s'avèrerait d'ailleurs une concrète méthode de problématisation de données du réel. Enfin, le projet mémoriel de cette recherche, au regard tourné vers le passé, projetterait ses participants dans un espace-temps privilégié, car « telle est précisément la nature de l'exposition d'art contemporain dans le champ de commerce des représentations : elle crée des espaces libres, des durées dont le rythme s'oppose à celles qui ordonnent la vie quotidienne » (Bourriaud, 2001, p. 16). Autrement dit, dans le cadre de Pour avoir une image claire de l'homme, la portée sociale de la recherche-création « se prolonge [...] dans des pratiques de bricolages et de recyclage du donné culturel, dans l'invention [...] et l'aménagement du temps vécu » (Bourriaud, 2001, p. 14). Il y a réellement chez moi une volonté de faire basculer l'objectif esthétique vers la création d'un interstice social entre les citoyens et les archives. La donnée temporelle s'avèrerait effectivement indispensable à la compréhension visuelle, physique et symbolique de ces montages et à l'élaboration collective du sens.

3.2.2. Participation et élaboration du sens

Alors que sont rassemblés, rendus visibles et problématisés des centaines de portraits de pensionnaires dont le regard nous interroge à travers la pellicule et le temps, cette

recherche-création examine la participation du visiteur d'art dans une création interdisciplinaire et documentaire. Tel que précédemment abordé sous plusieurs angles, j'ai souhaité aménager à travers un assemblage de multiples montages et installations, un espace où le sens pourrait émerger de la logique du montage ellemême. Dans une réflexion sur la volonté de regard et la curiosité du visiteur, l'activité participative élaborée dans le cadre de cette recherche-création mènerait à une réorganisation physique de son activité visuelle. Autrement dit, c'est « dans un corps-à-corps avec une temporalité intime, celle d'un affect endeuillé » (Mondzain, 2007, p. 192), que cette installation mémorielle cherche à activer la pensée, à susciter une reconnaissance et une compréhension alternative des enjeux.

Pour avoir une image claire de l'homme se présente aux visiteurs tel un terrain de jeu, une réflexion en processus mise en forme et en actions. C'est une invitation à saisir cette ouverture et à l'investir en l'habitant de leur présence et de leurs gestes. La réalisation des montages et des installations a effectivement été exécutée en vue de proposer de multiples usages aux montages et installations, tout autant que diverses méthodes de coprésences, dans une logique d'ouverture et d'accueil des différences. J'espérais également que quelques-uns de ces visiteurs s'emparent de leur expérience et revêtent momentanément le rôle d'un créateur. Par exemple, dans l'installation finale, quelques visiteurs extrêmement curieux se sont amusés à déplacer et à réorganiser objets et images qui leur apparaissaient être disponibles au voyagement ou appeler un autre assemblage. Ils ont par exemple glissé des diapositives abandonnées sur le bureau sur la surface des rétroprojecteurs à proximité ou ont poursuivi la réflexion sur les présences et la transparence en superposant certaines silhouettes ou visages. Il est intéressant de noter que ce sont par ailleurs des réflexes identiques à ce qui a été expérimenté en laboratoire lors de la création. Un visiteur a même choisi quelques images imprimées sur le bureau et sur un des rétroprojecteurs, brisant ainsi la séquence visuelle et créant un vide. Il a trouvé des pinces à papier, circulé quelque temps avec ses trouvailles en main en cherchant où s'inscrire avant de les fixer dans le canot suspendu où les deux murs débordaient déjà d'images et de découpes. Ces visiteurs ont ainsi bâti de nouvelles connexions avec les matériaux disponibles, en intervenant dans la disposition des choses et pas seulement par l'esprit. Plus les visiteurs jouent, plus ils découvrent et ouvrent les possibles, entre autres, en se donnant à la vue des autres observateurs présents et les invitant de ce fait à user davantage de leur liberté d'action et de réflexion. Cela démontre leur compréhension des procédés de création et des éléments symboliques et matériels qui y sont alors articulés. Différents gestes, allant du jeu à la réparation, se sont produits dans ces circonstances. Certains ont touché tendrement les visages ou ont même lu aux pensionnaires des bribes de la poésie de Roland Giguère dont les mots sobres et laconiques jamais ne ferment le sens. Ces mots se donnent en partage, dessinent les morts innombrables et les fait disparaitre aussitôt. Tout en tentant d'apprivoiser ces étranges présences, ils ont tenté de comprendre comment répondre à la ruine, comment agir face à ces images. Ils éprouveraient peut-être, tout comme moi, le sentiment que quelque chose manque fondamentalement, que quelque chose du savoir collectif et de l'enfance a été perdu. Arrivés trop tard, tout comme je l'ai été auparavant, c'est l'absence qui se ferait sentir chez les visiteurs. Comment puis-je entrer en contact avec ces morts se demandent-ils?

Qu'il expérimente les documents visuels par la vue, le toucher, par différentes positions du corps ou en jouant avec des montages à manipuler mis à sa disposition, le visiteur est néanmoins constamment placé en situation de rencontres avec les différentes présences. Effectivement, une reconnaissance de l'autre et de sa fragilité est mise en jeu par différents montages d'images qui n'interrogent pas seulement la vue mais reconfigurent son expérience corporelle de visiteur (Classen et Howes,

2014. p. 34). Certes, débutant tout d'abord par l'acte de regarder. la participation s'étend jusqu'à la limite propre à chacun des visiteurs et révèle une variété de lectures et de sensibilités. Pour moi, dans cette logique complexe du multiple, il y a une production incessante de sens et de sensations, d'allers-retours et de nouvelles associations à faire qui font douter le visiteur et le font revenir sur ses pas. Le visiteur y parcourt physiquement ses propres associations, à échelle humaine, au rythme de sa pensée. Autrement dit, il devient selon Marie-Josée Mondzain, un « sujet imageant c'est-à-dire un spectateur subjectivé » (Mondzain, 2007, p. 193).



Fig. 30 - Des visiteurs dans l'installation finale (septembre 2016)

En conséquence, un engagement de leur part est fondamental afin d'enclencher cet échange de regard et ce processus de reconnaissance et de transmission. Devant ces montages, le visiteur qui souhaite connaître traverse cet *espace-entre* qui le sépare des pensionnaires et déjà, il pose un geste éthique d'ouverture. L'approche relationnelle adoptée vise ainsi à convier le visiteur « à prendre sa place dans un

dispositif, à le faire vivre, à compléter le travail et à participer à l'élaboration de son sens » (Bourriaud, 2001, p. 60-61). De par son individualité et sa singularité, le visiteur alors engagé intimement dans cette coprésence produirait une présence ancrée dans la réflexion critique de l'espace d'action de l'art car :

c'est son corps entier, son histoire et son comportement qu'apporte le regardeur, et non plus une présence physique abstraite. [...] L'espace de l'art [...] s'élabore dans l'intersubjectivité, dans la réponse émotionnelle, comportementale et historique donnée par le regardeur à l'expérience proposée. La rencontre avec l'œuvre génère moins un espace [...] qu'une durée. Temps de manipulation, de compréhension, de prise de décisions, qui dépasse l'acte de compléter l'œuvre par le regard. (Bourriaud, 2001, p. 61)

Ce serait ainsi résumer l'expérience créative et relationnelle de *Pour avoir une image* claire de l'homme que de parler de participation, de singularité des regards qui s'activent, d'un jeu de l'histoire visuelle, tout comme de coprésences qui s'aménagent dans la durée. La majeure partie du processus de travail sur les images a consisté à penser et préparer la venue des visiteurs, en espérant qu'ils percevraient dans toutes ces installations exemptes de mode d'emploi ou d'indication, une façon bien à eux de s'y inscrire. Il s'agissait aussi de penser l'ensemble de l'exposition, comme observée et comprise graduellement par ses visiteurs, dans un sens comme dans l'autre, afin de peaufiner la mise en œuvre, à travers tout l'espace et la durée, de cet « état de rencontre » (Bourriaud, 2001, p. 15) si fécond à la naissance chez eux d'une compréhension intime des enjeux. Bien que cette pratique artistique se fonde sur un travail à partir d'images d'archives, la participation espérée s'ancre principalement « dans une proximité qui, sans déprécier la visualité, relativise la place de celle-ci dans le protocole de l'exposition » (Bourriaud, 2001, p.45). D'ailleurs, l'aspect tactile et ludique de plusieurs montages contribue aussi à ce processus de partage et de curiosité qui n'en étudie pas moins la finitude des êtres en

présence. Autrement dit, dans cet espace d'accumulation et de dissimulation des images, « la mise en disponibilité des choses n'entraine pas automatiquement leur banalisation » (Bourriaud, 2001, p. 60).

De plus, car chaque visiteur conserve son identité alors qu'il expérimente cette relation à autrui, en groupe ou solitaire, il est ainsi invité à participer à une expérience interindividuelle de la coprésence et de l'élaboration du sens. Le visiteur dans toute sa singularité et son intelligence, son bagage et son potentiel créatif propose un jeu imprévisible d'associations. Au hasard de son parcours, il compose lui-même la syntaxe mobile de son expérience spectatoriale. Chacun des montages de l'exposition adopte, séparément ainsi que réunis, une construction dramaturgique ouverte, à mi-chemin entre un refus de toute interprétation ou discours et l'imposition d'un sens clos par l'artiste (Danan, 2010, p. 39). La logique éthique du montage permet plutôt d'organiser le sens de l'œuvre sans toutefois en faire un fait autoritaire auquel le visiteur doit se soumettre. Les complexes sens issus du montage naissent pour le visiteur « d'une négociation avec l'intelligible qui nous est donné en partage » (Bourriaud, 2001, p. 22).

En définitive, si ce travail d'expérimentation et de compréhension de l'image d'archive génère une réponse physique chez le visiteur face aux documents d'archives des pensionnats autochtones canadiens, c'est que l'humanité dans toute son horreur et sa finitude s'y retrouve convoquée. En tant qu'artiste-chercheure allochtone, j'ai favorisé le doute, le multiple et le silence dans un contexte culturel où les relations doivent être repensées et reconstruites. En sollicitant la volonté de regard du visiteur à travers l'exposition, son pouvoir imaginaire et de décision, j'ai choisi de « mettre en jeu la nécessité de la reconnaissance de l'autre » (Didi-Huberman, 2012, p. 13) dans une coprésence esthétique et sociale en engageant les

présences dans un espace et un temps à éprouver et parcourir. Effectivement, j'ai préféré rassembler les conditions d'une rencontre d'où peut émerger un discours critique varié, sur le spectre du politique au sensible (qui ne s'opposent pas nécessairement), selon jusqu'où chaque observateur est prêt à s'intégrer à cette coprésence, à cette communauté des visages en circulation dans l'espace. Peut-être alors se construirait lentement chez chacun une attitude de compréhension et d'ouverture, que des liens seraient défaits et refaits, que la pensée serait réorganisée. Cette curiosité si importante à la participation du visiteur peut se comparer à une « volonté de regard » (Didi-Huberman, 2012, p. 98) politique. Cette volonté peut d'ailleurs se retrouver simplement dans le geste d'aller à la rencontre de l'image dans une responsabilité politique élémentaire face à l'image d'une communauté brisée. Pour Hannah Arendt, « la politique prend naissance dans l'espace-qui-est-entre les hommes, [...] dans l'espace intermédiaire [...], elle se constitue comme une relation » (Arendt cité dans Didi-Huberman, 2012, p. 25). Penser la communauté et la réciprocité des êtres dans cette tentative d'élaboration d'un modèle de socialité, revient donc, finalement, à penser l'espace politique comme un réseau d'intervalles qui rassemble les différences entre elles. Dans ce lieu inventé et investi de l'exposition, où la perte, la disparition et le silence s'inscrivent dans les zones d'ombres et de noirceur environnante, les espaces de visualité, de relation et de coprésence générés par les différents montages d'images figureraient-il des instants où un territoire et une mémoire perdue seraient en partie restitués? Puis, par le temps vécu en compagnie de ces images, à les scruter du regard, ou encore par cet espace de discussion dont certains visiteurs rassemblés ont pris possession, se formerait-il un espace mémoriel éthique via une dialectique du visible et de l'invisible esthétique et politique, et parce que ces montages d'images offrent la possibilité d'exister devant elle (Bourriaud, 2001, p.61)?

CONCLUSION

En définitive, cette recherche-création a visé à construire une réflexion en acte sur la mémoire des images d'archives issues des pensionnats autochtones canadiens ainsi que sur la mémoire collective liée au contexte colonial canadien et à son histoire. La création qui en découle prend la forme d'une exposition participative qui rassemble plus de 200 documents photographiques et audiovisuels recueillis dans le cadre d'une vaste recherche archivistique. Sur ces images d'archives, mémoire matérielle en ruine des jeunes pensionnaires autochtones, on peut voir tous ces enfants qui fixent ardemment l'objectif de la caméra ainsi que plusieurs silhouettes qui s'effacent étrangement de la pellicule parfois égratignée ou déchirée. L'expression de leur colère, de leur incompréhension et la fragilité de leur identité s'en trouve alors figée sur le papier et nous témoignent, à leur manière et à travers le temps qui nous sépare, de la violence du régime des pensionnats autochtones. Il a été alors possible d'aborder les silences de l'histoire par un travail d'observation et de mise en doute du visible basés sur une anthropologie de l'image. Le processus de création de l'exposition participative s'est aussi appuyé sur la logique du montage qui, elle, permet d'opérer une réorganisation critique des matériaux visuels afin d'y lire la violence de l'histoire et, au croisement des techniques utilisées, d'engendrer une visualité nouvelle pour les pensionnaires.

Durant le processus de création, c'est donc en mobilisant des outils de l'anthropologie de l'image qu'il m'a été possible d'articuler un langage visuel autour de l'idée de disparition et de perte. En expérimentant par projections, découpages, recadrages, remontages et juxtapositions de la matière archivistique, j'ai bâti, à

l'issue d'une série de laboratoires, des installations et des montages d'images usant de divers modes de *visibilisation*, de jeux de transparence et d'allers-retours entre présence et absence. De la sorte, il était également possible de rendre compte de la fragilité et de la finitude de l'être humain en examinant les violences et les blessures que ce matériel archivistique contient. Par une pratique expérimentale de bricolage, affirmée comme une posture de recherche en soi, à la fois pensée et technique, le défi a été de mettre en lumière ce *rien*, de donner à voir et à comprendre cette part d'invisible de l'inhumanité que l'histoire canadienne continue de nier. Il s'agissait de *faire acte d'image* à partir de ces archives alors déplacées dans le lieu de l'art vivant, remontées et assemblées pour en générer une observation critique et une pensée sur l'acte de regarder. Conséquemment, la dramaturgie spatiale de l'exposition participative *Pour avoir une image claire de l'homme* témoigne des enjeux d'invisibilité, de mise sous silence et de déligitimation des revendications et de la mémoire autochtones.

Le visiteur circule librement à travers différents dispositifs optiques, tactiles et corporels de tous formats, dont certains s'offrent comme une énigme visuelle ou bien se soustraient tout simplement à la vue. Par ces installations, il est invité à découvrir les visages et à entrer en relation à sa manière avec ces présences en image, fragilisées, sur le seuil même de leur disparition. Qu'il expérimente par la vue, le toucher, en jouant, en fouillant dans l'abondance d'images, en se couchant dans les petites zones intimes ou en reconfigurant le matériel archivistique disponible, le visiteur se voit reconsidérer l'acte de regarder et mettre à l'épreuve sa propre curiosité. Dans cet espace à haute teneur mémorielle, à investir et à partager, il expérimente, incorpore et crée une relation avec les images en présence. Cette démarche relationnelle et compréhensive vise à offrir au visiteur une liberté d'action et la possibilité de penser sa responsabilité citoyenne. L'espace relationnel et

participatif l'incite à agir et à réinvestir sa présence, reconfigurant son expérience esthétique, sociale et politique. En sondant ainsi la capacité de ces images d'archives à créer des face-à-face spectraux au fort potentiel symbolique et à témoigner de l'expérience du pensionnat hors d'une logique de la preuve, j'ai souhaité susciter chez le visiteur de l'exposition une compréhension singulière, intime et critique des enjeux de mémoire, de disparition et d'oubli, tant matériels qu'humains, propres au contexte socio-politique à l'étude.

Pour ce faire, une recherche sur les pensionnats autochtones canadiens, leur mission, leur fonctionnement et les conditions vécues par les enfants arrachés à leur culture, m'a permis d'établir les bases cohérentes d'une création documentaire en art vivant qui s'interroge sur l'éthique d'une telle pratique. En m'inscrivant en tant qu'artiste allochtone dans le dialogue sur les mémoires marginalisées autochtones, il m'apparaissait fondamental de mener un processus de création attentif, refusant de perpétuer aveuglément des rapports de pouvoir dans mon discours. À ce titre, j'ai choisi en tant que créatrice d'adopter une position de retrait, jouant de présence et d'absence pour laisser parler les documents de l'histoire. J'ai alors opté pour une réappropriation et une acceptation du doute et de l'incertitude, tant au niveau de la remise en question des faits et des savoirs lors de la recherche, qu'avec la méthode de création adoptée. De plus, une étude de la Commission de Vérité et de Réconciliation du Canada et un éclaircissement du débat quant au génocide canadien m'a aussi permis de formuler ma posture décoloniale pour mener cette création basée sur les archives des pensionnats autochtones canadiens. La recherche archivistique effectuée dans le cadre de cette recherche-création a par ailleurs fourni un portrait juste de la mémoire visuelle des pensionnats. Il a également été possible de positionner ma pratique artistique documentaire et interdisciplinaire par rapport au devoir de mémoire et à la mise en circulation d'une image digne de cette communauté anonyme de pensionnaires. En menant cette recherche-création, il était important pour moi d'exercer à la fois une réflexion sur le geste créateur, sur la posture de l'artiste qui s'attaque à de tels sujets sociaux, mais aussi de m'allouer du temps afin de penser ma société. Un approfondissement des notions d'Histoire et de Mémoire, ainsi que de leurs dynamiques particulières, par le biais de la philosophie, me semble avoir consolidé et nourri la saisie artistique du sujet et de sa complexité. Enfin, la portée génocidaire de la politique des pensionnats autochtones canadiens, soutenue par les idées de silence et d'oubli, s'en trouve dès lors éclairée par le matériel archivistique rassemblé, son état de ruine et les présences fantomatiques y figurant. Puisque la circulation complexe des images d'archives participe incontestablement à garder le public dans la méconnaissance des mémoires autochtones blessées et marginalisées, ramener les images à la vue constitue en soi une action déterminante. En considérant ainsi la mémoire archivée des pensionnats telles des « contre-histoires » ou « contres-mémoires » (Rousseau, 2011, p.61), j'ai reconnu l'incertitude et le doute comme méthodes effectives pour une pratique documentaire et rigoureuse et sensible. J'ai pu désormais, comme Didi-Huberman invite à le faire, « élever [ma] pensée de l'image à la colère devant le temps subi, devant le temps souffert par les êtres humains pour décider de leur propre histoire » (Didi-Huberman, 2010, p.74). Ce parcours atteste aussi de la légitimité de l'art vivant à aborder des questions aussi grandes celle du génocide canadien.

Finalement, une telle recherche portant sur la mémoire visuelle des pensionnats autochtones canadiens ne se clôt peut-être qu'en affirmant son incomplétude. Durant ces quelques années pendant lesquelles j'ai mené ce projet de recherche-création, les choses ont beaucoup évolué. Nous avons vu l'achèvement de la Commission de Vérité et de Réconciliation, la publication de ses travaux et de ses recommandations, plusieurs témoignages d'ex-pensionnaires circuler et même l'idée d'un génocide

canadien se propager. Dans son sillon, l'Enquête nationale sur les femmes et les filles autochtones assassinées et disparues a aussi fait couler beaucoup d'encre. Les articles sur le sujet se comptent par centaines, tout comme les émissions de radio, les prises de paroles publiques d'activistes, d'artistes ou même de politiciens. De façon bien notable, en quelques années, j'ai vu autour de moi les attitudes changer. J'ai vu le silence et la méconnaissance se transformer en curiosité et en partage. Un petit vent de changement est certainement en train de s'opérer. Les voix se lèvent et les poings se tendent. Chose certaine, au cours de cette recherche, j'ai certainement dû réorganiser ma façon d'aborder les idées de silence de l'histoire et d'invisibilisation. Entre le moment où j'ai été pour la première fois confrontée à la violence de ces expériences par le biais de témoignages de survivants et celui où j'écris ces lignes, du temps a passé, quelques années se sont écoulées. Il s'est notamment opéré un changement de gouvernance. Les communautés autochtones à travers le Canada se sont vu adresser un (autre) pardon officiel du gouvernement libéral de Justin Trudeau. L'une des promesses accompagnant ce pardon a été que la période des pensionnats autochtones, cette part oubliée et occultée de notre histoire commune, serait dorénavant enseignée dans les écoles, qu'elle ferait partie de ce récit en tant que violence étatique. Quelques mois plus tard, rien ne semblait être mis en branle à ce sujet et cette promesse s'ajoute à la longue liste de déceptions. Ce combat pour une mémoire juste des pensionnaires n'est malheureusement pas gagné. Il n'y a rien à véritablement gagné pour ceux qui ont tout perdu.

Du 6 au 9 septembre 2016, l'exposition participative *Pour avoir une image claire de l'homme*, issue de cette recherche, était ouverte gratuitement au public et ce, durant plusieurs heures chaque jour afin que tous puissent y prendre le temps. À ce moment, j'étais discrètement présente à l'accueil. J'épiais les visiteurs, je les observais. Je mesurais avec joie les écarts entre mes invitations découlant des montages et les

agissements des visiteurs. Je continuais inlassablement de m'interroger sur la façon dont les montages étaient construits et comment ils répondraient aux corps en présence. Quant aux visiteurs qui sont venus me voir, j'entamais toujours la conversation en demandant ce qu'ils avaient vu et les écoutais. Jamais je n'expliquais ce qu'ils devaient y voir ou comment ils devaient se comporter. La construction même de l'exposition était pensée comme un terrain de jeu à investir, un terrain à penser. J'ai observé les instants de relations, la circulation des visiteurs dans l'environnement, le temps qu'ils s'allouaient dans leur quotidien pour venir à la rencontre de ces anonymes. J'ai été le plus souvent superbement surprise de l'imagination et de la participation dont les visiteurs faisaient preuve. D'ailleurs, quelques semaines seulement après l'exposition, j'ai croisé, par pur hasard, une visiteuse âgée d'une soixantaine d'année qui avait déjà, en si peu de temps, fait preuve de beaucoup d'engagement citoyen. J'ai été alors bien touchée et impressionnée des réflexions qu'elle m'a partagées. Tout d'abord, au moment de sa visite, elle avait été surprise que l'imagerie folklorique de l'Indien telle qu'elle la connaissait jusqu'alors ne soit pas le mode visuel de l'exposition. Effectivement, de ce type d'imagerie, j'ai partagé seulement trois archives étonnantes montrant des enfants déguisés avec des robes à franges et des plumes en carton, jouant alors à leur propre cliché (Voir Fig.4). De ce qu'elle considérait à ce moment comme un manque, parce qu'elle ne reconnaissait pas cette image qu'on lui avait enseignée, elle a nourri une curiosité critique et nuancée. Elle s'est informée, a lu un résumé du Rapport de la CVR, a lu le contre-rapport du Tribunal International pour les Disparus du Canada, en plus de quelques blogues et témoignages. De plus, elle s'implique maintenant dans un groupe de discussion sur la guérison à l'église de son quartier. Mais surtout, elle ne se tait pas. Elle parle de la violence que les communautés autochtones ont vécue et des blessures qu'ils portent en eux, que *notre* histoire porte. Je dois dire que je ne m'attendais pas à cela car jamais je n'aurais prétendu susciter des gestes d'une si grande fulgurance. Enfin, ce qui lui reste le plus de son expérience de l'exposition, c'est sa responsabilité face à ses propres préjugés et sa méconnaissance. Elle dit avoir appris à voir les individus et leur humanité avant tout.

Face à cela, je me dois de finalement reconsidérer en quel endroit l'art peut vraiment agir dans la société. Est-ce possible que l'expérience de l'art puisse réellement changer notre pratique citoyenne ? Car au terme de cette recherche-création, il serait presque impossible de ne pas aborder cette monumentale question de l'art engagé et politisé, de ses objectifs et de ses méthodes. Tel qu'élaboré plus avant, il y a certainement un danger à se revendiquer de quelque certitude que ce soit. Dès lors, il ne m'apparait plus possible de démanteler les rapports de pouvoir dans ce conflit entre les institutions et les individus, entre l'histoire et les contre-histoires, entre la vérité coloniale et les mémoires blessées, dans le but de renouveler les relations. En définitive, ce que les documents et les images du passé nous apprennent, c'est qu'il faut faire du doute notre seule lentille. Pareillement, devant les images de notre actualité, il faut interroger « notre propre capacité à savoir voir, aujourd'hui, les documents de notre sombre histoire » (Didi-Huberman, 2009, p. 37) alors même qu'elle s'écrit. Il ne faut « ne pas laisser les lieux communs affaiblir ou même détruire les figures du commun. C'est notre regard, notre volonté de regard, qu'il faut investir de cette responsabilité politique élémentaire consistant à ne pas laisser dépérir le lieu du commun en tant que question ouverte dans le lieu commun en tant que solution trouvée. » (Didi-Huberman, 2012, p. 98). En conclusion, j'emprunterai les mots de Rancière une dernière fois afin de spécifier que la quête de justesse « n'est la clef d'aucune science, mais le rapport privilégié de chacun à sa vérité, celui qui le met sur son chemin, sur son orbite de chercheur. [Elle] est le fondement moral du pouvoir de connaître. » (Rancière, 1987, p. 98). C'est ainsi que cette quête de connaissance et de justice m'a finalement menée à l'autre bout du Canada, sur l'île de Vancouver, dans la réserve de Tseshaht First Nations tout près de la ville de Port Alberni. Un pensionnat y était autrefois en opération de 1892 à 1973. Aux prises avec des problèmes épidémiques de varicelle, de tuberculose, de coqueluche et de pneumonies, en plus des deux puissants incendies qui ont marqués son histoire, le pensionnat indien d'Alberni aurait été l'un des établissements les plus mortels au Canada. Un nombre effrayant de violences, d'abus et de meurtres y auraient également été perpétrés. Dans ce cas-ci, des accusations criminelles avaient été portés à la fin des années 1990 contre certains employés.



Fig. 31 - Pensionnat d'Alberni, C.-B. (NCTR, Alberni38f-c000126-d0001-001)

Lors de mon passage dans la région, un douloureux sentiment de deuil et de perte m'a envahie. Je me suis retrouvée à nouveau devant presque rien, devant l'oubli collectif. J'ai fait plusieurs appels téléphoniques afin de savoir ce qu'il était possible de voir ou d'apprendre pour les visiteurs, en indiquant que j'avais moi-même effectué une longue recherche sur le sujet. La réponse était le plus souvent confuse ou négative. J'ai abordé des gens dans la ville qui ne savaient pas où le pensionnat se

trouvait, les employés à l'accueil du centre communautaire de la réserve et de celui de la ville se contredisaient à savoir s'il y avait un mémorial ou non, s'il y avait du matériel informatif ou même une galerie d'art sur les lieux. Enfin, de cette confusion est né une tristesse immense et la confirmation que sans efforts monumentaux, la mémoire des pensionnats trouvera de plus en plus difficilement sa place dans une histoire commune. Je me suis tout de même rendue sur les lieux, à quelques quatre kilomètres seulement de la ville. Me voici enfin, comme dans un dialogue avec les disparus, apparaissant dans le cadre de la porte de ce qui est sans doute un bâtiment secondaire au milieu d'un grand stationnement, à mon tour un simple reflet.



Fig. 32 - Un bâtiment secondaire sur le site du pensionnat d'Alberni, photographié par moi-même (septembre 2018)

ANNEXE 2A



Pensionnat Beauval (SK) (Beauval05b-c005507-d0004-001, BAnQ Sept-Îles)



Pensionnat Saint-Michael, Alert Bay (CB) (M2010.81.123, McCord)



Pensionnat Saint-Michael, Alert Bay (CB) (M2010.81.10.137. McCord)



Pensionnat Saint-Michael, Alert Bay (CB) (M2010.81.314, McCord)

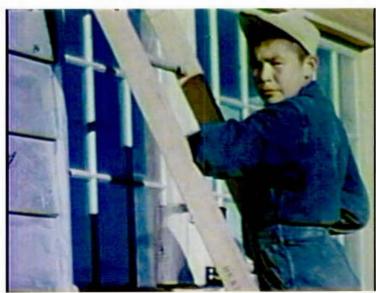


Pensionnat Saint-Michael, Alert Bay (CB) (M2010.81.282, McCord)

ANNEXE 2B



Pensionnat de Schubenacadie (NE) (10a-c000483-d0008-010, BAnQ)



Le Pensionnat indien d'Amos à Saint-Marc-de-Figuery, réalisation de Fernand Guertin (BAnQ)

ANNEXE 2C



Lieu inconnu (09N_P60S1SS1P036, BAnQ Sept-Îles)



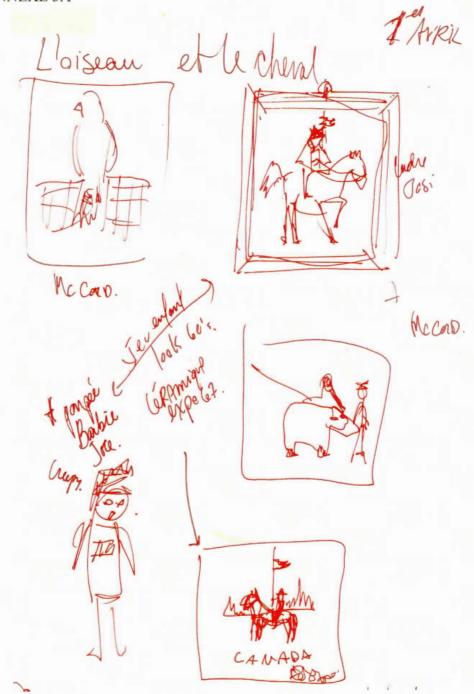
Pensionnat d'Alberni (Alberni38f-c000119-d0001-001)

ANNEXE 2D



Pensionnat Saint-Michael, Alert Bay (CB) (M2010.81.10.190-5, McCord)

ANNEXE 3A



ANNEXE 3B (en date du 2 mars 2016)

// PENSE-BÊTE \\

Activation des images:

Qu'est-ce qui a attiré mon attention tout d'abord dans l'image?

Qu'est-ce que l'image montre comme visible? Qu'est-ce qu'elle dissimule? Qu'est-ce qui est invisible dans cette image?

Que nous disent les présences? ... les visages? Quelle présence, visage, objet, détail va à contresens de ce que l'image figure en premier lieu? Qu'est-ce qui est en retrait/à distance? ... Sème le doute? ... nous ramène au moment de la prise de photo?

Ces présences et ces visages s'adressent-ils à un individu ou un groupe? Que regardent-ils? Que me demandent-ils?

Qu'est-ce qui disparait dans/de cette image? Qu'est-ce qui meurt? Qu'est-ce qui semble voué à être oublié? Qu'est-ce que je ne veux pas oublier dans/de cette image?

Comment cette image s'inscrit-elle dans une communauté des images? Dans une histoire visuelle? Laquelle?

Comment puis-je entrer en relation avec ces présences? Comment appellent-elles à la coprésence, la communauté temporaire de l'exposition, ma position de citoyen?

Quelle distance me permet-elle d'avoir? M'invite-elle? Me repousse-t-elle?

Quels gestes de montage accentuent ce qu'elle donne comme visible? ...comme invisible?

Quels gestes de montage peuvent faire voir autrement l'image? ...peuvent montrer ce qui disparait? ...ce que je ne dois/veux pas oublier?

Comment ouvrir cette image? Étendre cette image?

Quels mots peuvent donner à voir l'envers, l'invisible, faire lever l'inconscient de notre regard? (description, poésie, information? Son, ambiance, voix?)

ANNEXE 3C

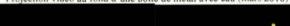




Observation des images et exploration de superposition avec rétroprojecteurs (mars 2016)

ANNEXE 3D







Exploration avec diapositives, boîte en acrylique et surface de bois (mars 2016)



Exploration des surfaces avec projecteurs de diapositives et métal (mars 2016)



Petit recadrage avec papier calque et rétroprojecteurs (avril 2016)



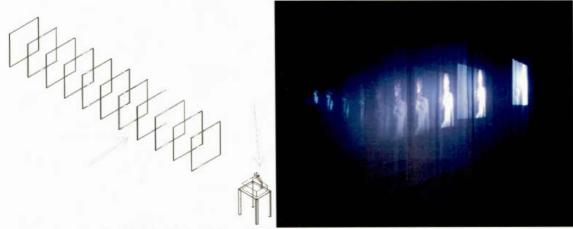
Exploration sur les surfaces, matières et transparence avec vidéoprojecteur (mars 2016)

ANNEXE 3E



Travail de recadrage et bricolage de diapositives. Observation avec la luminosité du moniteur de diapositives Ring-Master II (avril 2016)

ANNEXE 3F



Croquis préliminaire de l'installation en couches (décembre 2015) et Bill Viola, *The Veiling* (1995)



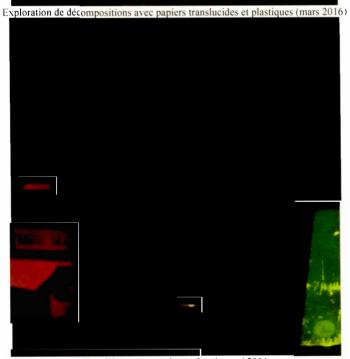
Exploration des écrans avec différents papiers et plastiques, avec vidéoprojection (mars 2016)



Derniers tests de l'installation des couches, avec plastiques minees et projecteur de diapositivos (mars 2016)

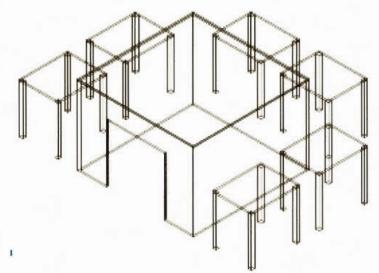
ANNEXE 3G





Trest d'image repretade sur fiumée (mai 2016)

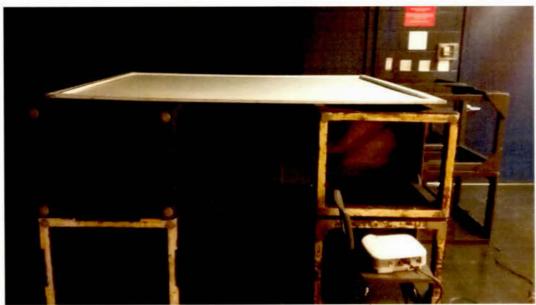
ANNEXE 3H



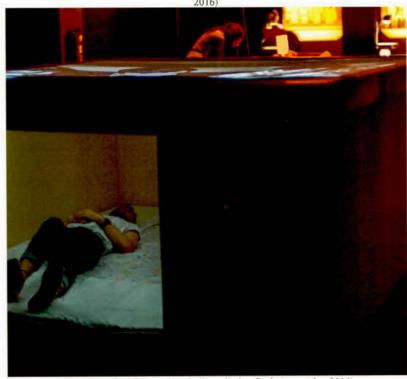
Sketch de la station de la serre avec tables (décembre 2015)



Première mise en forme de l'installation de la serre en laboratoire. Test de la surface écranique, de la rétroprojection vidéo, du sentiment d'isolement sous la surface. L'extrait vidéo Des enfants déracinés était déjà choisi depuis longtemps et a dicté le reste du travail (mars 2016)

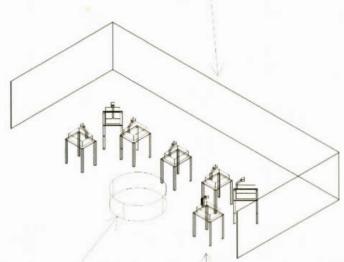


Un prototype de la serre de projection avec une minuscule entrée presqu'impraticable. À ce moment, j'avais également disposé discrètement 2 ou 3 images à l'intérieur. Cela s'est avéré chargé et peu déchiffrable pour les visiteurs s'y aventurant (avril 2016)



Un visiteur dans la serre lors de l'installation finale (septembre 2016)

ANNEXE 3H



Sketch de la série de rétroprojecteurs et écrans suspendus sous les mezzanines, avec zone de pause ou discussion adjacente qui aurait été habitée de bancs et de chaises (décembre 2015)



Exploration sur les découpes suspendues. Je souhaitais attirer l'attention sur une petite situation qui semble secondaire par rapport au gamin complètement effacé par le jet de lumière : ces deux enfants qui parlent. Il me semblait que nous étions à la fois témoins d'une brèche dans la mise en scène de la photo de groupe et interrogés par l'air timide un peu abattu du premier qui semble nous demander ce que nous faisons là. Notons que la coprésence de plusieurs attitudes chez les enfants et les directions de leur regard fait circuler le nôtre (avril 2016)





Deux exemples des nombreuses dispositions des rétroprojecteurs. Ici, bien que l'ordre des images ne le soit pas, le choix des deux images de la photo du haut semblent confirmées à cause de leur clarté, de la décoloration lumineuse de la seconde archive et des arbres apparaissant en arrière-plans. La surface papier de craft remplace dorénavant les murs de bois de la salle de répétition et les découpes suspendues de papier calque et de plastique translucide trouvent tranquillement leur méthode d'accrochage (avril 2016).



Suite de la recherche sur la série de rétroprojecteurs lors d'une visite au Studio-d'essai Claude-Gauvreau. Le choix des images restait toujours à définir. J'en suis alors à une réflexion sur les ombres des photographes et des visiteurs (mai 2016)



Recadrage transparent d'une zone débordante de plusieurs silhouettes fantomatiques dans l'installation finale (septembre 2016)

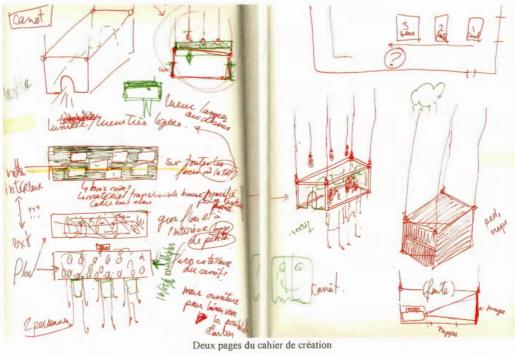


L'ombre d'un visiteur dans l'installation finale (septembre 2016)

ANNEXE 3J



Montage ombres et garçons en série dans l'installation finale (septembre 2016)



ANNEXE 3K



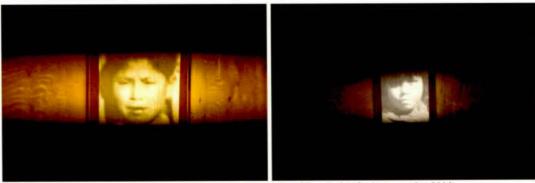
Un prototype de la boite du voyeur avec tables, cartons, tissus noirs et projecteur de diapositives. À ce moment, la mince fente de la façade a été placée volontairement à une hauteur inconfortable pour une longue observation. Cela donnait aussi une



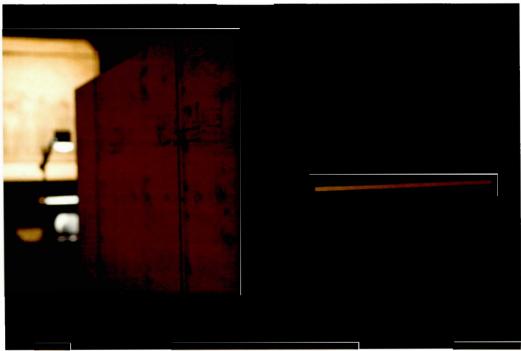
Exploration en laboratoire avec rétroprojecteur et surface de bois (mars 2016). Ce qui m'a siemblé plus tard être la première version de la boite du voyeur imitait accidentement les caures noirs des alloums de photos. L'appréciais alors la présence du bruyant projecteur de diapositive automatisé qui mitraille les portraits, s'interposant entre l'image et le regardant, ainsi que la nécessité pour ce dernier de se positionner dans un angle précis.



Vue de la fente dans l'installation finale (septembre 2016)



Diapositives projetées dans la boîte du voyeur dans l'installation finale (septembre 2016)



Ouverture de la boîte suspendue dans l'installation finale (septembre 2016)

ANNEXE 3L

L'effort humain (Gignere) temps couche son relaxant dean WHENCE SON

Page du cahier de création autour de la boîte intime (mars 2016)







Pensionnat Saint-Michael, Alert Bay (CB) (M2010.81.10.303, McCord)

LEFFORT HUMAIN

Pour avoir une image claire de l'homme tous les ans il fallait briser sept miroirs et effacer de la mémoire un nombre incalculable de visages

et après des années de ruine de bris et d'out apparaissait à la surface d'un étang parmi tant de cadavres un ovale blanc un visage d'enfant

comme un cerceau retrouve.

L'éfathumein

Partie diredquée

ondi

partie diredquée

ondi

partie diredquée

ondi

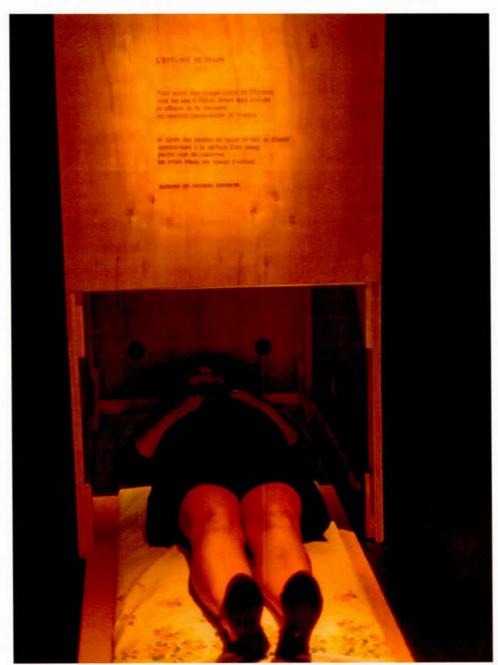
partie diredquée

bois diredque 7/mi

Photocopie et agrandissement du poème L'Effort Humain de Roland Giguère (1951-1953), et deuxième vague de croquis de la boîte intime dans un cahier de création. Il ne semble rester que des questions d'ordres techniques (mai 2016)

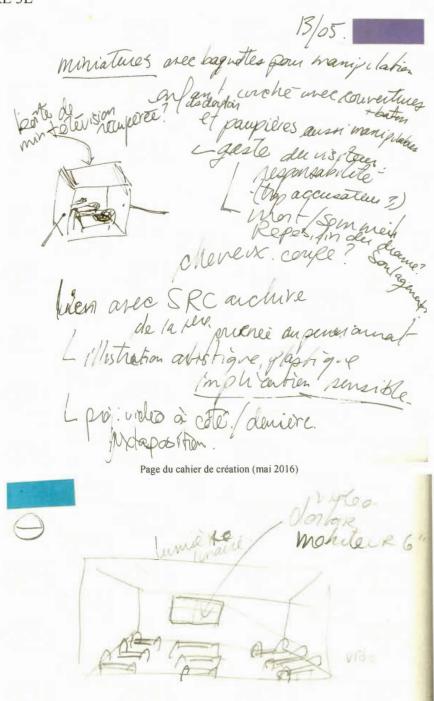


Une visiteuse dans un prototype de la *boîte intime*. À cette étape, de petites images, des poèmes et des miroirs sont disposés à l'intérieur, en plus de la projection vidéo. Les images projetées ne sont pas encore montées mais les visages sont tirés de l'archive Beauval05b-c005507-d0003-001 (Fig. 12) (avril 2016)



Une visiteuse dans l'installation finale (septembre 2016)

ANNEXE 3L



Autre croquis en vue de la réalisation de la maquette du dortoir (mai 2016)



Maquette du dortoir dans l'installation finale (septembre 2016)



Un visiteur observant la maquette du dortoir dans l'installation finale (septembre 2016)

ANNEXE 3M



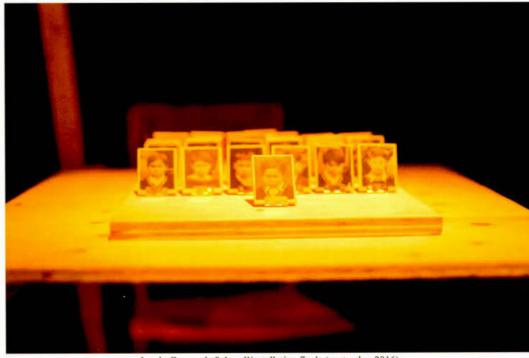
Décalque sur bois en vue du casse-tête (mai 2016)



Assemblage de la base du casse-tête (mai 2016)



Partie supérieure du casse-tête (mai 2016)



Jeu de Guess who? dans l'installation finale (septembre 2016)



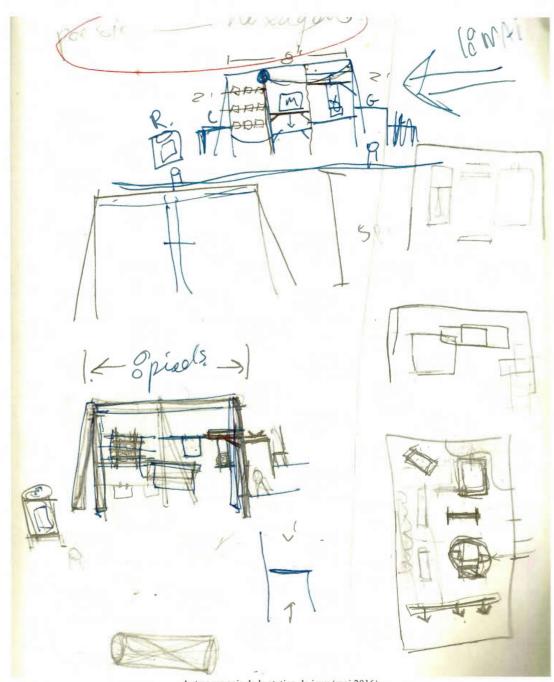
Une collaboratrice et moi-même discutant dans l'installation finale (septembre 2016)

ANNEXE 30



Photo prise sur le vif d'une installation dans l'espace intérieur de la Place-des-Arts. Cette structure simple aux allures de parc à jeu avec des ficelles d'où sont suspendues des publications invite à la pause et à la lecture. Par la suite, la structure de balançoire s'est précisée, remplaçant alors les kiosques qui prédominaient jusque-là (mars 2016)





Autres croquis de la station de jeux (mai 2016)



Constructions préliminaires et tests de cohabitation des stations les plus avancées en laboratoire. Ci-haut, la structure accueillant les jeux, la boîte du *voyeur*, le Ring-Master II, une télévision (juin 2016)



La structure dans l'installation finale (septembre 2016)

ANNEXE 3P



Un vieux View-Master et ses roulettes bricolées interchangeables dans l'installation de jeux finale (septembre 2016)



Un visiteur manipulant le Ring-Master II dans l'installation finale (septembre 2016)

ANNEXE 3Q

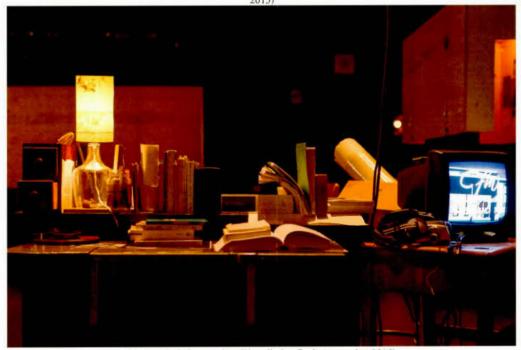


Une suspension en mode lumineux dans l'installation finale (septembre 2016)

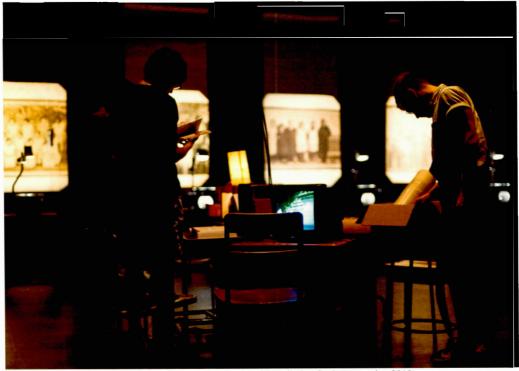
ANNEXE 3R



Sketch de l'espace bureau et école placé à ce moment sous une mezzanine du Studio-d'essai Claude-Gauvreau (décembre 2015)



Une partie du bureau dans l'installation finale (septembre 2016)



Des visiteurs autour du bureau dans l'installation finale (septembre 2018)

BIBLIOGRAPHIE

Les pensionnats autochtones)

Annett, Kevin. (2005). Hidden from History: The Canadian Holocaust – The untold story of the genocide of Aboriginal Peoples by Church and State in Canada. Éditions: Truth commission into Genocide in Canada.

Annett, Kevin. (2006). *Unrepentant* [film documentaire]. Consulté le 6 avril 2014. Récupéré de: http://topdocumentaryfilms.com/unrepentant-kevin-annett-canadas-genocide/

Annett, Kevin. (2016). Murder by Decree: The Crime of Genocide in Canada: A Counter Report to the Truth and Reconciliation Commission. Éditions: Truth commission into Genocide in Canada.

Asselin, Pierre. (2015, 4 juin). Un mythe qu'il faut détruire. *Le Soleil*. Récupéré au http://www.lapresse.ca/le-soleil/opinions/editoriaux/pierre-asselin/201506/03/01-4875071-un-mythe-quil-faut-detruire.php [Consulté le 4 juin 2015].

Bacon, Joséphine. (2009). Bâton à message. Tshissinuatshitakana. Montréal : Mémoire d'encrier.

Bacon, Joséphine et José Acquelin. (2011). *Nous sommes tous des sauvages*. Montréal : Mémoire d'encrier.

Boisvert, Lili. (2013, 25 avril). Pensionnats autochtones: survivants #44, #58, #99... *Radio-Canada.ca*. Récupéré de: http://ici.radio-canada.ca/nouvelles/National/2013/04/25/001-pensionnats-autochtones-survivants.shtml

Boisvert, Yves. (2015, 4 juin). Un génocide culturel? Évidemment. *Lapresse.ca*. Récupéré au :

http://plus.lapressc.ca/screens/cdd7be7e-f72a-4c0d-ba69-80f8199eba03%7C_0.html [Consulté le 5 juin 2015].

Bourdaleix-Manin, Anne-Laure et Loiselle, Marguerite. (2011). Le Transfert de la souffrance liée à l'institution scolaire : le cas d'une communauté algonquine au

Québec. Les Collectifs du Cercle interdisciplinaire de recherche phénoménologiques, vol 2. p. 269-286.

Buzzetti, Hélène. (2015, 3 juin). Génocide culturel, le mot est lâché mais pas repris par Harper. *Le Devoir*.

Récupéré au http://www.ledevoir.com/politique/canada/441722/genocide-culturel-le-mot-est-lache-mais-n-est-pas-repris-par-stephen-harper [Consulté le 5 juin 2015].

Chrisjohn, Roland David, Sherri, Lynn Young et Micheal Maraull. (1997). *The circle game: shadows and substance in the Indian residential school experience in Canada*. Penticton (C.-B.): Theytus.

Commission des droits de la personne et des droits de la jeunesse. (2009). *Mythes et réalité sur les peuples autochtones* (2^e éd). Québec : CDPDJ.

Commission de Vérité et Réconciliation du Canada, Site web officiel. *Collecte de déclarations*. Récupéré de : http://www.trc.ca/websites/trcinstitution/index.php?p=816

Commission de Vérité et Réconciliation du Canada. (2015). L'Histoire, partie 2, de 1939 à 2000. Rapport final de la Commission de vérité et réconciliation du Canada. Volume 1. Montréal, Kingston, London, Chicago: McGill-Queens' University Press.

Commission de Vérité et Réconciliation du Canada. (2015). Enfants disparus et lieux de sépulture non marqués. Rapport final de la Commission de vérité et réconciliation du Canada, Volume 4. Montréal, Kingston, London, Chicago: McGill-Queens' University Press.

Commission de la santé et des services sociaux des Premières Nations du Québec et du Labrador. (2009). *L'Héritage des pensionnats indiens du Québec* [documentaire]. Clastres, Pierre. (1974). De l'Ethnocide. *L'Homme*, tome 14, no3-4, p.101-110.

Crytes, Geneviève. (2013). Le modèle d'enseignement euro-canadien dans le pensionnat autochtone de Saint-Marc-de-Figuery : une étude historique. Ottawa : Université d'Ottawa.

Churchill, Ward. (1997). A Little Matter of Genocide, Holocaust And Denial In The Americas 1492 To The Present. San Francisco: City lights books. Churchill, Ward. (2003). An American holocaust? The structure of denial. Socialism and Democracy, 17:1, p. 25-75.

Récupéré au: http://dx.doi.org/10.1080/08854300308428341

abitibi-temiscamingue. [Consulté le 13 septembre 2016]

Dudemaine, André. (2015). De l'apartheid médiatique au quotidien à l'hypervisibilité en temps de crise : modulations de la présence autochtone au Québec. Table-ronde *Médias et arts autochtones : de l'apartheid à l'hypervisibilité* (Montréal, 6 août 2015). Montréal : Festival Présence autochtone 2015 et projet de développement « Récits, mobilité, territoire : expressions créatrices autochtones au Québec ».

Desfossés B., Félix. (2016, 16 août). Histoire des Autochtones en Abitibi-Témiscamingue : deux communautés, une nation. *Radio-canada.ca*. Récupéré de : http://ici.radio-canada.ca/nouvelle/797973/histoire-autochtones-

Farr, Moira. (7 octobre 2015). « Les témoignages recueillis par la Commission de vérité et réconciliation suscitent la controverse » dans *Affaires Universitaires*. Récupéré de : http://www.affairesuniversitaires.ca/actualites/actualites-article/les-temoignages-recueillis-par-la-commission-de-verite-et-reconciliation-suscitent-la-controverse/

Guertin, Fernand. (1966). Le Pensionnat indien d'Amos à Saint-Marc-de-Figuery [film documentaire]. Montréal : ONF.

Goulet, Henri. (2016). Histoire des pensionnats indiens catholiques au Québec, le rôle déterminant des pères oblats. Montréal : Presses de l'université de Montréal.

King, Thomas. (2012). L'Indien malcommode. Montréal : Boréal.

Loiselle, Margot. (2007). Un portrait. Le pensionnat pour enfants autochtones de Saint-Marc-de-Figuery (Rapport de recherche). Rouyn et Kuujjuaq : Université du Québec en Abitibi-Témiscamingue.

Mc Donough, Brian. (2013). Le Drame des pensionnats autochtones. *Relations, no* 768, p.33-35.

Mc Gonegal, Julie. (2009b). The Great Canadian (and Australian) Secret: The Limits of Non□Indigenous Knowledge and Representation. *English Studies in Canada*, vol. 35, no 1, p.67-83.

Milloy, John S. (1999). A National crime, The Canadian Government and the Residential School System, 1879 to 1986. Winnipeg: The University of Manitoba Press.

Milloy, John S. (1996, mai). *Suffer the Little* Children. The aboriginal residential school system 1830-1992. The Royal Commission on Aboriginal Peoples.

Morisset, Jean. (2009). Les Chiens s'entre-dévorent.... Indiens, Blancs et Métis dans le Grand Nord canadien (2^e éd.). Montréal : Mémoire d'encrier.

Niezen, Ronald. (2013). Truth and indignation, Canada's Truth and Reconciliation Commission on Indian Residential Schools. Toronto: University of Toronto Press.

Ottawa, Gilles. (2010). Les Pensionnats indiens au Québec, un double regard. Québec : Les Éditions Cornac.

Ouellet, Martin. (2015, 4 juin). Couillard reconnaît le «génocide culturel» des peuples autochtones. *Le Soleil*. Récupéré de : https://www.lesoleil.com/actualite/couillard-reconnait-le-genocide-culturel-des-peuples-autochtones-1b79febee1c50099fa7241dca8f5feaf. [Consulté le 4 juin 2015].

Palmater, Pamela D. (2015, 8 juin). Canada was killing Indians, not cultures. *TeleSUR*. Récupéré au : http://www.telesurtv.net/english/opinion/Canada-Was-Killing-Indians-Not-Cultures-20150608-0018.html [Consulté le 10 juin 2015].

Perkel, Colin. (27 octobre 2016). « Pensionnats autochtones : faut-il détruire les témoignages des victimes? » Dans *La Presse*. Consulté le 19 avril 2017. Récupéré de: http://www.lapresse.ca/actualites/justice-et-affaires-criminelles/actualites-judiciaires/201610/27/01-5034981-pensionnats-autochtones-faut-il-detruire-les-temoignages-des-victimes-.php

Rousseau, Audrey. (2011). Mémoires et identités blessées en contexte postcolonial : la Commission de vérité et réconciliation du Canada (Mémoire de maîtrise). Montréal : Université du Québec à Montréal.

S.a. (1876). Acte pourvoyant à l'organisation du département du Secrétaire d'État du Canada, ainsi qu'à l'administration des terres des Sauvages et de l'ordonnance (Loi sur les Indiens, 1985). Ottawa : Brown Chamberlin.

- S.a. (2007, 28 mars). L'Opposition critique le refus d'excuses aux autochtones. L'Appel de la nature. Récupéré de : http://lappeldelanature.kazeo.com/l-opposition-critique-le-refus-d-excuses-aux-autochtones-a121044350
- S.a. (2003, 14 juillet). Des enfants autochtones déracinés [Archives télévisuelles]. *Archives de Radio-Canada*. Diffusion: 17 novembre 1957, mise en ligne: 14 juillet 2003. Récupéré au: http://archives.radio-canada.ca/sports/education/clips/4185/. [Consultée: 27 mars 2014].
- S.a. (2013, 26 avril). 4134 morts dans les pensionnats autochtones au Canada. *Radio-Canada.ca*. Récupéré de : http://ici.radio-canada.ca/nouvelle/610955/pensionnats-autochtones-morts [Consulté le 12 juin 2015].
- S.a. (2013, 11 août). Un monument à la mémoire des survivants des pensionnats autochtones. *Radio-Canada.ca*. Récupéré de : http://ici.radio-canada.ca/nouvelle/627046/monument-pensionnats-autochtones.
- S.a. (2015, 2 juin). Commission de vérité et réconciliation : « se souvenir a été quelque chose de douloureux ». *Radio-Canada.ca*. Récupéré au : http://ici.radio-canada.ca/regions/abitibi/2015/06/02/007-commission-verite-reconciliation-jimmy-papatie-kitcisakik-abitibi-temiscamingue.shtml [Consulté le 3 juin 2015].
- S.a. (s.d.). Truth and Reconciliation Commission. *Aboriginal Affair and Northern Devolopement Canada*. Récupéré au: http://www.aadnc-aandc.gc.ca/ai/rqpi/indexeng.asp. [Consulté le 6 décembre 2014].
- S.a. (2015, 29 mai). Les Autochtones victimes d'un « génocide culturel », dit la juge en chef de la Cour suprême. *Radio-Canada.ca*. Récupéré au : http://ici.radio-canada.ca/nouvelles/National/2015/05/29/001-genocide-culturel-beverly-mclachlin-autochtones-premieres-nations.shtml. [Consulté le 29 mai 2015].
- S.a. (2015, 1^{er} juin) Commission de vérité et réconciliation: aller au delà du déni. *Radio-Canada.ca*. Récupéré au http://ici.radio-canada.ca/regions/est-quebec/2015/06/01/011-commission-verite-reconciliation-pensionnat-autochtone.shtml [Consulté le 3 juin 2015].
- S.a. (2015, 2 juin). Pensionnats autochtones: un génocide culturel, dit la Commission de vérité et réconciliation. *Radio-Canada.ca*. Récupéré au http://ici.radio-canada.ca/nouvelles/politique/2015/06/02/005-pensionnats-autochtones-genocide-culturel-selon-commission-verite-reconciliation.shtml. [Consulté le 3 juin 2015].

S.a. (2015, 15 décembre). Trudeau demande pardon aux autochtones au nom de l'État. *Lapresse.ca*

Récupéré de : http://www.lapresse.ca/actualites/politique/politique-canadienne/201512/15/01-4931488-trudeau-demande-pardon-aux-autochtones-au-nom-de-letat.php

Société Radio-Canada. *Des enfants autochtones déracinés* [Archives télévisuelles]. Diffusion: 17 novembre 1957, mise en ligne: 14 juillet 2003, page consultée: 27 mars 2014.

Récupéré de : http://archives.radio-canada.ca/societe/education/dossiers/711/

Société Radio-Canada. (7 août 2014). *Pensionnats autochtones : un juge permet la destruction de témoignages*. Consulté le 19 avril 2017. Récupéré de : http://ici.radio-canada.ca/nouvelle/679360/pensionnats-autochtones-indemnisations-destruction-documents

Wolfe, Patrick. (1999). Settler colonialism. London, New York: Bloombury academy.

L'Histoire et la Mémoire)

Ricoeur, Paul. (2000). La Mémoire, l'histoire, l'oubli. Paris : Éditions du Seuil.

Lingane, Zakaria. (2008). Mémoire et génocides au XXe siècle. Québec : Presse de l'Université Laval.

Montreal Institute for Genocide and Human Rights Studies. Université Concordia. Récupéré au : http://www.concordia.ca/research/migs.html

Nora, Pierre. (1984). « Entre histoire et mémoire » dans *Les Lieux de mémoire* (tome 1), Paris : Gallimard. p. XVII à XLII.

Nations Unies, Droits de l'homme. (1948). *Convention pour la répression et la prévention du crime de génocide*. Mise en ligne : 1996. Récupéré au :

http://www.ohchr.org/FR/ProfessionalInterest/Pages/CrimeOfGenocide.aspx

Sémelin, Jacques. (2000). Qu'est-ce qu'un crime de masse? Le cas de l'ex-Yougoslavie. Dans *Critique internationale*, vol. 6. Rationalités de la violence extrême. p. 143-158.

Ternon, Yves. (1995). L'État criminel, les génocides au XXe siècle. Paris : Seuil.

L'anthropologie de l'image et l'archive)

Alloa, Emmanuel. (2015). « Anthropologiser le visuel? » dans Alloa, Emmanuel (ed.). *Penser l'image II, Anthropologies du visuel*. Dijon : Les Presses du réel. p.5-41.

Alloa, Emmanuel. (2010). « Entre transparence et opacité – ce que l'image donne à penser ». Alloa, Emmanuel (ed.). *Penser l'image*. Dijon : Les Presses du réel. p. 7-23.

Ardenne, Paul et Régis Durand. (2007). *Images-mondes, de l'événement au documentaire*. Blou : Monografik éditions.

Bibliothèque des Archives du Canada. *Project Naming*. Page consultée le 26 avril 2017. Récupéré de : http://www.bac-lac.gc.ca/eng/discover/aboriginal-heritage/project-naming/Pages/introduction.aspx

Belting, Hans. (2004). Pour une anthropologie des images. Paris : Gallimard.

Benjamin, Walter. (2012). Petite histoire de la photographie. Paris : Éditions Allia.

Cohen, Déborah. (20 février 2013). *Images du peuple*. La Vie des idées. Consulté le 30 novembre 2015. Récupéré de : http://www.laviedesidees.fr/Images-dupeuple.html

Debray, Régis. (1992). Vie et mort de l'image, une histoire du regard en Occident. Paris : Gallimard.

Didi-Huberman, Georges. (1992). Ce que nous voyons, ce qui nous regarde. Paris : Les Éditions de Minuit.

Didi-Huberman, Georges. (2002). « La Condition de l'image, entretien avec Frédéric Lambert et François Niney », dans *L'Expérience des images*. Paris : INA, p. 81-107.

Didi-Huberman, Georges. (2003). *Images malgré tout*. Paris : Les Éditions de Minuit.

Didi-Huberman, Georges. (2002). L'Image survivante, histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg. Paris : Les Éditions de Minuit.

Didi-Huberman, Georges, (2009), L'Oeil de l'histoire, 1: Quand les images prennent position. Paris : Les Éditions de Minuit.

Didi-Huberman, Georges, (2010), L'Oeil de l'histoire, 2 : Remontages du temps subi. Paris : Les Éditions de Minuit.

Didi-Huberman, Georges (2012). L'Oeil de l'histoire, 4 : Peuples exposés, peuples figurants. Paris : Les Éditions de Minuit.

Didi-Huberman, Georges. (2010). « Rendre une image » dans Alloa, Emmanuel (ed.). *Penser l'image*. Dijon : Les Presses du réel. p.267-292.

Didi-Huberman, Georges. (2013). « Rendre sensible » dans Auteurs collectifs, *Qu'est-ce qu'un peuple?*. Paris : Éditions La Fabrique.

Farge, Arlette, (1989), Le Goût de l'archive, Paris : Éditions du Seuil.

Farge, Arlette, (1997), Des Lieux pour l'histoire, Paris : Éditions du Seuil.

Huglo, Marie-Pascale. (2007). « Poétique de l'archive, présentation » dans *Protée*, vol. 35, 3, p.5-10.

Houssa, Émilie. (2011). Les Images documents, l'art et l'acte documentaires au quotidien (Thèse). Montréal : Université du Québec à Montréal.

Lagny, Michèle. (2012) « Laurent Véray, les images d'archive face à l'histoire. De la conservation à la création », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze, 66, 2012, Récupéré au: http://1895.revues.org/4486 [consulté le 6 décembre 2015]

Levinas, Emmanuel. (1988). « En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger » dans *La Trace de l'autre*. Paris : Vrin.

Lévi-Strauss, Claude. (1962). La pensée sauvage. Paris : Éditions Presses Pocket.

Manon, Simone. (7 décembre 2007). Lévinas : le fondement trans-affectif du rapport moral. L'éthique de la responsabilité, PhiloLog. Consulté le 30 novembre 2015. Récupéré au : http://www.philolog.fr/levinas-le-fondement-trans-affectif-du-rapport-moral-lethique-de-la-responsabilite/

Massoutre, Guylaine. (2015). Élégie pour un passant. Dans Spirale, no 251. p.54-56.

Mondzain, Marie-Josée. (2007). Homo spectator. Paris: Bayard Ed.

Mondzain, Marie-Josée. (2010). « L'image entre provenance et destination » dans Alloa, Emmanuel (ed.). *Penser l'image*. Dijon : Les Presses du réel. p.49-67.

Rancière, Jacques. (1987). Le Maître ignorant. Paris : Fayard.

Rancière, Jacques. (2003). Le Destin des images. Paris : La Fabrique

Rancière, Jacques. (2012). Les Figures de l'histoire. Paris : Presses Universitaires de France.

Recht, Roland. (2012). Aby Warburg, L'Atlas Mnémosyne. Paris: L'Écarquillé.

Streicher Nyari, Corinne. (2004). *Le Portrait comme énigme de la peinture* (Mémoire de maîtrise). Montréal : Université du Québec à Montréal.

Véray, Laurent, (2011), Les Images d'archive face à l'histoire. De la conservation à la création, Sérén CNDP-CRDP, Patrimoine Références.

Véray, Laurent, (juin 2014), « Appropriation des images d'archives et exigence historique » dans *L'Extension des usages de l'Archive audiovisuelle*, INA. Récupéré au : http://www.ina-expert.com/e-dossiers-de-l-audiovisuel/appropriation-des-images-d-archives-et-exigence-historique.html [Consulté le 6 décembre 2015]

Art vivant)

Bishop, Claire. (2006). *Participation*. London: Whitechapel Gallery, Cambridge: The MIT Press.

Blanchard, Marie-Josée et Howes, David. (2014). Se sentir chez soi au musée : tentatives de fusion des sensoria dans les musées de société, dans Anthropologie et société, volume 38, no 3, p. 253-270.

Bourriaud, Nicolas. (2001). Esthétique relationnelle. Dijon: Les Presses du réel.

Giguère, Roland. (1965). L'Âge de la parole, poèmes 1948-1960. Montréal : Éditions de l'Hexagone.

Howes, David. (2010). L'Esprit multisensoriel, dans Gélard, Marie-Luce et Sirost Olivier. *Communications*, 86, p.37-46.

Jean, Marcel. (2006). Sens et pratique, dans Gosselin, Pierre et Éric Le Coquiec (dir.). La Recherche création, pour une compréhension de la recherche en pratique artistique. Québec : Presses de l'Université du Québec.

Marranca, Bonnie. (2013). La Performance comme design. La médiaturgie de *Firefall* de John Jesurun, dans Féral, Josette et Edwige Perrot (dir.). *Le Réel à l'épreuve des technologies*. Rennes : Presses universitaires de Rennes.

Mélice, Anne. (2009). Un concept Lévi-Straussien déconstruit : le « bricolage », dans Les Temps modernes, 5, no 656, p.83-98.

Rancière, Jacques. (2008). Le Spectateur émancipé. Paris : La Fabrique éditions.

Veron, Eliseo et Martine Levasseur (1989). Ethnographie de l'exposition: l'espace, le corps et le sens. BIP.