

## Introduction

# salt. Pour la préservation des récits historiques visuels des diasporas noires

Pamela Edmonds and Joana Joachim

Volume 47, Number 2, 2022

salt. For the preservation of Black diasporic visual histories  
salt. Pour la préservation des récits historiques visuels des diasporas  
noires

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1094905ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1094905ar>

[See table of contents](#)

### Publisher(s)

UAAC-AAUC (University Art Association of Canada | Association d'art des universités du Canada)

### ISSN

0315-9906 (print)

1918-4778 (digital)

[Explore this journal](#)

### Cite this document

Edmonds, P. & Joachim, J. (2022). Introduction : salt. Pour la préservation des récits historiques visuels des diasporas noires. *RACAR : Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, 47(2), 9–14. <https://doi.org/10.7202/1094905ar>

Tous droits réservés © UAAC-AAUC (University Art Association of Canada | Association d'art des universités du Canada), 2022

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

# salt. Pour la préservation des récits historiques visuels des diasporas noires

Pamela Edmonds et Joana Joachim

La salaison est un procédé très ancien de conservation des aliments, courant avant la réfrigération moderne. Au début de la période coloniale, les navires en provenance du Canada se rendaient dans les Caraïbes chargés de denrées, comme la morue salée, pour les échanger contre des marchandises produites par le travail forcé de personnes africaines réduites en esclavage<sup>1</sup>. Le poisson salé est encore aujourd'hui un aliment de base dans la cuisine des diasporas noires. Le rôle central joué par la morue salée reflète les multiples façons dont le Canada est étroitement relié à la vie des diasporas noires, que ce soit à l'intérieur ou à l'extérieur de ses frontières<sup>2</sup>.

Les actes de conservation tels que la salaison impliquent une certaine prévoyance dans le but de faire face à des besoins futurs. De la même manière, la préservation des récits historiques par la pratique archivistique veille à assurer la pérennité de la mémoire collective. Comme l'explique Marcus Wood dans son étude sur la culture visuelle de l'esclavage : « Ce dont nous nous souvenons est défini par ce que nous choisissons d'oublier, et la façon dont nous choisissons de nous souvenir est définie par la façon dont nous choisissons d'ignorer<sup>3</sup>. » La recherche archivistique sur les récits historiques des diasporas noires se heurte à des obstacles dus à des barrières institutionnelles profondément ancrées et à des exclusions et suppressions qui existent depuis longtemps. De nombreux facteurs sont en cause, notamment la perte d'information en raison d'omissions ou d'opacité lors de la collecte ou de la préservation des récits historiques noirs. Les archives noires – les histoires noires –

ne sont pas reconnues ou déchiffrables de la même manière que les archives et les histoires occidentales dans les contextes de suprématie blanche. Les archives noires sont oppositionnelles à bien des égards. Elles sont une extension de la nature ontologique de la noireté – enracinée dans des réseaux fugitifs et rhizomatiques qui transcendent le temps et l'espace et qui ne peuvent pas toujours être contenus ou combattus dans les cadres limités du monde universitaire occidental<sup>4</sup>. Cette situation est aggravée par le fait que, dans le contexte canadien, il n'existe pas d'archives consacrées aux communautés noires à l'échelle nationale<sup>5</sup>. Cette absence a pour effet de situer l'histoire noire sur ce territoire comme étant nécessairement à l'extérieur du récit plus vaste de l'endroit que l'on appelle actuellement le Canada.

Dans la discipline de l'histoire de l'art occidentale, ces exclusions se sont traduites par une sous-représentation marquée de la culture des diasporas noires dans les publications critiques, les grandes expositions et les collections institutionnelles. Ces lacunes perpétuent le cycle de la non-préservation et, par extension, de la marginalisation des histoires de l'art canadiennes noires<sup>6</sup>. Le manque d'écrits critiques et d'acquisitions publiques d'œuvres d'artistes des diasporas noires, particulièrement au Canada, contribue de façon importante à la pénurie de connaissances sur les trajectoires historiques globales de l'esthétique des diasporas noires et sur ses sensibilités formelles et conceptuelles. Un examen critique de ces questions a récemment été mené au Canada, par exemple dans *Canadian Journal of*

*History/Annales canadiennes d'histoire* (« Black Canadian Creativity, Expressive Cultures, and Narratives of Space and Place », décembre 2021), et dans des numéros particuliers de *C Magazine* (le numéro 144, « Déjà Vu », et le numéro 145, « Criticism, Again »), et *Canadian Art* (« Chroma », automne 2020), ainsi que dans le livre *Towards an African Canadian Art History: Art, Memory, and Resistance* (2018), et malgré cette avancée, il demeure nécessaire de s'investir et de porter attention à l'art des communautés noires. Les engagements pris envers l'art noir au Canada ont historiquement et en bonne partie émergé des communautés noires et ont été dirigés par des femmes noires travaillant dans ce milieu<sup>7</sup>. En effet, celles-ci ont joué un rôle clé dans la plupart des publications mentionnées ci-dessus.

De façon plus générale, les histoires de l'art des diasporas noires sont documentées de manière sporadique, donnant lieu à des lacunes dans les savoirs. En Europe, par exemple, une grande partie de la recherche sur l'histoire noire représente de manière disproportionnée les artistes opérant au Royaume-Uni, tandis qu'en Amérique, l'hypervisibilité des États-Unis laisse l'art noir du Canada, de l'Amérique du Sud et des Caraïbes largement sous-étudié<sup>8</sup>. Ces lacunes prennent diverses formes qui vont au-delà de la simple sous-représentation dans les pratiques d'exposition et de collection. Elles se traduisent souvent par des analyses superficielles et incomplètes de l'œuvre des artistes de la communauté noire, ce qui « [...] engendre une lecture critique erronée de certains arts comme étant davantage une forme de plaidoyer social et réduit l'importance accordée aux outils esthétiques et/ou conceptuels à l'œuvre », pour reprendre les réflexions de Naomi Beckwith sur la forme errante<sup>9</sup>. Ce manque d'écriture critique approfondie conduit à une diminution de la compréhension de ces pratiques artistiques dans un contexte historique de l'art plus général qui transcende le temps et l'espace. *salt. Pour la préservation des récits historiques visuels des diasporas noires* cherche à situer ces pratiques artistiques dans les discours sur l'histoire de l'art au Canada et à l'étranger, dans le cadre d'un double processus

continu de récupération historique et de pérennisation, c'est-à-dire le travail simultané de la documentation des pratiques et des histoires de l'art noir qui ont été omises auparavant et la documentation de la production culturelle noire actuelle.

Ce numéro spécial de RACAR présente une série de textes qui abordent de manière critique les enjeux de la préservation et de l'archivage de l'histoire noire au Canada et dans la diaspora en examinant soigneusement les œuvres des artistes des diasporas noires et en les situant dans les discours plus larges de l'histoire mondiale de l'art. Ces textes se penchent sur l'actuel échec des institutions à commémorer les pratiques artistiques des diasporas noires, en documentant et en se concentrant sur les pratiques d'artistes comme Sylvia D. Hamilton, Kamissa Ma Koïta, Charlotte Henay, Mark Stoddart, Deanna Bowen, Elicser Elliott, María Magdalena Campos-Pons, Thelma E. Cambridge, Kendra Frorup, Anina Major, Averia Wright et Nicolas Premier. Ainsi, *salt* est une collection d'écrits qui documentent et font connaître, dans toute leur multiplicité, les artistes de la communauté noire et leurs pratiques. Ce numéro vise non seulement à approfondir la réflexion sur les questions en jeu, mais aussi à créer l'espace nécessaire à la réalisation de cette entreprise essentielle.

Parmi les thèmes majeurs abordés dans les textes figurent les méthodologies et sensibilités archivistiques, qui vont à l'encontre et au-delà des significations, des stratégies et des fonctions occidentales attribuées aux « archives ». Hamilton, Henay et Campbell exposent tour à tour une reformulation de ce que les archives peuvent être et de ce qu'elles pourraient faire dans le domaine des arts visuels et de la production culturelle noire. Dans son essai illustré intitulé « Uncoupling the Archive », **Sylvia D. Hamilton** se penche sur le rôle central qu'occupent les archives publiques et privées dans sa pratique et sa méthodologie artistiques. Dissociant ses découvertes archivistiques de leur forme physique restrictive, elle les refond par le truchement de films documentaires, d'installations multimédias, de

conférences publiques, de l'enseignement, de la poésie et de l'écriture d'essais. Dans ce texte, Hamilton s'appuie sur ses déclarations d'artiste, ses notes de journal, ses images d'installation et ses cartes de préparation des différentes itérations de son travail pour illustrer la façon dont elle découple les archives dans le but de dire la vérité sur les communautés noires historiques au Canada.

Dans son texte « The House That Rosette Built », Charlotte Henay réfléchit aux moyens de déchiffrer les lacunes héritées et transmises dans les archives. Contestant et réfutant les écrits universitaires, ce portfolio met en avant le rêve et la vision en tant qu'espaces légitimes de connaissance en recourant à l'imagination, l'empathie et le rêve pour concevoir des futurs de liberté. Henay définit la technique qu'elle appelle la « méthodologie composite », car elle considère les impacts de l'expérimentation et des méthodologies modifiées comme des entreprises académiques légitimes. À bien des égards, cette méthodologie fait écho aux travaux d'autres spécialistes de la communauté noire, notamment Elizabeth Alexander, Saidiya Hartman et Katherine McKittrick, qui visent à démanteler les conceptions restrictives de la recherche archivistique pour élargir la portée de ce qui constitue la recherche dite légitime ainsi que la production de culture et de connaissances<sup>10</sup>. L'approche d'Henay révèle des silences déterminants dans les représentations des sensibilités des femmes noires, contribuant ainsi à l'émergence d'un espace perturbateur qui remet en question le contrôle colonial des récits historiques des femmes noires de la diaspora. À travers le prisme de sa recherche archivistique et en exploitant une multitude de voix, ce travail présente la relationalité dans l'œuvre féministe des diasporas noires comme faisant partie intégrante de l'imagination des futurs. Dans son article « More Life : Beyond the Archival & the Algorithmic », **Mark V. Campbell** s'intéresse aux modes de vie noirs au-delà des relations archivistiques institutionnelles. Campbell réfléchit à ce que l'intégration des approches et des sensibilités archivistiques pourrait signifier pour les

projets de conservation, les relations de mentorat et les pratiques artistiques noires. Qu'est-ce que cela pourrait faire émerger dans la production culturelle noire? En établissant un rapport entre les œuvres de Deanna Bowen, Mark Stoddart et Elicser Elliott et les méthodes d'archivage noires, l'auteur cherche à découvrir le potentiel d'une sensibilité archivistique noire dans le domaine de la production culturelle, sous forme visuelle, sonore et écrite.

Dans leurs contributions à ce numéro spécial, David Hart et Simone Cambridge jettent un regard sur les moments historiques de la vie d'artistes des diasporas noires, en mesurant leur impact sur les pratiques artistiques contemporaines. Dans son texte intitulé « Spoken Softly with Mama: Memory, Monuments, and Black Women's Spaces in Cuba », **David Hart** développe une analyse de la production de María Magdalena Campos-Pons. Dans les années 1990, Campos-Pons a réalisé une série de trois installations multimédias complexes intitulées *The History of People Who Were Not Heroes*. Ces œuvres fonctionnent comme des monuments conceptuels qui, selon Hart, révèlent l'exclusion de la communauté cubaine noire et pauvre des monuments publics et des récits historiques. Hart montre en quoi les installations de Campos-Pons s'opposent aux notions convenues d'espaces domestiques et publics, d'identités nationales, raciales et de genre fixes, ainsi qu'aux systèmes utilisés pour rappeler le passé et tracer les voies de la migration, de la production artistique mondiale et des pratiques de collection. Hart met en avant *Spoken Softly with Mama* [À voix basse maman], 1997, une œuvre conservée dans la collection du Musée des beaux-arts du Canada qu'il analyse comme un symbole de ces questions. L'œuvre de Campos-Pons propose une expérience incarnée qui traverse l'Atlantique noir dans l'espace, le temps et la métaphysique. Dans son texte, « 'It has just begun': Strawcraft in Bahamian Visual Culture », **Simone Cambridge** explore la culture visuelle et la littérature entourant le travail de la paille aux Bahamas et sa relation avec les archives et les récits nationaux. Les pratiques artistiques contemporaines de Kendra

Frörup, Anina Major et Averia Wright lui servent de point de départ pour présenter la thèse de Thelma E. Cambridge, « Growing functional arts in the Bahamas », en se penchant sur sa discussion du travail artisanal de la paille au Bahamas, en étudiant ses techniques et la manière dont celles-ci se traduisent aujourd’hui, ainsi que leur évolution au-delà de la présence coloniale blanche dans les Caraïbes. Avec ces textes, Hart et Cambridge s’attaquent à un enjeu de la préservation, à savoir la nécessité fondamentale de situer l’histoire noire dans le temps et dans l’espace, au sein des récits mondiaux, en même temps que de témoigner de la manière dont les peuples noirs continuent à se déplacer.

Dans la même foulée, Didier Morelli et Cécilia Bracmort soulignent comment les artistes des communautés noires contemporaines insèrent des histoires noires dans les récits d’exclusion des histoires de l’art passées et futures. **Didier Morelli** dresse le portrait de l’artiste, commissaire et activiste transgenre, impliqué dans le milieu culturel et originaire de la ville de Québec, Kamissa Ma Koïta, dont la pratique exploite l’image et la performance. Son usage du photomontage numérique, des événements dialogiques en direct, des installations diachroniques et du remixage incarné des histoires de l’art locales et internationales est explicité par Morelli. Plus encore, ce dernier analyse les stratégies par lesquelles Ma Koïta célèbre la vie des personnes noires queers en décentrant, par l’action, le monolithe patriarcal blanc du canon occidental. Morelli discute d’une variété de moyens d’expression en s’appuyant sur trois pièces récentes de l’artiste. *Reenactment*, *Nous serons universel.le.s*, 2018, *N\*gre d’Amérique : Affichage et rectifications*, 2018, et *TransFormation*, 2019, sont étudiées par Morelli qui tire profit de la théorie de la performance et des études noires, notamment les notions de désidentification (José Esteban Muñoz), d’historicité de la race dans la constitution des mondes trans (C. Riley Snorton) et de mémoire de la violence raciale dans l’immobilité (Harvey Young). **Cécilia Bracmort**, dans sa contribution au numéro, guide le lectorat à travers les multiples sens

du film de l’artiste franco-congolais Nicolas Premier, *Africa is the Future* (2020-en cours), une œuvre diffusée exclusivement lors de la nouvelle lune. Bracmort offre une vue d’ensemble de l’odyssée panafricaine des temporalités entrelacées du projet et examine les façons dont l’œuvre-rituel de Premier aborde la violence répétée subie par les communautés noires au cours des siècles et l’ingéniosité, la résilience, la spiritualité et les arts qui perdurent depuis. L’analyse de Bracmort s’attache en outre à l’évolution du projet et propose différentes lectures de cette œuvre significative.

La salaison, tout comme l’archivage, est une pratique essentielle de préservation que ce numéro de la revue vise à mettre en œuvre au moyen des textes sélectionnés. Il s’agit de l’acte continu de se souvenir et de pérenniser des histoires et des pratiques, comme celles qui figurent dans ce numéro spécial. Avec ces textes, *salt. Pour la préservation des récits historiques visuels des diasporas noires* franchit une nouvelle étape déterminante dans l’expansion des discours sur les pratiques artistiques et la production culturelle des diasporas noires. Sa mission est de créer un espace pour une compréhension de plus en plus complexe, sur plusieurs plans, de la création de ces artistes, et pour un engagement plus rigoureux envers le Canada noir dans le contexte plus large de l’art de l’Atlantique noir. Alors que nous entrons dans la troisième saison culturelle depuis l’explosion des réponses institutionnelles aux grandes manifestations de Black Lives Matter déclenchées par le meurtre de George Floyd, il est d’autant plus important de se méfier de la tendance à « l’envie ethnique », comme l’exprime Amelia Jones, c’est-à-dire l’habitude institutionnelle « d’inclure des œuvres d’artistes de couleur dans le but de rehausser le statut de l’institution en la faisant paraître sensible à la diversité culturelle et politiquement dans le vent », sans apporter un soutien durable et substantiel à ces mêmes communautés<sup>11</sup>. Jones utilise l’expression « envie ethnique » pour décrire une tendance qui a émergé dans les années 1990, voulant que les grandes organisations artistiques saupoudrent ici et là des artistes PANDC dans leurs expositions pour sembler

solidaires avec leurs points de vue politiques sans toutefois faire de changement institutionnel qui soutienne ce parti pris. Cette même question est également abordée par les concepts de « soupirs dans le temps », selon Andrea Fatona, ou « d'effets spéciaux » de la noïreté au Canada, selon Idil Abdillahi et Rinaldo Walcott, expressions qui dénotent toutes deux les fluctuations caractéristiques de la visibilité des personnes noires dans les espaces culturels canadiens<sup>12</sup>. Cette tendance tient souvent de la norme dans les relations entre les personnes noires – artistes, écrivaines ou professionnelles de la culture – et les institutions culturelles du pays<sup>13</sup>. *salt*, donc, est aussi un rappel des engagements pris et de la nécessité de continuer à développer cette entreprise significative de par le temps et l'espace, et au-delà encore. ¶

Pamela Edmonds est directrice et conservatrice de la Dalhousie Art Gallery à Halifax. Elle est titulaire d'une maîtrise en histoire de l'art de l'Université Concordia.  
—pamela.edmonds@dal.ca

Joana Joachim est professeure adjointe en études noires spécialisée en éducation artistique, en histoire de l'art et en justice sociale à l'Université Concordia. Elle détient un doctorat en histoire de l'art et en études sur le genre, la sexualité et le féminisme de l'Université McGill.  
—joana.joachim@concordia.ca

1. Charmaine A. Nelson, *Slavery, Geography and Empire in Nineteenth-Century Marine Landscapes of Montreal and Jamaica*, Londres et New York, Routledge, 2016, p. 48.
2. Andrea Fatona, Deanna Bowen, Peter James Hudson, Rinaldo Walcott et Alison Kenzie, *Reading the Image: Poetics of the Black Diaspora*: Deanna Bowen, Christopher Cozier, Michael Fernandes, Maud Sulter, Chatham, ON, Thames Art Gallery, 2006, n. p.
3. Marcus Wood, *Blind Memory: Visual Representations of Slavery in England and America, 1780–1865*, Manchester, Manchester University Press, 2000, p. 45.
4. Stefano Harney et Fred Moten, *The Undercommons: Fugitive Planning & Black Study*, Port Watson, NY, Minor Compositions, 2013; Fred Moten, « The Case of Blackness », *Criticism*, vol. 50, n° 2, 2008, p. 177-218; Fred Moten, *Stolen Life*, Durham, Duke University Press, 2018; Saidiya Hartman, *Wayward Lives, Beautiful Experiments: Intimate Histories of Social Upheaval*, New York, W.W. Norton & Company, 2019; Katherine McKittrick, *Dear Science and Other Stories*, Durham, Duke University Press, 2021.
5. 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. 77.
6. Charmaine Nelson, dir., *Towards an African Canadian Art History: Art, Memory, and Resistance*, Concord, ON, Captus Press, 2018; Susan E. Cahan, *Mounting Frustration: The Art Museum in the Age of Black Power*, Durham, Duke University Press, 2016; Eddie Chambers, *Black Artists in British Art: A History Since the 1950s*, Londres, I.B.Tauris, 2014.
7. Yaniya Lee, « The Women Running the Show », *Canadian Art*, 2 octobre 2017, <https://canadianart.ca/features/women-running-show/>.
8. Afro-europe, « Afro-Europe: Debate: 'I Am Black' - Dutch Artists on Criticising Art from an Afro-European Perspective », *AFRO-EUROPE*, 10 janvier 2013, <http://afroeuropa.blogspot.com/2013/01/debate-i-am-black-dutch-artists-on.html>.
9. The New School, « Naomi Beckwith: Curating the Errant Form », 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=nyyYjtWXS6k>.
10. Elizabeth Alexander, *The Black Interior: Essays*, Saint Paul, MN, Graywolf Press, 2004; Saidiya Hartman, *Wayward Lives, Beautiful Experiments*; Katherine McKittrick, *Dear Science and Other Stories*.
11. Amelia Jones, « Ethnic Envy and Other Aggressions in the Contemporary 'Global' Art Complex », *NKA Journal of Contemporary African Art*, vol. 48, mai 2021, p. 101; Paul Gessell, « The Floyd Effect », *Galleries West*, 29 juin 2020, <https://www.gallerieswest.ca/magazine/stories/the-floyd-effect/>; Kelli Morgan, « To Bear Witness: Real Talk about White Supremacy in Art Museums Today », *Burnaway*, 24 juin 2020, <https://burnaway.org/magazine/to-bear-witness/>.
12. Idil Abdillahi et Rinaldo Walcott, *BlackLife: Post-BLM and the Struggle for Freedom*, Winnipeg, Arp Books, 2019; Liz Ikiriko, « Speaking Ourselves into Being », *CMagazine*, hiver 2020, p. 144, <https://cmagazine.com/issues/144/speaking-ourselves-into-being>; Joana Joachim, « 'Blips In Time': A Constellation Of Black Canadian Artistic Tradition From 1970 On », *Blackity*, Montréal, Artexote, 2021.
13. Liz Ikiriko et Joana Joachim, *Ibid.*