

« Une cartographie complexe du pouvoir ».
Sur les installations d'enquête de Deanna Bowen
Joana Joachim

Ce texte accompagne l'exposition

Le Mille carré doré

Un projet de Deanna Bowen

Organisé par Michèle Thériault

Montréal : Galerie Leonard & Bina Ellen (2023-2024)

21 février – 13 avril 2024

Le Mille carré doré, à Montréal, tout comme le Vieux-Port, est un lieu peuplé d'histoires multiples. En arpentant les rues de ces quartiers, l'on ressent une impression d'inquiétante étrangeté au contact des spectres du passé. L'héritage anti-noir et colonialiste s'immisce dans les brèches de ces lieux historiques, provoquant un malaise chez plusieurs. La pratique artistique de Deanna Bowen met au jour cette histoire canadienne troublante en sondant lesdites brèches, et reconstitue, à l'aide d'archives publiques comme privées, une « cartographie complexe du pouvoir¹ ».

La démarche de Bowen consiste à repérer dans les archives la présence et les déplacements des personnes noires dans le temps et dans l'espace². Son propre récit familial est au cœur de sa pratique interdisciplinaire et autoethnographique. Elle examine sa lignée, les

¹ Crystal Mowry, *Crystal Mowry Introduces Deanna Bowen: Black Drones in the Hive*, présentation vidéo, Galerie d'art Kitchener-Waterloo, 17 août 2022, <https://kwag.ca/content/deanna-bowen-black-drones-hive>.

² Crystal Mowry, *Exhibition Tour of Deanna Bowen: Black Drones in the Hive*, présentation vidéo, Galerie d'art Kitchener-Waterloo, 17 août 2022, <https://kwag.ca/content/deanna-bowen-black-drones-hive>.

migrations de ses ancêtres et leurs liens avec le quartier Hogan's Alley de Vancouver; la communauté noire de Strathcona; les personnes noires ayant pris part aux premières vagues de colonisation en Alberta et en Saskatchewan; les Creek Negroes; les villes «entièrement noires» de l'Oklahoma; l'exode des Exodusters de Kansas; et le Ku Klux Klan au Canada et aux États-Unis³. L'approche itérative et cumulative de l'artiste lui permet d'explorer les thématiques du suprémacisme blanc au Canada dans ses rapports avec l'histoire mondiale du racisme contre les Noir-e-s et de la colonisation. Ses œuvres peuvent être interprétées comme des fragments de son métarécit familial qui se complètent et s'imbriquent. Son projet *Le Mille carré doré* s'inscrit donc en continuité avec l'ensemble de son œuvre.

Le Mille carré doré est une zone située au cœur du centre-ville montréalais et qui s'est développée au cours des XIX^e et XX^e siècles. Sis au pied du mont Royal, le quartier a été principalement peuplé par des familles blanches bien nanties qui ont fait fortune au sein d'entreprises canadiennes rattachées à la colonisation, notamment dans les domaines de la manutention, du bois d'œuvre et des fourrures, ainsi que dans les secteurs ferroviaire, minier et financier⁴. Certains des manoirs de l'arrondissement accueilleraient par la suite des établissements réputés, comme la Maison William-Notman et la brasserie Beaver Hall⁵.

³ Mowry, *Crystal Mowry Introduces Deanna Bowen*.

⁴ Patricia Harris et David Lyon, « Golden Square Mile », dans *Compass American Guides: Montreal*, New York, Fodor's, 2004, p. 132-135.

⁵ Margaret W. Westley, *Remembrance of Grandeur: The Anglo-Protestant Elite of Montreal, 1900-1950*, Montréal, Éditions Libre Expression, 1990, p. 331; Larry Gingras, *The Beaver Club Jewels*, Richmond, C.-B., L. Gingras, 1972; Douglas Mackay, *The Honorable Company, A History of the Hudson's Bay Company*, New York, Bobbs-Merrill, 1936.

À cette époque, la communauté noire de Montréal se composait de ressortissant-e-s de la diaspora : des descendant-e-s des personnes réduites en esclavage au Canada et des individus en provenance des États-Unis et des Caraïbes. Selon Dorothy Williams, suivant l'abolition de l'esclavage, cette période a vu naître les véritables prémises d'une communauté noire montréalaise⁶. En effet, plusieurs portraits d'époque conservés dans les archives photographiques Notman, au Musée McCord, témoignent d'une présence noire à Montréal⁷. C'est également dans ces années qu'ont été fondés les nombreux organismes ayant permis à la communauté noire de la ville de prendre son essor. Williams décrit les années 1920 comme « l'âge d'or de l'histoire des Noirs à Montréal, alors qu'ils représentent pour la ville des recettes de millions de dollars, et ce, uniquement au chapitre des taxes perçues sur l'alcool⁸ ».

Au même moment où elle se taillait une place de choix dans le milieu des beaux-arts, Montréal asseyait également sa réputation en tant que ville du jazz. L'École des beaux-arts de Montréal a aussi été mise sur pied au cours de cette décennie⁹. Montréal était alors une plaque tournante du modernisme canadien¹⁰, avec le Groupe de Beaver Hall pour illustre

⁶ Dorothy W. Williams, *The Road to Now: A History of Blacks in Montreal*, Montréal, Véhicule Press, 1997, p. 38-43.

⁷ Cheryl Thompson, « Black Canada and Why the Archival Logic of Memory Needs Reform », *Les ateliers de l'éthique/The Ethics Forum*, vol 14, n° 2, 2019, p. 87-92.

⁸ Dorothy Williams, « La Petite-Bourgogne et la communauté noire d'expression anglaise de Montréal », dans *L'encyclopédie canadienne*, 10 février 2020, <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/petit-bourgogne-et-la-communautaire-noire-d-expression-anglaise-de-montreal>

⁹ Ray Ellenwood, *Egrogore: A History of the Montréal Automatist Movement*, Toronto, Exile Editions, 1992, p. 3.

¹⁰ Tracey Collett, « Montreal: Its Role in the Beginnings of Modernism in Canada », dans Gabrielle Zezulka-Mailloux et James Gifford (dir.), *Culture + State: Nationalisms*, Edmonton, CRC Humanities Studio, 2003, p. 77-83.

représentant. L'atelier éponyme du collectif était niché au cœur du Mille carré doré, au 305, Beaver Hall Hill. Le groupe montréalais était présidé par A. Y. Jackson, membre fondateur du Groupe des Sept, mais se distinguait de celui-ci sur le plan esthétique, avec l'intérêt que vouaient ses membres aux paysages urbains peuplés de figures humaines. Il se démarquait également du Groupe des Sept du point de vue social, car contrairement à celui-ci, il comptait parmi ses rangs un certain nombre de femmes, qui fréquentaient sans doute l'Art Association of Montréal. Cette autre institution phare de l'époque était vouée à l'éducation des artistes, et deviendrait par la suite le Musée des beaux-arts de Montréal¹¹.

L'héritage du Groupe de Beaver Hall illustre les innombrables manières dont les histoires (de l'art) noires au Canada sont continuellement occultées par la mouvance suprémaciste blanche. En effet, à Montréal, une véritable ségrégation avait cours dans les cercles de sociabilité entourant le jazz et les arts visuels. Les artistes noir-e-s n'avaient pas accès aux salles de spectacles des quartiers chics comme le Mille carré doré¹². Tout comme les musicien-ne-s, les peintres noir-e-s se voyaient aussi refuser l'entrée des institutions du savoir et des lieux où ils-elles auraient pu faire valoir leurs talents. Si la décennie 1920 est considérée comme une période d'effervescence culturelle à Montréal dans les

¹¹ Julia Skelly, « Prudence Heward, sa vie et son œuvre : importance et questions essentielles », *Art Canada Institute*, consulté le 26 juillet 2021, <https://www.aci-iac.ca/fr/livres-dart/prudence-heward/importance-et-questions-essentielles/>; Evelyn Walters, *The Women of Beaver Hall: Canadian Modernist Painters*, Toronto, Dundurn Press, 2005, p. 11-20 ; *Show Girls*, réal. Meilan Lam, Montréal, Office national du film du Canada, 1998, <https://www.onf.ca/film/girls/>; Joana Joachim, « Black Gold: A Black Feminist Art History of 1920s Montréal », *Canadian Journal of History*, vol. 56, n° 3, 2021, p. 266-291.

¹² Sean Mills, « Democracy in Music: Louis Metcalf's International Band and Montreal Jazz History », *Canadian Historical Review*, vol. 100, n° 3, 2019, p. 351-373.

domaines de la musique, des arts visuels et des arts de la scène, les histoires de l'art noires de l'époque demeurent largement méconnues¹³.

À cette époque, Prudence Heward, amie intime de plusieurs membres du Groupe de Beaver Hall, notamment Anne Savage et Sarah Robertson, et parfois considérée comme un membre satellite du groupe, a réalisé plusieurs portraits de femmes noires. Heward était issue d'une famille fortunée et vivait sur la rue Peel, en plein cœur du Mille carré doré. Après s'être retirée sur une île des Bermudes dans les années 1930 avec Isabel McLaughlin, autre peintre moderniste montréalaise, Heward s'est mise à peindre des femmes noires entourées de flore tropicale. De retour à Montréal, elle a continué à faire poser des femmes noires, surtout des ménagères et des domestiques vivant au-delà du Mont-Royal¹⁴. La richesse et la blancheur de l'artiste lui donnaient accès à ces femmes défavorisées sur les plans économique, social et racial, et lui conféraient un pouvoir sur elles. De plus, Heward les représentait souvent en déshabillé, et presque toujours dans des poses peu flatteuses, voire dégradantes¹⁵. Tout comme le tableau *Decorative Nude* (1937) de Lawren Harris, qui montre également une femme noire nue, les peintures de Heward incarnent l'une des nombreuses têtes de l'hydre du biais implicite¹⁶. Si plusieurs de ses portraits de femmes blanches sont des représentations sensibles et puissantes montrant des individus cherchant à affirmer la place qui leur

¹³ Joachim, « Black Gold », p. 266-291.

¹⁴ Dorothy W. Williams, *The Road to Now: A History of Blacks in Montreal*, Montréal, Véhicule Press, 1997, p. 38-43; *By Woman's Hand*, réal. Pepita Ferrari, Montréal, Office national du film du Canada, 1994), https://www.onf.ca/film/by_womans_hand/

¹⁵ Charmaine A. Nelson, *Representing the Black Female Subject in Western Art*, New York, Routledge, 2010, p. 32.

¹⁶ Charles C. Hill, « The Beaver Hall Group », dans *Canadian Painting in the Thirties*, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1975, p. 40-42.

revient dans un monde dominé par les hommes (blancs), Heward ne fait pas montre d'une telle empathie dans des tableaux comme *Dark Girl* (1935) ou *Hester* (1937), optant plutôt pour le fétichisme et l'exotisation de ces femmes, tels qu'incarnés par les plantes tropicales qui les entourent¹⁷.

Dans le documentaire *By Woman's Hand* (1994), on aperçoit six portraits de femmes noires réalisés par Heward à partir d'au moins trois modèles différents¹⁸. Si certain·e·s historien·ne·s ont présumé que l'artiste avait choisi ces femmes, généralement anonymes, pour le « défi esthétique » qu'elles représentaient, et en raison d'un prétendu impératif de décence imposé aux femmes blanches qui les empêchait de poser nues, il n'en demeure pas moins qu'une dynamique de pouvoir sous-tend cet aspect du travail de Heward¹⁹. Charmaine Nelson se pose en effet la question suivante :

Comment interpréter sérieusement *Dark Girl* (1935) de Prudence Heward, une jeune femme nue et mélancolique posant seule entourée de verdure à l'allure tropicale, sans aborder la désignation de l'Afrique comme « continent noir » [Dark Continent] ni la propension de Heward à prendre des filles et des femmes noires pour sujets de tableaux, notamment avec *Hester* (1937), *Clytie* (1938), *Girl in the Window* (1941) et *Negress with Flower* (n.d.)²⁰?

Si le documentaire pose la question « qui étaient ces femmes? », il ne s'applique pas véritablement à y répondre, et ne fait qu'évoquer vaguement la figure générique et sans nom de la travailleuse domestique noire des années 1920 et 1930. Il s'agit là d'une énième manifestation de

¹⁷ Nelson, *Representing the Black Female Subject*, p. 2.

¹⁸ Une enfant, une femme à la peau claire et aux yeux en forme d'amandes et une femme à la peau plus foncée appelée Hester, qui a peut-être aussi posé pour *Dark Girl* (1935), mais cela semble improbable. Ferrari, réal., *By Woman's Hand*.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Nelson, *Representing the Black Female Subject*, p. 2 (traduction libre).

l'effacement des histoires noires que Bowen tente de reconstituer. Ainsi, *Le Mille carré doré* ouvre une voie pour confronter l'héritage raciste du Groupe des Sept et du Groupe de Beaver Hall grâce à une enquête sur des personnages comme Barker Fairley, A. Y. Jackson, Edwin Holgate, Lawren Harris, Prudence Heward et Anne Savage.

Les stratégies visuelles auxquelles a recours Bowen, ainsi que les fils narratifs qui parcourent son projet, s'inscrivent en continuité avec ses œuvres précédentes. Crystal Mowry, auparavant conservatrice principale à la Kitchener-Waterloo Art Gallery, note que l'artiste emploie des techniques de juxtaposition²¹. J'ajouterais à cela que sa démarche relève de l'« installation d'enquête ». Cette expression pourrait également décrire le travail d'artistes noires canadiennes comme Sylvia D. Hamilton et Camille Turner, dont l'approche est aussi fondée sur la recherche. Le vocabulaire artistique de Bowen, de Hamilton et de Turner participe d'une tendance répandue chez les artistes noires canadiennes. La commissaire et professeure Andrea Fatona explique que ce mouvement est né d'un besoin de créer des formes qui divergent du discours historique et de documenter les histoires (de l'art) noires sur ce territoire, notamment à travers des pratiques orales et artistiques²².

L'œuvre vidéo *sum of the parts: what can be named* (2010) de Bowen est en quelque sorte emblématique du cheminement de l'artiste dans ses archives familiales et, plus largement, dans celles du passé canadien. En tirant sur les fils de l'histoire, elle dévoile le contexte supposément

²¹ Mowry, *Exhibition Tour of Deanna Bowen*; Mowry, *Crystal Mowry Introduces Deanna Bowen*.

²² « Conservation: Andrea Fatona et Joana Joachim », Symposium *Blackity*, Arttexte, Montréal, le 27 mai 2022, https://arttexte.ca/2022/04/symposium-blackity/?noredirect=fr_CA

méconnu du suprémacisme blanc contre lequel ses ancêtres ont dû se battre pour survivre de génération en génération. Ce faisant, Bowen nous guide sur les chemins de traverse qui mènent vers la découverte des couches enchevêtrées du racisme canadien, à l'échelle individuelle, institutionnelle et internationale.

Dans la vidéo, l'artiste se tient debout contre un arrière-plan foncé éclairé d'en haut, tenant devant elle un dossier assez mince contenant tous les renseignements qu'elle a pu retrouver jusque-là sur plusieurs générations de sa famille, dans de nombreux fonds d'archives. Elle lit les données face à la caméra. Au début de la performance, elle emploie une langue aussi fragmentaire que celle des archives, émulant à l'oral l'expérience de sa découverte des histoires noires dans les documents historiques. Nous suivons ensuite Bowen tandis qu'elle parvient peu à peu à localiser son passé familial dans le temps et dans l'espace, et en lien avec d'autres peuples et événements historiques. Elle note ainsi que la romancière Harriet Jacobs a fui l'esclavage en 1835, à peu près au moment où Reese Bowen, l'arrière-arrière-grand-père de l'artiste, est né. Émerge ainsi une convergence entre histoires écrites et orales, mettant en lumière des parallèles historiques autrement invisibles.

Le défilement du texte sur l'écran évoque encore davantage le caractère parcellaire des archives dans la narration qu'en fait Bowen. Des composantes textuelles se retrouveront également au cœur de ses œuvres subséquentes. Tandis qu'elle avance dans le temps au fil des générations, Bowen narre de façon de plus en plus détaillée et fluide. Des phrases commençant par « je me souviens » et « je sais » accolent sa mémoire vivante aux documents d'archives et aux histoires orales. Bowen conçoit sa démarche comme un travail d'édition, ce qui transparaît dans *sum of the*

parts, dans la mesure où l'œuvre permet de consigner son histoire familiale dans ses rapports avec la diaspora noire et avec d'autres événements à portée mondiale²³. Ce travail est essentiel pour comprendre le vocabulaire artistique de Bowen et les stratégies visuelles qu'elle déploie²⁴. En ce sens, c'est une porte d'entrée idéale pour aborder les installations cumulatives que sont *Black Drones in the Hive* (2021), *The God of Gods : A Canadian Play* (2019), *The God of Gods: Berlin, Berlin* (2020) et bientôt *Les Canadiens noirs (après Cooke)*, qui mettent la table pour son enquête autour du quartier Mille carré doré.

Dans sa quête pour situer son histoire familiale parmi les grands événements mondiaux liés au suprémacisme blanc, Bowen interagit essentiellement avec des archives créées par des personnes blanches au sujet de populations noires, à l'intention d'un lectorat blanc²⁵. Elle perçoit ce processus de documentation comme une traduction de la vie noire qui ne correspond pas à l'expérience vécue des personnes concernées²⁶. Avec son vocabulaire visuel, l'artiste intervient donc sur ces discours suprémacistes blancs de façon à les perturber et à introduire de nouvelles couches de signification dans des archives en apparence neutres.

Avec ses installations d'enquête, telles que *Black Drones in the Hive*, l'artiste rassemble des documents d'archives, des reproductions d'images historiques issues de fonds locaux comme nationaux, des objets commémoratifs, des œuvres sonores et vidéo, des fac-similés et des

²³ *Exhibition Tour of Deanna Bowen; Crystal Mowry Introduces Deanna Bowen.*

²⁴ *Exhibition Tour of Deanna Bowen.*

²⁵ Crystal Mowry, *Black Drones in the Hive: Virtual Exhibition Tour #3*, présentation vidéo, galerie d'art Kitchener-Waterloo, 17 août 2020, <https://kwag.ca/content/deanna-bowen-black-drones-hive>.

²⁶ *Ibid.*

œuvres tirées de collections de musées. Ses dispositions en constellations permettent de faire la lumière sur certains liens et contextes, restaurant une logique qui se perd souvent dans l'entreposage²⁷. Chaque assemblage d'objets incarne les pouvoirs en jeu dans un moment et un lieu donné, tandis que des événements à première vue disparates s'unissent dans la toile historique complexe que tisse l'artiste²⁸. L'installation à la Galerie d'art Kitchener-Waterloo comportait une œuvre vidéo avec son, dans laquelle Charles Ellison interprète un solo de trompette à partir de « Taps », une sonnerie militaire de l'armée américaine. Le jazz, nous dit Bowen, sert non seulement ici à « honorer les morts », mais aussi à relier *Black Drones in the Hive* à Montréal et à son histoire noire²⁹.

Cette installation est d'abord été présentée dans le cadre du centième anniversaire de la l'exposition inaugurale du Groupe des Sept. En écho à cette commémoration, qu'elle prend pour point de départ, Bowen a exposé une pétition signée par quinze pour cent de la population d'Edmonton exigeant l'interdiction de toute immigration noire en provenance des États-Unis vers l'ouest du Canada³⁰. L'œuvre en question, *1911 Anti-Creek Negro Petition* (2013), est une reproduction d'un document de 200 pages révélant le racisme contre les Noir·e·s auquel faisaient face les Afro-Américain·e·s qui se présentaient à la frontière. Cet étalage imposant de dizaines de feuilles de texte présente les gestes de racisme collectif posés pour tenter d'empêcher les personnes noires et les

²⁷ Mowry, *Crystal Mowry Introduces Deanna Bowen*.

²⁸ Mowry, *Black Drones in the Hive: Virtual Exhibition Tour #3*; Mowry, *Exhibition Tour of Deanna Bowen*.

²⁹ Deanna Bowen, *Artist Talk: Deanna Bowen*, vidéo, galerie d'art Kitchener-Waterloo, 17 août 2020, <https://kwag.ca/content/deanna-bowen-black-drones-hive>.

³⁰ Mowry, *Exhibition Tour of Deanna Bowen*.

Autochtones d'entrer au pays. La pétition a été signée par de nombreux individus influents dans la société canadienne. Parmi les signataires se trouve nul autre que le Professeur Barker Fairley, ami et adepte du Groupe des Sept³¹. Ce document révèle donc, en plus du suprémacisme blanc profondément enraciné et répandu dans l'histoire canadienne, son ancrage dans l'histoire de l'art du Canada et ses liens avec ce groupe d'artistes vénérés. Cette liste de signatures crée une autre correspondance dans le réseau de liens que forme l'œuvre évolutive de Bowen : *The God of Gods*.

Avec ces installations, Bowen met en lumière un réseau d'individus, notamment Barker Fairley, affilié à l'Université de Toronto, et d'autres hommes blancs canadiens qui colportaient les idées du suprémacisme blanc sur toute la planète, jusqu'en Allemagne³². Ainsi, les recherches de Bowen montrent que Hart House, une institution publique d'importance qui exposait les œuvres du Groupe des Sept au Canada, se trouvait également au cœur de la « stratégie culturelle [canadienne] et de son fantasme suprémaciste blanc³³ ». L'exposition présente aussi un article profondément raciste intitulé « The Black Canadians » paru dans le magazine *Macleans* en 1911 et illustré par Lawren Harris, un membre important du Groupe des Sept³⁴. Tout comme la pétition, l'article insiste sur la migration indésirable des personnes noires et autochtones des États-Unis vers le Canada : « Il faut dès à présent décider si le Canada

³¹ Michèle Faguet, « Deanna Bowen », biographie d'artiste, Biennale de Berlin pour l'art contemporain, 2020. <https://11.berlinbiennale.de/participants/deanna-bowen>; Jacob Gallagher-Ross, « Twilight of the Idols », *Theater*, vol. 50, n° 3, 2020, p. 29-47; Mowry, *Crystal Mowry Introduces Deanna Bowen*.

³² Faguet, « Deanna Bowen »; Gallagher-Ross, « Twilight of the Idols », p. 29-47.

³³ Bowen, *Artist Talk*.

³⁴ *Ibid.* ; Britton B. Cooke, « The Black Canadian » *Macleans*, novembre 1911, <https://archive.macleans.ca/article/1911/11/1/the-black-canadian>.

permettra l'immigration des gens de couleur des États du Sud. Est-il désirable d'accueillir une population qui restera toujours séparée des autres Canadiens, ou alors qui infuserait le sang du Canadien de souche d'une pointe d'Éthiopien³⁵? » L'article formule d'autres commentaires racistes contre les personnes noires et sur leur aptitude à contribuer à la société, mettant même en question notre capacité à vivre dans un climat nordique³⁶. Bowen a intégré une reproduction de l'article, avec ses illustrations ethnographiques et ses remarques racistes, dans son installation. Avec de telles interventions, qui relient clairement des figures importantes de l'histoire de l'art canadienne au long passé nationaliste blanc du pays, l'artiste rassemble des fils menant à Montréal et au quartier Mille carré doré.

Avec *Le Mille carré doré*, Bowen reprend le fil historique de ses œuvres précédentes, établissant un lien entre les cercles de sociabilité des bien nantis qu'elle a révélés dans *The Black Canadians (after Cooke)*, et les Anglo-Montréalais-e-s qui ont profité de l'industrialisation du pays et de la Confédération sanctionnée par la reine Victoria³⁷. Cette œuvre documente l'histoire familiale de Bowen, de la venue au monde de l'un de ses ancêtres en Afrique jusqu'à l'année de naissance de sa mère³⁸. *Le Mille carré doré* retrace l'histoire de la fondation du Musée des beaux-arts du Canada parallèlement aux migrations de la famille de l'artiste sur l'Île de la Tortue, replaçant les prémisses de la production culturelle canadienne au sein de

³⁵ Bowen, *Artist Talk*; Cooke, « The Black Canadian ».

³⁶ Cooke, « The Black Canadian ».

³⁷ Deanna Bowen, déclaration de l'artiste sur *Le Mille carré doré*, Montréal, Galerie Leonard & Bina Ellen, 2022.

³⁸ « Panel de discussion Deanna Bowen, Betty Julian et Joana Joachim », Symposium *Blackity*, Arttexte, Montréal, le 27 mai 2022, https://arttexte.ca/2022/04/symposium-blackity/?noredirect=fr_CA

l'Empire britannique et de ses réseaux artistiques fondateurs, et débouchant enfin sur le Groupe des Sept et le Mille carré doré³⁹.

Dans une discussion avec Mowry, Bowen énumère les quatre piliers du génocide — extermination, ségrégation, assimilation et extraction — auxquels Mowry ajoute un cinquième : l'épuisement, car la tâche de préserver ces histoires et de les partager est éreintante⁴⁰. Il semble en effet s'agir de l'une des stratégies de l'artiste. Les installations d'enquête de Bowen contiennent un grand volume de documents à parcourir. La fatigue physique, émotionnelle et intellectuelle fait ainsi partie intégrante de l'expérience de l'œuvre. L'abondance de textes présentés contraint les personnes non noires qui visitent l'exposition à s'atteler à la tâche d'apprendre cette histoire en éprouvant une infime partie du poids et de l'épuisement qu'implique le fait de porter ces récits. Avec des œuvres comme *Le Mille carré doré*, Bowen nous force à regarder en face l'héritage très réel du suprémacisme blanc, qui s'immisce dans presque toutes les sphères de ce que l'on appelle le « Canada ».

Traduit de l'anglais par Luba Markovskaia

Les domaines de recherche et d'enseignement de **Joana Joachim** incluent l'histoire de l'art féministe noire, les approches muséologiques critiques, les études sur les Canadien·ne·s noir·e·s et sur l'esclavage au Canada. Son travail doctoral soutenu par le CRSH, *There/Then, Here/Now: Black Women's Hair and Dress in the French Empire* examine la culture visuelle associée aux coiffures et à l'habillement des Noires au XVII^e et XVIII^e siècle en étudiant les pratiques d'auto-préservation et de soins de soi du point de vue de la créolisation, ainsi que des pratiques artistiques historiques et contemporaines. Elle a obtenu son doctorat au Département d'histoire de

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ Bowen, *Artist Talk*.

l'art et d'études en communications, ainsi qu'à l'Institut d'études sur le genre, la sexualité et le féminisme de l'Université McGill, sous la direction du Prof. Charmaine A. Nelson. En 2020, elle a été nommée chercheure-boursière postdoctoral au bureau du Vice-principal exécutif (enseignement) de l'Université McGill en histoires institutionnelles, en esclavage et en colonialisme. Joachim est professeure adjointe en étude des Noirs spécialisée en éducation artistique, en histoire de l'art et en justice sociale à la Faculté des beaux-arts de l'Université Concordia.