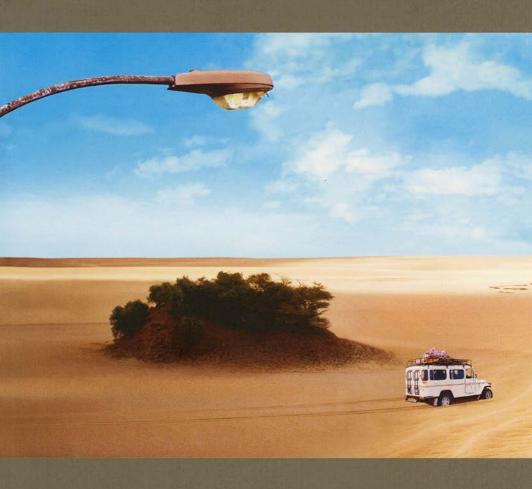
Territoires et trajectoires

Monika Kin Gagnon | Richard Fung



PRENDRE PAROLE

Territoires et trajectoires

Autres titres de la collection Prendre parole

13 Conversations About Art And Cultural Race Politics, sous la direction de Monika Kin Gagnon et Richard Fung (2002)

L'art qui nous est contemporain, de Rose-Marie Arbour (2000)

So. to Speak, sous la direction de Jean-Pierre Gilbert, Sylvie Gilbert et Lesley Johnstone (1999)

À paraître

Vers un art sans œuvre, sans auteur et sans spectateur, de Stephen Wright

Territoires et trajectoires

14 dialogues sur l'art et les constructions raciales, culturelles et identitaires

SOUS LA DIRECTION DE

Monika Kin Gagnon ET Richard Fung

TRADUCTION/ADAPTATION DE COLETTE TOUGAS

AVEC LA COLLABORATION DE

Karma Clarke-Davis, Dana Claxton, Andrea Fatona, Sharon Fernandez, Gaylene Gould, Richard William Hill, Ken Lum, Scott Toguri McFarlane, Alanis Obomsawin, Sylvie Paré, Kerri Sakamoto, Gaëtane Verna

PRENDRE PAROLE

Éditions Artextes Collection Prendre parole

460, rue Sainte-Catherine Ouest, local 508 Montréal (Québec) H3B IA7 Tel. (514) 874-0049

Coordination: Sonia Pelletier, François Dion

Comité de lecture : Sonia Pelletier, François Dion, Lesley Johnstone, Colette Tougas

Traduction/adaptation: Colette Tougas Correction d'épreuves et révision : Denis Lessard Graphisme: Associés libres Design (Montréal) Impression: Marguis Imprimeur Inc. © Éditions Artextes et les auteur-e-s

Couverture:

Ramona Ramlochand, White Desert (détail), 2005.

Dépôt légal - 3° trimestre 2006 Bibliothèque et archives nationales du Québec Bibliothèque et Archives Canada

Catalogage avant publication de Bibliothèque et Archives Canada

Gagnon, Monika

Territoires et trajectoires : 14 dialogues sur l'art et les constructions raciales, culturelles et identitaires

(Prendre parole)

Traduction de: 13 conversations about art and cultural race politics.

Comprend des réf. bibliogr.

ISBN 2-923045-00-9

I. Artistes issus des minorités - Canada. 2. Minorités dans l'art. 3. Arts canadiens - 20° siècle. 4. Canada - Relations interethniques - Aspect politique. 5. Artistes issus des minorités - Québec (Province). 1. Fung, Richard, 1955-II. Claxton, Dana. III. Titre. IV. Titre: 14 dialogues sur l'art et les constructions raciales, culturelles et identitaires. V. Titre: Quatorze dialogues sur l'art et les constructions raciales, culturelles et identitaires. VI. Collection.

NX513.2.G3514 2006 704.03'00971 C2005-942374-9

Artexte voudrait remercier le Conseil des Arts du Canada, le Conseil des arts et des lettres du Québec, le Fonds de stabilisation et de consolidation des arts et de la culture du Québec, la SODEC, le Conseil des arts de Montréal, et la Ville de Montréal pour leur généreux soutien aux activités et aux projets de l'organisme.

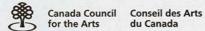


TABLE DES MATIÈRES

Remerciements 6
Introduction 8

21 MISES EN CONTEXTE

Dana Claxton 37 Andrea Fatona 41 Gaëtane Verna 48

57 ART ET/OU POLITIQUE ?

Karma Clarke-Davis 69 Ken Lum 75

83 DANS L'INSTITUTION

Richard William Hill 88 Sharon Fernandez 95

101 GÉOGRAPHIES INVENTIVES

Alanis Obomsawin 112 Gaylene Gould 119 Sylvie Paré 122

133 TRAJECTOIRES (CAN) ASIATIQUES

Kerri Sakamoto 151 Scott Toguri McFarlane 158

167 SPÉCULATIONS

Collaboratrices et collaborateurs 179
Ouvrages cités et autres lectures 182
Vidéographie/Filmographie/Discographie 198

REMERCIEMENTS

Nous remercions d'abord et avant tout chacun et chacune des artistes, auteurs et commissaires qui ont gracieusement accepté de répondre à nos questions et de participer à 13 Conversations About Art and Cultural Race Politics, et qui ont ainsi donné au livre sa forme.

Plusieurs personnes ont contribué aux deux versions de l'ouvrage. Nous remercions Michelle Casey pour son aide lors de la transcription des entretiens originaux. Judith Nicholson a collaboré à la préparation et à la révision du manuscrit anglais, en particulier à la compilation de la bibliographie et de la vidéographie/filmographie/discographie, et nous la remercions de la polyvalence de sa contribution en cours de production. Nous remercions Anne Golden de son aide dans la préparation du manuscrit français. Nos remerciements vont à Isabelle Blouin-Gagné pour sa transcription des entrevues menées en français et son travail sur les textes, ainsi qu'à Sherry Simon pour ses généreux commentaires sur les particularités de la traduction culturelle dans le contexte québécois. John Latour et Felicity Tayler d'Artexte ont investi de leurs expertises pour mettre à jour la bibliographie de la présente édition et nous leur en sommes grandement reconnaissants. La traductrice Colette Tougas a rendu ce livre avec justesse; nos nombreuses discussions sur le vocabulaire, l'édition, la politique et la traduction culturelle ont fait du processus de traduction une expérience éclairante.

Le comité éditorial d'Artexte, soit Lesley Johnstone, Sylvie Gilbert et Michèle Thériault, a patiemment et habilement fait avancer les deux ouvrages

tout au long d'un parcours parfois inattendu, et nos conversations multiples sur le contenu ont aidé à en définir la forme finale. Nous aimerions également remercier Sonia Pelletier qui, avec son inébranlable conviction qu'une version française aurait un impact significatif, a contribué à rendre possible sa réalisation. Nous voulons également remercier l'équipe de publication d'Artexte qui a veillé à toutes les étapes de production; en plus de Sonia, nous remercions Jack Stanley et Elizabeth Reeves, les correcteurs de la version anglaise, et Denis Lessard, le correcteur de la version française, de même que François Dion, le directeur d'Artexte, dont l'enthousiasme et le soutien indéfectibles ont joué un rôle important, de même que Rodolfo Borello d'Associés libres pour le savoirfaire qu'il a apporté à la conception et à la production des deux ouvrages.

Monika Kin Gagnon est reconnaissante du généreux soutien qu'elle a reçu de la Faculty Research Development Grant de l'Université Concordia, d'Hexagram et du Fonds pour la formation de chercheurs et l'aide à la recherche (autrefois FCAR) pour élaborer ce projet.

INTRODUCTION

Monika Kin Gagnon

Territoires et trajectoires. 14 dialogues sur l'art et les constructions raciales, culturelles et identitaires réunit des artistes, des critiques et des commissaires qui se penchent sur des enjeux ethniques et raciaux, et en explorent les ramifications dans les arts visuels et médiatiques. Une des raisons d'être de ces dialogues est l'arrivée en force au Canada, dans les années 1980 et 1990, d'œuvres créées par des artistes de couleur et des Premières Nations en arts visuels, cinéma et vidéo. C'est à ce moment que les communautés d'artistes de couleur et autochtones se sont elles-mêmes organisées en coalitions, collectifs et comités, mettant sur pied plusieurs événements, entre autres des conférences, des festivals, des projections, des ateliers et des expositions. Furent également produits durant cette période des catalogues d'exposition, des plaquettes et des numéros spéciaux de magazines et de revues.

La formule de la conversation ou de l'entretien offre des possibilités particulièrement invitantes qui permettent de jeter un éclairage sur cette période et d'en saisir l'impact sur le présent. Tout juste après avoir complété un ouvrage intitulé Other Conundrums : Race, Culture and Canadian Art en 2000, je me sentais pour ainsi dire isolée dans ma réflexion autour de ces enjeux. Initialement, je m'étais penchée sur cette période à partir d'un double point de vue : l'un qui reconnaissait l'engagement et la stratégie des politiques culturelles au moment où elles avaient eu cours (point de vue adopté dans Other Conundrums); l'autre, ancré dans le présent, qui avait radicalement changé sa façon de percevoir ces questions. Comment tracer une ligne entre les deux? Comment somme-nous passés de ce moment-là à celui-ci? D'autres questions se sont soulevées quand j'ai commencé à élaborer le présent livre : Qu'est-ce que cela signifie maintenant de penser la question raciale en termes critiques dans son rapport avec la pratique artistique et la production culturelle? Quelle est la pertinence de cette pensée dans des discussions artistiques plus larges?

J'ai contacté Richard Fung pour cette entreprise dialogique qui visait à provoquer, à trouver des chemins et des perspectives, et que je n'étais pas prête à réaliser toute seule. Une conversation suppose des points de référence ou d'identification communs, mais aussi la possibilité de divergences et de différences. J'avais l'impression que Richard et moi avions ensemble suffisamment de similitudes et de différences pour qu'une conversation puisse porter fruits. Nous avons commencé par une longue conversation enregistrée dans le jardin de Richard à l'été 2000. Nous avons vite compris ce dont nous étions en mesure de discuter, mais aussi quelles étaient nos limites; nous savions qu'il y avait des sujets qui méritaient d'être abordés, mais nos expériences et nos connaissances spécifiques faisaient en sorte que nous ne pouvions pas nous engager pleinement envers d'autres histoires, d'autres idées, dont nous pressentions l'existence. Avec ce sentiment de manque qui se précisait au fur et à mesure que nous avancions, nous avons décidé d'élargir nos horizons en invitant d'autres personnes à se joindre à la conversation. Le résultat a été 13 Conversations About Art and Cultural Race Politics.

Dans la présente traduction française de cet ouvrage paru en anglais en 2002, nous avons prêté attention aux ramifications et à la pertinence de ces histoires culturelles dans le contexte francophone du Québec. D'un angle culturel contemporain, la (ré)appropriation de concepts raciaux, dans les années 1980 et 1990, par des artistes, des auteurs et des activistes a signalé une volonté de réinscrire ouvertement l'idée de « race » (concept biologique et soidisant scientifique qui a émergé comme instrument de contrôle social au XIX^e siècle) en tant que facteur opérationnel, vivant et conjugué au présent.

lci, le terme « politique racio-culturelle » renvoie précisément aux processus d'identification et d'organisation autonomes des artistes autochtones et de couleur au sein de leurs communautés et de leurs collectifs. Au cœur de ces gestes d'autoreprésentation se trouvent l'accès à la visibilité et à la légitimation, de même que ce qu'on qualifie souvent de politique du savoir; à la base même, ces activités et mouvements culturels mettent en cause à qui il revient de définir, de déterminer et de contrôler la valeur culturelle, et de quelle manière le présent culturel est analysé et représenté.

La forme de notre ouvrage, soit des dialogues à plusieurs voix distinctes, suppose que nul n'est en mesure de rendre compte seul du pouls d'une période. Différents points de vue et interprétations sont requis pour comprendre les diverses et complexes trajectoires, souvent localisées, qu'a empruntées cette politique culturelle, pour saisir le souvenir que nous en avons gardé et, surtout, l'effet possible de cette mémoire culturelle sur l'avenir.

L'impact sur les pratiques et les domaines culturels allait être prédominant en Grande-Bretagne (comme l'explique notre collaboratrice Gaylene Gould), aux États-Unis (comme en fait partiellement état Kerri Sakamoto d'un point de vue new-yorkais au début des années 1990) et, par la suite, au Canada anglais, en particulier à Toronto et à Vancouver. Il est difficile de saisir la véritable ampleur des politiques racio-culturelles ou de leurs équivalents dans le contexte franco-québécois, et je dirais d'emblée que c'est, entre autres, parce que se superpose à ces événements et circonstances un système de références produit ailleurs. Depuis mon retour à Montréal en 1998, après dix-huit années d'absence, je me rends compte que la politique linguistique et culturelle liée au français et à l'anglais occulte un large pan de toute investigation ou interrogation soutenue d'autres formes de différence culturelle. Le terme politique culturelle (par opposition à politique racio-culturelle) a des connotations précises dans le contexte québécois; les histoires et les pratiques coloniales y ont parfois été radicalement différentes, leurs dynamiques et leurs discours

raciaux distincts donnant lieu à un système de références unique qui continue à se jouer dans le présent. Toute recherche d'équivalence se pose donc comme un défi et requiert de la spécificité.

Un des objectifs clés de la présente traduction a été de donner aux voix, histoires et analyses qui parcourent ces dialogues une résonance auprès du lectorat francophone et dans le contexte québécois. Le premier geste a été de mettre à jour la bibliographie et la filmographie pour sélectionner et ajouter des titres français originaux abordant des enjeux raciaux et culturels, de même que d'effectuer une recherche sur les traductions disponibles des ouvrages cités par nos interlocuteurs et interlocutrices et d'en dresser une liste. L'occasion s'est offerte à nous, et nous l'avons saisie, d'augmenter les points de vue québécois spécifiquement pour la présente édition en menant deux nouveaux dialogues à Montréal. L'artiste visuelle Sylvie Paré et la commissaire Gaëtane Verna ont accepté de se prêter à l'exercice avec grâce, apportant ainsi de nouveaux points de vue sur la dynamique particulière qui anime le milieu de l'art franco-québécois.

Il doit donc être clair que les préoccupations qui ont animé la traduction et l'adaptation de 13 Conversations n'ont pas été que linguistiques; elle reflètent d'abord et avant tout un engagement envers la traduction culturelle. Comme ces questions occupent le champ de la traduction littéraire et des études en traduction au Québec depuis un certains temps (Simon, 1994), il semble important de bien reconnaître les différentes relations de pouvoir qui étayent ces discussions et d'en cerner les effets sur la « traduisibilité » de 13 Conversations en Territoires et trajectoires. Traduire une œuvre littéraire, théâtrale ou autre du français à l'anglais, par exemple, comporte des implications différentes que de passer de l'anglais au français, puisqu'une dynamique coloniale reliée au pouvoir culturel s'y trouve (ré)engagée. De plus, comme l'écrit Sherry Simon, « [q]uand il s'agit, par exemple, de textes écrits en anglais ou en français, mais faisant le pont entre une réalité " indigène " et le lectorat

occidental, le texte doit "se traduire" au fur et à mesure de son déroulement, c'est-à-dire expliquer les allusions culturelles qui sont incorporées au récit » (Simon, 1994, p. 25-26). Dans la foulée de Fulvio Caccia (1992), Simon avance qu'il existe une « fracture linguistique » qui marque les articulations « transfrontalières », ce qui suggère également que la traduisibilité culturelle repose non seulement sur la langue de réception, mais aussi sur la capacité d'imaginer ce qui réside au delà de son propre imaginaire culturel.

Au milieu du xxe siècle, les revendications raciales ont explosé dans la sphère politique et publique par le biais de divers mouvements sociaux : les mouvements de libération des Noirs aux États-Unis dans les années 1960, les mouvements anti-coloniaux et de décolonisation après la Deuxième Guerre mondiale, surtout en Afrique, de même que les mouvements des peuples autochtones du quart-monde et de l'American Indian Movement (AIM) dans les années 1960. À ceci, on pourrait ajouter les revendications identitaires des mouvements pour la souveraineté du Québec des années 1960, incluant le parti politique de René Lévesque, le Mouvement souveraineté-association (formé en 1967), ainsi que les tactiques plus violentes et radicales du Front de libération du Québec (FLQ) (voir Bergeron).

Dans l'environnement de l'après 11-septembre, les implications liées à la différence raciale et ethnique ont terriblement augmenté. Les émeutes dans les banlieues parisiennes à l'automne 2005 ont également attiré l'attention sur la fragilité des structures politiques et sociales qui tentent de gérer cette différence, que ce soit par la reconnaissance (comme la politique multiculturelle canadienne) ou, dans le cas de la France, par un déni structurel des effets matériaux du racisme (Parekh, 2000; Balibar et Wallerstein, 1988).

La façon dont la question raciale et l'identité culturelle entrecoupent les économies artistiques est complexe et, d'aucune manière, uniforme. Le processus culturel dans les arts médiatiques et visuels comporte de nombreuses strates : l'enseignement des arts dans les écoles post-secondaires et

autres formes de tutorat et de formation; la création d'œuvres d'art, de même que leur diffusion, leur exposition et leur acquisition dans des collections particulières et publiques; et les contextes dans lesquels elles sont critiquées, appréciées et vendues. Comme dans les premiers mouvements féministes des années 1960 et 1970, les événements organisés par les principaux intéressés ont créé des forums en grande partie pour que les artistes de couleur et des Premières Nations puissent assigner les significations et les valeurs de leur choix à leurs cultures, lesquelles étaient grandement marginalisées dans la culture dominante à toutes les étapes de ce processus. De façon générale, dans les mouvements féministes au début des années 1980, la validation « des femmes par les femmes » avait toutefois cédé le pas à de plus complexes engagements critiques avec les discours, les institutions et les processus contribuant à l'établissement et au maintien du patriarcat. Une critique et une reconnaissance des différences au sein de plusieurs communautés féministes allaient également émerger, en particulier chez les lesbiennes et les femmes de couleur demandant que soit reconnue la manière dont le pouvoir se construit selon des axes de privilèges connus : hétérosexualité, peau blanche et richesse économique.

Les dialogues tentent ici de mettre en lumière la complexité d'une semblable évolution au sein de la politique racio-culturelle au cours des vingt-cinq dernières années, en se penchant sur son histoire et sur les concepts qui l'ont nourrie, et en spéculant sur son avenir. Autrement dit, ce livre s'intéresse en partie à la manière dont nous pourrions mieux comprendre le moment culturel actuel en prenant en considération les influences de ces premières instances de politique racio-culturelle, que ces histoires soient inscrites ou non dans l'imaginaire public. Lorsque nous avons commencé à l'élaborer, de nombreuses questions ont surgi. Pourquoi continuer à réfléchir de façon critique à la question raciale dans ses liens avec la pratique artistique et autres processus culturels? Quelle pertinence cette réflexion a-t-elle dans le cadre de débats

artistiques plus vastes? Quels sont les impacts d'une mondialisation accélérée sur nos idées de race et de différence? Et que peuvent signifier les concepts d'« appropriation culturelle » et d'authenticité de formes et d'identités culturelles au sein d'une culture mondialisée où abondent maintenant des notions d'hybridité culturelle, de syncrétisme et de fusion? Ce sont certaines des questions que nos dialogues tentent d'aborder. En traduisant ce livre en français, d'autres questions se sont posées. Quelles sont quelques-unes des caractéristiques clés qui façonnent le paysage culturel du Québec en ce qui a trait aux enjeux raciaux, ethniques et identitaires? Diffèrent-elles de celles de Toronto et de Vancouver? Quels en sont les principes de base? Et quels sont les concepts et les termes qui animent ces débats?

En effectuant la recherche sur le contexte québécois, les concepts de « transculture » et de « métissage » ont semblé récurrents dans certaines réflexions critiques sur la race et l'ethnicité (Lacroix et Caccia, 1992; Durand, 1996, 2002; Kaine, 2004). Par leur évocation de zones de passage et de métissage culturels, ces termes descriptifs se distinguent du langage d'opposition qui caractérise la politique identitaire ailleurs au Canada. Donc, l'aspect factuel des histoires coloniales importe moins que leurs inflexions et leurs interprétations dans notre mémoire et la manière dont cette dernière influence et sert nos actions futures. L'espace du dialogue et de l'entretien a été particulièrement invitant et porteur à cet égard, permettant les variations de points de vue et leur chevauchement.

Le violent affrontement entre les guerriers Mohawk et les policiers québécois non autochtones autour de questions de terres sacrées à Kanesatake, à l'été 1990, est souvent mentionné comme événement significatif, tant dans la communauté anglophone que francophone. En effet, la « crise d'Oka » occupe une place importante dans les dialogues avec Dana Claxton, Andrea Fatona, Richard Hill, jouant dans certains cas un rôle formateur dans le développement de pratiques culturelles personnelles et collectives. Cela démontre

comment la politique du Québec a profondément résonné hors de ses frontières régionales immédiates. Totalement déterminée à documenter ces événements historiques, Alanis Obomsawin a réalisé quatre films en dix ans qui offrent un portrait unique de cette période et des contestations de la communauté Mohawk sur les droits territoriaux, l'accès et l'autodétermination. Comme l'indique le sous-titre du premier de ces films, Kanesatake – 270 ans de résistance (1993), les Mohawks parlent d'une position de résistance, que les colonisateurs aient été français ou britanniques.

Tout comme la détermination d'Alanis Obomsawin à documenter et à archiver les événements précis d'Oka et de l'histoire du Québec, le présent projet s'inspire également du sentiment de perte et d'effacement mnémonique qui semble entourer certains événements caractéristiques des années 1980 et 1990. Sharon Fernandez parle d' « amnésie culturelle », alors qu'Andrea Fatona attribue ce gommage aux succès partiels de la prise de conscience antiraciste qui ont donné l'illusion d'une transformation et d'une équité accrue. Territoires et trajectoires réagit également au sentiment de stase que détectent certains parmi nous qui ont participé aux événements des années 1980 et 1990, en particulier au moment où les institutions et les pratiques culturelles commençaient à aborder et à intégrer les implications de ces politiques culturelles. Comme le signale Ken Lum, ce type d'intégration sous-entend que les artistes soient particulièrement vigilants et veillent à ce que les aspects critiques ne se transforment pas ou ne soient absorbés par un cadre institutionnel. Alors que le Conseil des Arts du Canada a été proactif dans son engagement envers un processus d'équité culturelle pendant dix années avec la création de son Comité consultatif pour l'équité raciale dans les arts et les arts autochtones en 1989, Lum nous invite à sérieusement mettre en cause ce qu'implique ce genre d'intégration. À d'autres endroits et en d'autres cas, on a pu observer des réactions en contre-choc à l'adoption de mesures d'équité proactives. Les institutions se sont souvent contentées de vite passer à autre chose après

travail d'artistes issus des communautés culturelles) ont également contribué de manière importante à la présentation et au soutien des pratiques artistiques des artistes de couleur. En 2004, le Conseil des arts de Montréal a mis sur pied la Délégation sur la diversité culturelle dans les arts, comme en témoigne Gaëtane Verna (voir aussi http://www.artsmontreal.org/diversite.php).

Notre compilation de dialogues tente de réunir différents courants historiques en nommant des événements, des personnes et des œuvres dans un processus de régénération et de révision. Bien évidemment, ce genre d'entre-prise archivistique n'est pas toujours chronologique ou exhaustif; les multiples voix qui se trouvent dans le livre démontrent, espérons-nous, comment différents points de vue et perspectives peuvent surgir simultanément ou au même moment critique.

Entre 2000 et 2002, dix artistes, critiques et commissaires ont participé aux entrevues et aux dialogues figurant dans ce livre. Ces collaboratrices et collaborateurs ont répondu à des questions lors d'entrevues enregistrées en direct ou par courriel. La lecture de ces textes révélera différentes intonations et voix indiquant, espérons-le, les manières possibles de compiler ces histoires et d'y accéder par divers médiums. À l'occasion de la traduction française, l'artiste visuelle Sylvie Paré et la commissaire Gaëtane Verna, toutes deux de Montréal, ont été interviewées. Nous avons sélectionné tous nos interlocuteurs et interlocutrices pour la richesse de leurs perspectives personnelles, en nourrissant l'espoir qu'une joyeuse cacophonie de réminiscences, d'opinions, d'interrogations et de points de vue puisse contribuer à la plénitude de l'ouvrage.

Richard et moi avons organisé nos discussions à partir de six thèmes généraux qui ont été approfondis et élargis lors de ces dialogues. Dans un premier temps, nous précisons l'usage que nous faisons de certaines expressions dans « Mises en contexte », définissant de façon générale les cadres culturels dans lesquels chacun d'entre nous opère et en nous situant de façon subjective. Suivent ensuite les propos de notre première interlocutrice, Dana Claxton.

Celle-ci élabore sur la relation très débattue qui existe entre les artistes des Premières Nations et le discours sur l'art contemporain, faisant ainsi intervenir la question de la valeur culturelle et celle des processus de légitimation dans les contextes artistiques. Comme Claxton, la réflexion d'Andrea Fatona sur sa propre pratique de commissaire et d'artiste la mène à mettre en question les structures de valeur au sein même des communautés culturelles autres. Elle avance, tout comme Richard Fung, que son expérience des Antilles a contribué à un point de vue complexe et feuilleté sur la différence, lequel ne correspond pas nécessairement à la culture blanche dominante au Canada. Gaëtane Verna parle des nombreuses expositions qu'elle a montées à titre de conservatrice de la Galerie d'art Foreman à l'Université Bishop's à Lennoxville et traite de la spécificité de la politique racio-culturelle au Québec.

Un des éléments soulevés par la discussion est la manière dont l'équité culturelle agit précisément sur l'accès matériel à la production et, en retour, comment ceci se rattache à des enjeux d'esthétique et d'histoire de l'art. Richard formule ainsi la problématique: «Il se peut que nous ayons aujourd'hui besoin de démêler ces deux aspects, soit la politique dans l'art et la politique au nom de l'art. » Karma Clarke-Davis et Ken Lum fournissent deux points de vue d'artistes sur les questions d'identité, de race et de différence relativement à leurs propres productions et aux institutions artistiques, et ajoutent quelques éléments anecdotiques sur la manière dont le milieu de l'art peut faire sentir les différences raciales. Les réflexions de Richard William Hill (ancien commissaire en résidence au Musée des beaux-arts de l'Ontario) et de Sharon Fernandez (ancienne coordonnatrice du Bureau de l'équité au Conseil des Arts du Canada) génèrent des perspectives à partir de deux institutions culturelles dominantes - le Musée des beaux-arts de l'Ontario et le Conseil des Arts du Canada -, considérant tous deux les défis et les transformations qui ont été vécus à ces endroits. Dans le cas de Hill, entre l'entrevue originale en 2002 et la présente traduction en 2005, le Musée des beaux-arts de l'Ontario a connu

des changements structuraux radicaux qui ont entraîné le départ volontaire de Hill en guise de protestation. Sur le plan éditorial, nous avons décidé d'un commun accord de maintenir l'optimisme de l'entrevue originale, mais de la faire suivre d'une mise à jour de Hill. Alanis Obomsawin offre un aperçu historique de ses propres expériences comme cinéaste au sein de l'Office national du film du Canada et, ainsi, de la manière dont les questions autochtones se sont transformées au Québec au cours des trente dernières années. (Mentionnons que nous avons ajouté à la bibliographie les nombreux commentaires de films dans la presse francophone et anglophone dont elle parle, afin que le lecteur puisse faire la même comparaison que la cinéaste entre la réception de son film sur la crise d'Oka dans les deux communautés.) Gaylene Gould aborde la politique racio-culturelle en Grande-Bretagne dans les années 1980 où le potentiel antiraciste dans les programmes culturels de type communautaire et dans les arts médiatiques indépendants était non seulement reconnu, mais aussi encouragé financièrement par les gouvernements locaux et les agences culturelles; la politique identitaire noire qu'elle décrit en Grande-Bretagne a profondément influencé ses contreparties canadienne et américaine. Sylvie Paré décrit les liens profonds qu'elle entretient avec l'histoire et les artefacts de son héritage huron, allant de son travail professionnel au Musée canadien des civilisations à sa pratique artistique, en passant par son engagement en tant qu'animatrice culturelle au Jardin des Premières Nations.

Étant donné ma contribution critique et celle de Richard à la pratique et à l'écriture culturelles asiatiques canadiennes, nous passons à une discussion spéculative sur ce que signifie le fait d'être un Asiatique canadien et nous relatons certaines des trajectoires historiques de cette «catégorie». Ayant tous deux participé, depuis plus de quinze ans, à des activités culturelles asiatiques canadiennes, plus précisément canadiennes japonaises, Kerri Sakomoto et Scott Toguri McFarlane inaugurent notre point de vue sur des perspectives plus mondiales et interdisciplinaires. Dans la section finale, Richard et moi méditons sur

ce qu'a été et pourrait être la politique racio-culturelle, et ce depuis le point de vue offert lors de la publication originale en 2002.

Relié à la prévisibilité d'une forme d'opposition décrite avec justesse par Trinh T. Minh-ha (Trinh, 1991), un dernier facteur concerne l'endiguement réel opéré par cette opposition : en faisant appel à l'universalité des idéaux et de la qualité esthétiques eurocentriques ou en maintenant fermement l'esthétique à l'écart des sphères politiques, on a fréquemment coupé court à toute discussion sur l'iniquité raciale ou, du moins, on l'a sévèrement reléguée aux oubliettes. Dans le cas du Québec, les débats sur les langues et les cultures française et anglaise ont certainement eu la préséance. Mais nous espérons qu'il deviendra clair que certaines histoires coloniales et différentes populations d'immigrants venus d'autres colonies françaises (par exemple, les communautés vietnamienne et haïtienne) ont également déterminé le caractère unique de la politique racio-culturelle au Québec. Comme je l'ai écrit ailleurs, et comme en parle avec éloquence Scott Toguri McFarlane, la politique racioculturelle est percue comme étant morte ou inefficace uniquement si son impact est compris de façon trop simpliste dans sa forme la plus essentialiste, soit comme corps signifiant la différence, plutôt que d'être abordé en termes de structures discursives qui rendent possibles des pratiques racistes. Dans la plupart des contextes canadiens, je crois qu'on a toujours su que le fait d'identifier et de nommer les rouages du racisme représentait une prise de position raciale en son nom propre et au nom des autres, là même où les conditions et les opérations ont historiquement permis la prolifération du discours raciste; ainsi vont les énigmes productives, quoique difficiles, qu'entraînent pareilles identifications. Nous osons espérer que nos dialogues contribueront à la circulation d'idées génératrices de compréhension et de respect.

MISES EN CONTEXTE

Monika Kin Gagnon: Depuis vingt-cinq ans, vous êtes actif au sein de différentes communautés culturelles canadiennes entre lesquelles vous contribuez à produire diverses rencontres: le monde de la vidéo et du cinéma, le milieu académique, les communautés gaie, lesbienne et queer, le mouvement activiste contre le sida, les groupes de la diaspora asiatique et asiatique canadienne, ainsi que divers regroupements de gens de couleur. Peut-être pourrions-nous commencer par une « mise en contexte » de nos discussions et par une définition des termes que nous utilisons, par exemple la place occupée par les questions raciales dans la politique identitaire ou ce qu'on pourrait appeler une « politique racio-culturelle »?

Richard Fung: Je privilégie l'expression « politique racio-culturelle » parce qu'elle permet une plus grande précision par rapport à un type de politique de résistance raciale dont les racines remontent aux campagnes pour les droits civils et qui peut comprendre l'antiracisme, diverses formes de multiculturalisme, de même que des nationalismes raciaux et ethniques. Pour les besoins de notre discussion, la politique racio-culturelle chevauche également les nationalismes des peuples autochtones et aborigènes du quart-monde et, de plus, elle comporte des questions géopolitiques de souveraineté territoriale et politique.

le n'ai pas souvent recours à l'expression « politique identitaire ». On l'utilise couramment pour indiquer les discours de sujets relégués à une minorité, que celle-ci soit « de couleur », autochtone, gaie ou autre. Elle est parfois neutre, mais on s'en sert la plupart du temps pour évoquer une politique simpliste. intéressée par un seul enjeu, basée sur un sentiment d'outrage bien-pensant et générateur de culpabilité. Elle s'oppose au sens critique et à la rigueur, de même qu'à une analyse fondée sur les différences de classes. Je suis critique d'une certaine politique qui se définit elle-même comme étant antiraciste, féministe et/ou queer et qui n'intègre pas une analyse de la manière dont différentes formes d'oppression se rencontrent et se fondent, ou de la manière dont les classes, leur exploitation et leur disparité, forment l'essentiel du système capitaliste. Il y a une sorte de moralisme autour de l'identité qui passe pour de la politique. Par ailleurs, comme l'ont démontré le sociologue Himani Bannerji et d'autres travaillant dans un cadre marxiste, la classe est toujours déjà formulée en termes de race et de genre. Je suis donc ambivalent et j'évite l'expression « politique identitaire » puisque, souvent, je ne suis pas certain du sens dans lequel elle est utilisée. C'est un peu comme l'expression « political correctness » [« rectitude politique »], terme autocritique au sein de la gauche que s'est approprié la droite pendant la présidence de Bush père.

Je considère important de souligner que la politique racio-culturelle au Canada a ses origines dans le processus de colonisation et dans toutes les tentatives subséquentes de réglementer les gens selon leurs races et appartenances ethniques et, dans certains cas, de les éliminer. En Amérique du Nord, le racisme blanc est le fondement de la politique identitaire raciale.

MKG: Mais cette appropriation de la terminologie, de la langue et ce renversement de sens ne sont-ils pas justement des stratégies? Je n'utilise pas vraiment non plus l'expression « politique identitaire » : elle me semble trop générale, étant donné surtout ses premières affiliations avec les campagnes pour les

droits civils dans les années 1960. Dans Other Conundrums [Autres énigmes], i'ai fini par utiliser « politique racio-culturelle » pour indiquer, dans un premier temps, un territoire culturel puis une implication dans la politique raciale ce qui a exigé la formulation de plusieurs réserves dans l'introduction! On pourrait dire, cependant, que la politique identitaire recèle une sorte d'ambivalence. Les notions de communauté qui sont au cœur de la politique identitaire ne sont jamais vraiment stables. Les débats et les discussions des années 1980 et 1990, sur la manière dont les communautés étaient constituées et sur qui pouvait parler au nom de qui, concernaient la construction de communautés artificielles, provisoires. Je crois que ces expressions et ces politiques deviennent problématiques lorsque cette impression d'ambivalence n'est pas reconnue, ou lorsqu'une ambivalence ou une tension est percue comme une trahison politique. Kobena Mercer, une spécialiste britannique des « cultural studies », et d'autres en ont discuté il y dix ans en termes de réticence à exposer publiquement les fissures ou les limites de toute communauté ou de toute politique.

RF: Une grande partie du travail produit dans les années 1980, y compris le mien, a porté sur l'articulation d'identités et d'expériences qu'on avait rendues minoritaires. Il était nécessaire d'attirer l'attention sur l'hégémonie blanche et de la déplacer. Par exemple, l'artiste multimédia Adrian Piper s'est intéressée à la complicité et aux enjeux personnels dans les discours et les pratiques racistes. Elle a mis la spectatrice ou le spectateur blanc sur la sellette. Mais les questions de race et d'ethnie vont au delà de l'expérience personnelle. Jamelie Hassan est exemplaire à cet égard parce que sa pratique a abordé les enjeux arabes et musulmans, mais pas nécessairement en termes d'identité ou de patrimoine personnel. Elle ne s'efface pas elle-même pour autant, mais s'intéresse habituellement à des questions qui vont au delà de l'ego, à des systèmes de pouvoir. Il existe un champ infini d'explorations portant sur la race,

la culture et la nation dont une bonne partie ne traite même pas d'identité. Je me sens donc frustré lorsqu'une œuvre abordant le pouvoir et la « différence » est lue comme étant liée à l'identité puis exclue parce qu'elle relève d'une « politique identitaire ». La race et le racisme sont toujours des sujets pertinents en art et en politique. Même si le racisme est maintenant officiellement répudié, cela ne signifie pas qu'il a disparu.

MKG: Quelle a été l'influence de ces considérations conceptuelles sur les pratiques culturelles, en particulier sur l'activisme culturel qui a culminé dans les années 1980 et au début des années 1990?

RF: le crois que plusieurs facteurs ont contribué à créer un « moment ». À la base, des changements liés à la perception et à la politique de l'art et des identités sociales se sont produits des deux côtés de l'Atlantique Nord, dans les milieux anglophones du moins. En Grande-Bretagne, Stuart Hall a décrit le développement de « nouvelles ethnies » et la perte d'un sujet noir essentiel. Aux États-Unis, Cornel West a parlé d'une « nouvelle politique culturelle de différence ». L'ancien ordre du jour des droits civils - soit la déségrégation et l'accès à l'emploi et à l'éducation - était en train de se fondre à une politique de la représentation et, dans un certain sens, de se faire remplacer par elle. Au Canada se profilait une masse critique, alors qu'une génération de peuples autochtones et de gens de couleur sortait des écoles et se dirigeait vers les sphères littéraires et artistiques. Plusieurs d'entre nous éprouvions de la frustration devant les barrières qui semblaient nous bloquer malgré notre formation. Il y a toujours eu des personnes et des organismes de gens non blancs œuvrant dans le domaine des arts, mais ce qui était nouveau à ce moment, c'était l'insatisfaction de se voir assigner une place dans les coulisses et la perception que ce statut pouvait finalement être changé. Ainsi, on se mit à scruter les participants aux expositions en galerie et aux projets de publication à la lumière de l'inclusion raciale. Ceci s'est d'abord manifesté sur la scène alternative des arts et de l'édition. À Toronto, dans des galeries comme A Space et des magazines comme FUSE et Fireweed. [À Montréal, on peut mentionner le magazine Vice-Versa et les éditions Black Rose Books.] Ces lieux étaient davantage accessibles aux artistes et auteurs non blancs et, comme ils se percevaient comme des organismes progressifs, ils se prêtaient plus volontiers à une interrogation serrée à ce sujet. De là s'est développé un effort plus concerté pour aborder le racisme qui avait systématiquement cours alors dans les grandes institutions culturelles. De mémoire, je dirais que les premières personnes à soulever des questions de race et de racisme dans le monde de l'art principalement blanc ne provenaient pas des arts visuels ou médiatiques, mais qu'il s'agissait plutôt d'écrivains, d'activistes et également d'universitaires, des gens comme Himani Bannerji, Lillian Allen, Dionne Brand, Krisantha Sri Bhaggiyadatta, Makeda Silvera et Marlene Nourbese Philip. Ce n'est pas que ces sujets n'avaient pas été débattus auparavant, mais il n'existait pas encore de critique publique coordonnée. le dois également mentionner une génération antérieure d'artistes comme Vera Cudjoe au Black Theatre Canada, la peintre Daphne Odiig, l'écrivain Austin Clarke, les cinéastes lennifer Hodge DeSilva et Alanis Obomsawin, et l'artiste de la performance Lily Eng. La peintre Aiko Suzuki, par exemple, a été un catalyseur formidable pour les Japonais canadiens, les Premières Nations et les artistes Inuit par des activités comme le festival « Earth Spirit » [Esprit de la Terre] qu'elle a coordonné en 1991, la retraite Poornam pour les artistes des Premières Nations et de couleur en 1993, à laquelle j'ai assisté, et le répertoire Japanese Canadians in the Arts: A Directory of Professionals [Canadiens japonais dans les arts : un répertoire de professionnels], qu'elle a coordonné en 1994. À partir des années 1990, elle a également travaillé à la réalisation de ce qui est devenu par la suite la Gendai Gallery.

MKG: Sur quoi ont porté vos propres énergies?

RF: D'abord, je dois avouer que je me sentais très inexpérimenté à l'époque, et ce n'est que rétrospectivement que tout ceci semble cohérent. Il me semble qu'un écosystème artistique requiert au moins les éléments suivants : éducation, développement, production, distribution, exposition et attention critique. Pour réussir comme artiste, il faut avoir accès à chacun d'entre eux. Il ne sert à rien de recevoir une formation si l'on n'a pas les moyens de produire des œuvres après avoir obtenu son diplôme. Il ne sert à rien de produire si l'on ne peut pas faire voir son travail. Et si personne n'écrit sur ce travail, il est difficile d'atteindre la légitimité requise pour obtenir les ressources permettant de produire. C'est un cycle, un écosystème. Cependant, au début des années 1980, ce sont les lieux d'exposition, c'est-à-dire la dernière étape du processus, qui ont fait l'objet d'un examen quant au racisme et au manque de diversité. Cet examen s'est traduit par des pressions auprès des musées et des festivals médiatiques pour faire partie de leur programmation; conséquemment, les artistes qui, comme moi, avaient réussi à produire un corpus, ont été très sollicités. Ce n'est pas nécessairement que nous étions devenus des diversités « de service » - rappelons qu'il existait un intérêt généralisé pour les images de « différence » à cette époque -, mais qu'il était facile de se rabattre sur des données connues comme nous lorsque l'urgence de faire montre de diversité se faisait sentir. Ceci a toutefois eu pour effet de limiter l'introduction de nouveaux artistes au sein du groupe, et c'est donc à ce moment que j'ai décidé de m'investir dans l'ouverture de l'accès à la production. Je me suis engagé dans des entreprises comme « Shooting the System » [Filmer/Tirer sur le système], un colloque pour cinéastes et vidéastes émergents d'origines autochtone, africaine, asiatique et latino-américaine, et j'ai ensuite programmé « Race to the Screen » [Porter la question raciale à l'écran/Courez vers l'écran], un colloque et un festival consacrés à la politique de la représentation au cinéma et en vidéo. Au même moment, je me suis joint au comité mis sur pied par le Conseil des Arts du Canada pour examiner le racisme systématique dans les arts, processus initié par la directrice du Conseil à l'époque, Joyce Zemans, et coordonné par l'artiste de Vancouver Chris Creighton-Kelly qui, par la suite, a dirigé la résidence intitulée « Race and the Body Politic » [Race et corps politique], à laquelle j'ai participé, au Banff Centre en 1992.

MKG: Pouvez-vous nous en dire plus long sur « Shooting the System » et « Race to the Screen »?

RF: Ils se confondent dans mon esprit, mais ils se sont déroulés en 1990 et 1991 respectivement. Pour « Shooting the System », je suis entré en contact avec des gens que je connaissais ou dont j'avais entendu parler, qui étaient engagés dans les arts médiatiques et qui s'intéressaient à des questions d'équité raciale et culturelle. Il y avait Cameron Bailey, Ali Kazimi, María Terresa Larraín, Glace Lawrence, Brenda Lem, Lana Lovell et Premika Ratnam. D'autres se sont joints en cours de route, dont Viola Thomas, Jorge Lozano et Michelle Mohabeer, et nous avons pris le nom de « Full Screen » [Plein écran]. Le comité qui a émergé de ces rencontres a organisé tous les aspects du colloque, de la rédaction des demandes de subvention à la conception des ateliers, en passant par le choix des participants. Si ma mémoire est bonne, le titre a été trouvé par Marjorie Beaucage qui, par après, a coordonné le travail de développement auprès des artistes des Premières Nations au Banff Centre. L'idée était de faire circuler les renseignements sur le système de subvention et d'en élaborer une compréhension critique; de fournir un forum de discussions avec les institutions; de permettre à des artisans qui avaient réussi, comme Alanis Obomsawin, Renee Tajima et Claire Prieto, d'agir comme sources d'inspiration et mentors; et de fournir un espace où pouvaient se rencontrer artistes de couleur et autochtones. Le colloque a attiré un bon public et donné naissance à un organisme de soutien pour artistes en émergence qui, pendant un certain temps, a continué à organiser des réunions et à mettre sur pied des événements.

Pendant « Shooting the System », la cinéaste Midi Onodera a fait remarquer que la discussion ne devait pas se limiter à l'accès aux ressources, mais qu'il fallait également porter attention à l'œuvre en soi. Cette remarque m'a servi d'inspiration comme programmateur de « Race to the Screen », organisé au Euclid Theatre avec Terry Guerriero et lan Rashid (également fondateur de Desh Pardesh). Initiative du Development Education Centre (DEC), l'Euclid a été une salle communautaire stimulante mais de courte durée, qui a accueilli de nombreux événements culturels alternatifs de Toronto. « Race to the Screen » mettait moins l'accent sur les moyens de production que sur les stratégies artistiques et politiques, de même que sur les enjeux. On y offrait des visionnements de films locaux et internationaux; des conférences données par des spécialistes comme Kobena Mercer et Richard Dyer; des ateliers et des tables rondes avec des programmateurs comme Cameron Bailey, Su Ditta et Cheryl Chisholm et des artistes comme Atom Egoyan, Ali Kazimi et Gloria Miguel. En même temps que j'essayais d'avoir une action affirmative, je voulais également mettre en évidence que l'idée de race est une construction sociale et souligner quelques éléments qui sont occultés dans le discours qui l'entoure. Par exemple, Dyer a parlé de la représentation de la race blanche, lequel sujet s'est retrouvé par la suite dans son ouvrage intitulé White [Blanc, 1997]. Nous vivions également la première guerre du Golfe en 1990; donc, une réponse à la diffamation des Arabes et des Asiatiques occidentaux - communautés qui, à l'époque, n'étaient pas nécessairement inscrites sous la rubrique « raciale » - semblait impérative et nécessaire. Jamelie Hassan a présenté un programme sur la géopolitique et la représentation du Moyen-Orient.

J'a vu « Shooting the System » et « Race to the Screen » non comme des événements autonomes, mais comme des compléments s'ajoutant au travail que nous poursuivions au sein des institutions. Et les deux aspects furent instructifs. L'effort collectif derrière « Shooting the System » a porté fruit, mais ce succès a été le résultat de nombreuses négociations. Les identités collec-

tives sont formées par différents discours, histoires et expériences. Ainsi, pour les Canadiens asiatiques et africains, le corps physique constitue la base discursive de notre « racialisation »; l'identité latino et latino-américaine se galvanise autour de la culture et de la langue; et pour les Premières Nations, c'est une question de souveraineté et de territoire, en plus de possibles enjeux liés à la couleur, à la culture et à la langue. (Je me souviens de Fernando Hernandez nous faisant remarquer qu'en tant que Maya du Chiapas, il n'était pas « Latino-Américain ».) Ce groupe était très ouvert et généreux, mais nous avons mis du temps à aller au delà de nos diverses idées préconçues, puisque la plupart d'entre nous avaient l'habitude de penser les enjeux en termes de domination blanche. Il y avait un terrain commun, mais il y avait également des différences de poids.

Pour moi, l'exercice n'était pas si traumatisant puisque j'avais grandi sur l'île de la Trinité, et que ma propre politisation s'y était produite durant la période du Black Power. l'avais donc été obligé de me considérer en rapport non seulement avec l'élite blanche coloniale, mais aussi avec les Trinidadiens africains et indiens qui, sur plan discursif, occupaient des échelons inférieurs dans la hiérarchie raciale coloniale et post-indépendante. Les Chinois constituaient cependant une minorité et j'ai été l'objet de railleries raciales lorsque j'étais enfant. C'est la volonté d'accepter cette expérience à deux tranchants qui m'a poussé vers l'antiracisme à l'adolescence. Il y avait aussi que mes parents, dont les origines étaient très modestes, avaient réussi à faire leur chemin au moment où je grandissais. Ils travaillent tous deux très fort, mais le souvenir de la pauvreté persiste dans ma famille, même encore aujourd'hui. C'est en réfléchissant à leur transition de classe que j'ai réalisé qu'il y avait en place des systèmes informels qui faisaient en sorte que le dur labeur de mes parents pouvait se traduire en récompense financière en tant que gens d'affaires, mais que ces systèmes entravaient la réussite des personnes de race noire.

MKG: Quel a été votre parcours artistique?

RF: l'ai obtenu un diplôme du Ontario College of Art en 1977, mais ce n'est qu'en 1984, après avoir travaillé pendant quelques années en télévision communautaire et complété un diplôme universitaire en études cinématographiques, que i'ai réalisé ma première vidéo indépendante, et que j'ai fait une entrée légitime comme praticien dans le milieu de l'art. À ce moment, j'avais écrit et travaillé pour quelques entreprises culturelles, comme le magazine Asignadian, un forum national panasiatique qui a duré huit ans, et j'ai fréquenté les gens de Body Politic, une revue qui a généré les futures études queer. Un moment formateur a été ma participation au premier « Third World Lesbian and Gay Conference », organisé dans le contexte de la première marche pour les droits des gais à Washington en 1979. Audre Lorde avait prononcé le discours d'ouverture. J'ai ensuite collaboré à la fondation de Gay Asians à Toronto en 1980. À partir de 1981, j'ai également développé une relation avec ce qui s'appelait alors l'Equal Opportunity Office au Toronto Board of Education (les conservateurs de Mike Harris ont par la suite amalgamé au Toronto District School Board ce conseil d'établissement qui a connu de nombreuses transformations, coupures budgétaires et réductions de personnel). Cet automne-là, Tony Souza, le conseiller en relations raciales, nous avait invités, mon conjoint Tim McCaskell et moi-même, à agir comme animateurs lors de leur deuxième camp résidentiel multiculturel et multiracial pour les élèves du secondaire. Il s'agissait d'un processus incroyablement novateur au cours duquel les élèves développaient une analyse des manières dont le racisme et autres formes de discrimination influençaient leurs vies et leurs écoles. Il visait également à leur donner des outils pour changer ces relations. l'ai continué à agir comme animateur de ces camps pendant plusieurs années et j'ai réalisé trois vidéos pour le Board. Tim a éventuellement été embauché par le département et les conversations que nous avons poursuivies sur la race et la pédagogie ont joué un rôle majeur dans ma pratique. Et vous, quelle est votre histoire?

MKG: C'est intéressant de vous entendre parler des multiples forums auxquels vous avez participé en tant qu'activiste, coordonateur/animateur culturel et artiste. Dans un certain sens, j'ai toujours baigné dans le milieu de l'art. Mon père. Charles Gagnon, était un artiste et un professeur très bien établi au Québec et son travail est connu au Canada. Et de 1975 à 1984, ma mère, Michiko Yajima, a dirigé une galerie commerciale, la Yajima Galerie qui, avec la Galerie B à Montréal, la Isaacs Gallery et la Carmen Lamanna Gallery à Toronto, comptait parmi les quelques galeries commerciales au Canada à vendre de l'art contemporain dans les années 1970 et au début des années 1980. L'art et les artistes contemporains font partie de mon environnement quotidien depuis l'enfance. Je suis allée à plusieurs vernissages et je me souviens très bien d'avoir vu des films expérimentaux lorsque j'étais enfant, dont ceux de mon père. J'ai fait la connaissance de plusieurs artistes intéressants comme le photographe mexicain Manuel Alvarez Bravo chez lui à Mexico à la fin des années 1970, et le photographe André Kertesz dans son appartement de New York d'où il prenait des photographies de Washington Square. Ma mère était également en contact avec des artistes japonais et je me rappelle que le compositeur Toru Takemitsu et le chef d'orchestre Seiji Ozawa sont venus chez moi quand j'étais petite.

J'ai grandi au milieu des complexités associées au fait d'être une enfant de races mixtes durant les années 1960 à Montréal, en ce sens qu'on se méprenait continuellement sur mon identité en raison de mon apparence, de mon nom et de ma capacité de parler couramment en français et en anglais. Bien que ma langue maternelle soit le français, j'ai reçu une éducation en anglais et j'ai grandi dans des contextes principalement anglophones; je suppose que mon bilinguisme a fait que j'ai en quelque sorte de la difficulté à

comprendre les implications d'une discrimination basée sur la langue puisque, pour moi, le facteur racial a été beaucoup plus déterminant. Dans les années 1970, on me prenait à tort pour une Vietnamienne parce que je pouvais m'exprimer en français. Autrement dit, ma maîtrise du français a peu contribué à ce qu'on me perçoive comme une Québécoise; mon aspect asiatique a plutôt été le principal signifiant et certains m'ont donc immédiatement décodé comme étant « d'ailleurs ». Il est intéressant de considérer la description que donne Stuart Hall de la proximité entre race et ethnie : la « race » étant une construction sociale reliée à des différences naturalisées, soi-disant génétiques, et à des signifiants visibles; l'« ethnie » étant enracinée dans des caractéristiques culturelles et religieuses, y compris la langue. Ce qu'entend Hall, c'est que les discours sur la différence biologique et socioculturelle ne sont jamais loin l'un de l'autre et qu'ils constituent les deux registres du racisme. On peut voir de quelle manière les deux entrent en jeu dans mon cas.

J'ai commencé à m'engager dans les arts et dans les milieux de cinéma indépendant au début des années 1980, alors que je faisais une maîtrise sur la pensée sociale et politique à l'université York. Mon travail comme scripte à Toronto dans les années 1980 et au début des années 1990 a pratiquement subventionné mon existence d'auteure sur l'art. À ce moment-là, j'ai participé à la fondation des collectifs de border/lines Magazine et de Public Access (un collectif d'artistes et d'auteurs qui continue de publier Public). Le premier article que j'ai publié était une entrevue avec Barbara Kruger pour border/lines Magazine (son travail était exposé à la galerie de ma mère). À peu près au même moment, j'ai également interviewé Mary Kelly dont la première installation, Interim, tirée de son œuvre maîtresse sur la féminité, était présentée à A Space à Toronto. Il est intéressant de se remémorer ces premières entrevues relativement à nos propres échanges; j'imagine qu'il s'agit d'une forme de dialogue textuel qui m'a toujours intéressée. En 1988, j'ai écrit un article sur le travail de Jamelie Hassan pour Vanguard et, lorsque nous nous sommes ren-

contrées la première fois, nous avons découvert que nous lisions les mêmes auteurs et les mêmes livres : Orientalism (1979) [L'Orientalisme : l'Orient créé par l'Occident, 1980] d'Edward Said, l'essai « Signs Taken for Wonders » [Des signes confondus avec des merveilles, 1986] de Homi Bhabha et In Other Worlds [En d'autres mondes, 1987] de Gayatri Chakravorty Spivak qui venaient d'être publiés. Je crois donc être entrée en contact avec des enjeux de race et de différence culturelle suite à des études de maîtrise et à une rencontre avec la théorie post-coloniale au milieu des années 1980, lesquelles se sont combinées à un premier engagement comme jeune féministe dans le milieu de l'art. Ce moment avec lamelie a été très salutaire puisque i'avais moi-même fréquenté les idées et les ouvrages post-coloniaux. Rétrospectivement, il me semble que ce fut l'un des premiers moments où j'ai combiné la théorie sur le colonialisme et sur la race avec les particularités de la production artistique contemporaine. Une grande partie de la théorie post-coloniale de l'époque portait sur la littérature. Jusqu'alors, j'avais travaillé à partir de principes méthodologiques et de réflexions élaborées par des féministes (blanches) pour réfléchir à la production artistique des femmes : le travail des féministes françaises sur la langue, le patriarcat et l'écriture féminine, et celui des féministes britanniques comme Laura Mulvey et Mary Kelly qui se servaient de la théorie psychanalytique pour nourrir leurs pratiques cinématographique et artistique. Je m'en servais pour analyser le travail d'artistes canadiennes comme Nicole Jolicœur et Janice Gurney mais également, de façon plus générale, pour aborder une histoire des pratiques artistiques des Canadiennes. Je me trouvai alors face aux questions soulevées par l'application d'une théorie post-coloniale à des pratiques artistiques dans un contexte canadien.

En 1988, à l'invitation de la cinéaste Lynne Fernie, je me suis jointe à Parallélogramme dont nous avons été codirectrices jusqu'à la fermeture en 1993. (La revue allait devenir plus tard Mix.) L'Association of National Non-Profit Artists' Centres/Regroupement d'artistes des centres alternatifs (ANNPAC/RACA) était l'éditeur de Parallélogramme et je me suis donc engagée dans le mouvement des centres d'artistes autogérés, dans certains centres et dans une communauté d'artistes d'un océan à l'autre. Travailler avec Lynne a été une expérience magnifique puisque j'ai été initiée à des manières consensuelles de travailler et de collaborer; elle était un véritable mentor au sein de la communauté artistique et elle m'a donné le sentiment tangible de ce que représentait la construction d'une communauté dans un contexte féministe, et de la manière dont le savoir et le savoir-faire se transmettent. À titre de directrices, nous étions en contact avec les représentants régionaux et nous assistions également aux assemblées générales annuelles de l'association auxquelles chacun des cent centres d'artistes autogérés envoyait un délégué pour la réunion de trois jours. Il s'agissait d'événements sociaux étonnants, probablement surtout appréciés pour le vaste réseautage et les échanges qu'ils permettaient. C'est dans ce contexte que j'ai pris connaissance des aspects pratiques que peut prendre la politique racio-culturelle lors de processus culturels.

J'ai assisté à ma première assemblée générale annuelle en 1991 à Québec et, cette année-là, le Regroupement des centres d'artistes autogérés du Québec (RCAAQ) (qui s'était constitué comme association régionale par rapport au RACA en 1986) recommandait à ses membres de se retirer du RACA en réaction à ce qu'il percevait comme une bureaucratisation à outrance de l'organisme devenu sans pertinence quant aux besoins politiques des artistes et des centres d'artistes autogérés. Le retrait du Québec du RACA fut amer et chargé. (Le seul membre à part entière à demeurer fut Optica.) L'année suivante, l'assemblée générale annuelle se tenait à Moncton et l'équité culturelle y était à l'ordre du jour pour la première fois. Lillian Allen prononçait un discours d'ouverture au cours duquel elle recommandait ardemment aux centres d'artistes autogérés d'entreprendre un examen de conscience, et elle invitait les gens de couleur et les Autochtones qui étaient présents à former un

comité (nous étions sept parmi plus de cent participants). Ce comité de sept s'est constitué sous le nom de Minquon Panchayat et, ensemble, nous avons rédigé un plan par étapes pour atteindre l'équité culturelle au sein de l'association, lequel fut accepté en plénière. J'ai écrit là-dessus en détail ailleurs et je ne voudrais pas me répéter (j'aimerais cependant mentionner qu'à Calgary l'année suivante, les conflits sur les initiatives d'équité se sont intensifiés, menant à des ruptures terribles au sein de l'association; ces ruptures allaient entraîner la fin du RACA qui avait été fondée en 1976). Le retrait du Québec avait bien sûr compromis la viabilité d'une association « nationale ». Je me suis souvent demandé de quelle manière les centres du Québec auraient réagi collectivement aux initiatives d'équité culturelle qui se sont manifestées l'année suivant leur départ, et si ces politiques se seraient jouées différemment ou pas du tout.

Pendant que des organismes comme le RACA se débattaient pour faire place à l'équité culturelle en « permettant » à des comités complémentaires de provoquer des changements, comme vous l'avez décrit, des courants parallèles regroupant des gens de couleur, des artistes et des auteurs des Premières Nations s'organisaient et s'identifiaient de facon large et générale pour générer un sentiment de valorisation de soi. Mes rencontres avec la politique racioculturelle se sont produites aux deux interfaces : au sein d'organismes tentant de faire face à ces problèmes et dans le cadre d'événements autonomes quant à leur définition et à leur organisation. En 1990, Paul Wong m'a invitée à collaborer au catalogue de Yellow Peril : Reconsidered [Le Péril jaune : reconsidéré] auquel vous avez également participé. Réunissant vingt-six artistes, il s'agissait d'une des premières expositions de grande envergure qui s'appuyait sur des catégories et des identités définies par les gens concernés. C'est en raison de ces définitions que nous pouvons utiliser aujourd'hui des termes comme « gens de couleur » ou « artistes des Premières Nations » puisque ces coalitions se reformaient et se renommaient sans cesse à l'intérieur même des communautés, et ce, malgré les multiples problèmes créés par des termes généraux.

le crois qu'une des premières fois que je vous ai vu, c'est par l'entremise de Lloyd Wong qui était directeur adjoint de FUSE. Nous discutions de l'événement qui s'organisait alors dans la communauté de la vidéo et du cinéma indépendants, « About Face, About Frame » [Du visage, du cadre] qui s'est tenu à Banff en 1992 et auguel nous avons participé. « Race and the Body Politic » s'est également déroulé dans le cadre du Art Studio Program du Banff Centre ce même été, réunissant des dizaines d'artistes de couleur et des Premières Nations pour une résidence d'été. C'est cette année-là que Minguon Panchayat s'est constitué au sein de la communauté des centres d'artistes autogérés. Et en 1994, « Writing Thru "Race" » [Écrire par la voix « raciale »] regroupait 180 auteurs de couleur et des Premières Nations à Vancouver. Que ces petits mouvements et événements se soient précipités dans les communautés d'artistes et d'auteurs en dit long sur la manière dont tout changement est porté et généré. Il est intéressant de noter que l'héritage plus vaste de l'autonomie organisationnelle et définitionnelle a été à la base du mouvement des centres d'artistes autogérés du Canada et du Québec durant les années 1970. lesquels ont mis sur pied leurs propres lieux d'exposition et de légitimation.

J'ajouterais également qu'il y a toujours eu une conscience des effets à double tranchant de cette identification de soi de manière radicale; l'idée ne fut jamais de simplement célébrer des identités « marginalisées », mais de reconnaître leur capacité de donner le pouvoir d'agir, de même que certains des paradoxes contenus dans ces identifications.

DANA CLAXTON

Monika Kin Gagnon: Je vous ai rencontrée pour la première fois en 1992, alors que vous étiez directrice de la Pitt Gallery à Vancouver et que je dirigeais moi-même Artspeak. Pendant que vous étiez en poste, vous avez galvanisé la communauté des artistes autochtones autour de la galerie. Vous avez également commencé à réaliser des films et des vidéos durant cette période. Pouvez-vous nous dire comment vous en êtes venue au milieu de l'art?

Dana Claxton: J'ai décidé de m'engager dans la communauté artistique blanche lorsqu'est survenue la crise d'Oka en 1990. J'ai alors réalisé la somme de travail qu'il y avait à faire et l'absence d'échanges entres les communautés autochtones et non autochtones. Je me suis demandé comment je pouvais contribuer à combler cet énorme fossé de façon significative. Avant de travailler dans les arts visuels, j'avais œuvré dans la communauté autochtone pendant dix ans, avec Spirit Song, une troupe de théâtre amérindienne. Je travaillais également dans les médias autochtones, et certains d'entre nous tentaient de faire entendre une voix autochtone à la télévision communautaire. En 1982, nous avons produit « The Canadian Indian Television News » [Le téléjournal canadien indien], une émission de télé sur Cable 4 à Vancouver, dans laquelle nous tentions d'imiter les actualités. C'était très drôle, mais je ne suis pas fâchée qu'il n'existe plus d'enregistrements!

Si l'on pense à l'histoire récente des artistes amérindiens, ce qui vient d'abord à l'esprit, c'est ce que Daphne Odjig a accompli à Winnipeg en 1974 avec la création de l'Indian Group of Seven [Groupe indien des sept]. En faisaient partie Daphne Odjig, Jackson Beardy, Eddy Cobiness, Alex Janvier, Norval Morrisseau, Carl Ray et Joseph Sanchez. Notre « groupe des sept » avait officiellement à sa direction une femme! Essentiellement, Daphne Odjig a ouvert une galerie commerciale qui fonctionnait sur le modèle collectif. Il

s'agissait, encore une fois, d'un groupe marginalisé d'artistes indiens en quête de visibilité. Les artistes exposants faisaient également du gardiennage et participaient à diverses tâches dans la galerie, comme le montage d'expositions et l'envoi de communiqués. Il est significatif qu'elle ait réussi à le faire à Winnipeg, ville où la population urbaine était importante, mais où l'art occupait peu de place. Elle a tout simplement pris les choses en mains. Je crois que la question qui surgit lorsqu'on réfléchit à son travail durant cette période est celle-ci : pourquoi les artistes amérindiens doivent-ils toujours accomplir plusieurs tâches? Ils sont seulement artistes, mais ils doivent aussi créer des espaces d'exposition et, de plus, faire tout le travail administratif qu'entraîne la présentation d'expositions. Ce qui mérite également d'être reconnu, à mon avis, c'est le nombre d'Indiennes qui ont initié des activités artistiques. Joanne Cardinal Schubert est très active dans la communauté autochtone de Calgary. Je travaillais à la Pitt Gallery à Vancouver au début des années 1990. Lori Blondeau a démarré Tribe à Saskatoon au milieu des années 1990, et un groupe de jeunes femmes autochtones a mis sur pied Urban Shaman à Winnipeg (tous deux sont des centres d'artistes autogérés). Et ce sont principalement des femmes qui sont responsables du développement de Saskeewak à Regina.

Un autre point important à souligner, je crois, c'est que les œuvres présentées à la New Warehouse Gallery étaient des peintures traditionnelles de forêts, genre que Norval Morrisseau allait par la suite faire connaître. Dans les années 1970, on ne considérait même pas ce travail comme de l'art contemporain, et on a mis longtemps à le faire. Il continue d'y avoir des débats sur l'art autochtone traditionnel et sur la pertinence de sa présence dans les galeries contemporaines. De façon plus précise, mentionnons la réception complexe accordée à la sculpture de la côte Ouest, à la fabrication de paniers ou aux œuvres réalisées en mordillant des motifs sur écorce de bouleau.

Après Oka, lorsque j'ai décidé de participer à un contexte culturel élargi,

j'ai commencé à travailler à la Pitt Gallery de Vancouver. J'ai d'abord été commissaire de l'exposition Neo-Nativist [Néo-autochtone] en 1991 puis de First Ladies [Premières Dames] en 1992. Cette dernière regroupait sept artistes amérindiennes, dont Joanne Cardinal Schubert, Jane Ash Poitras et Teresa Marshall. Faisait également partie de l'exposition Angelique Merasty Levac. une des deux ou trois artistes qui réalisent des œuvres en mordillant des motifs sur écorce de bouleau. l'étais tellement déterminée à ce que son travail ait l'air d'une « œuvre d'art » que j'ai coincé l'écorce de bouleau entre deux plaques de Plexiglas que j'ai ensuite vissées au mur, pensant que ca donnerait au travail une allure postmoderne. Eh bien, ce fut un désastre, l'ai fini par détruire la pauvre écorce de bouleau parce que le plastique contenait des émulsions chimiques qui l'ont tellement endommagée qu'à la fin de l'exposition, elle s'était complètement racornie, et ce, bien avant qu'elle ne se rende à A Space à Toronto, où elle a par la suite circulé. L'ai également été commissaire d'une courtepointe en étoile réalisée par Kelly White. L'idée ne m'a iamais traversé l'esprit, avant ou pendant ces expositions, de vraiment analyser ce que j'étais en train de faire. Ce n'est que quelques années plus tard que j'ai réalisé ce que j'avais en fait accompli. Nous, en tant que femmes et nation indiennes, étions engagées dans un processus d'articulation de notre propre culture, de notre propre histoire, tout en sélectionnant et en présentant ce que nous voulions. Il existe toute une histoire des peuples anciens sur cette terre, et il existe des formes culturelles très différentes qui reflètent les différentes tribus. Que ces items soient encore produits est étonnant en soi. qu'il s'agisse de sculpture, de fabrication de paniers, de poterie ou d'activités rituelles. Et nous étions là, nous, des Amérindiennes en train de faire de l'art, et j'étais commissaire d'une exposition sur l'art des Amérindiennes! Au vernissage, plusieurs personnes m'ont demandé pour quelle raison j'avais choisi de présenter des œuvres sur écorce de bouleau et la courtepointe en étoile. Et la même question m'a été posée à A Space. Je pense que les gens trouvaient la chose folklorique : « Oh, les gentils petits Indiens... » Honnêtement, je n'ai jamais pensé un instant que les motifs mordillés sur écorce de bouleau d'Angelique Levac et que la courtepointe en étoile n'étaient pas de l'art. Mais ce débat se poursuit *encore* et j'ignore à quel moment il s'arrêtera. Je crois que cela dépend de *qui* fournit la définition de l'art. Lorsque je me suis engagée dans le milieu de l'art, je n'avais presque rien lu de la théorie occidentale sur l'art, y étant très peu intéressée. J'avais lu beaucoup de Marx et un peu de littérature féministe. Je me suis toujours intéressée aux enjeux de classe et de valeur. Je ne fais que commencer à formuler une idée sur la valeur d'usage de la culture autochtone pour le reste de la culture canadienne. Les débats sur l'accès et la définition se poursuivent. C'est toujours l'Occident qui décide ce qui est de l'art et ce qui n'en n'est pas, et quels artistes et quelles œuvres peuvent participer à l'arène artistique. Je crois que ces questions nourrissent intensément ma propre pratique.

ANDREA FATONA

Monika Kin Gagnon: Vous avez été codirectrice du centre d'artistes autogéré Artspeak à Vancouver de 1993 à 1995, puis vous avez déménagé à l'autre bout du pays, à Peterborough. Pouvez-vous nous parler des expositions dont vous avez été commissaire et que vous avez programmées au cours des dernières années?

Andrea Fatona: l'ai été commissaire et directrice d'Artspace à Peterborough. en Ontario, de 1995 à 1998. Une exposition que je continue d'affectionner s'intitulait The Atmosphere and its Double [L'Atmosphère et son double, 1997] et elle portait sur des questions de surveillance numérique à une époque où l'on n'en parlait pas encore dans ma communauté. L'exposition était l'œuvre du duo Screen (Eric Rosenzveig de Montréal et Willy LeMaitre de Toronto). Lors d'une résidence d'un mois à Artspace en 1996, le duo a complété une nouvelle œuvre vidéo qui explorait des thèmes liés à l'équipement et à la surveillance audiovisuels. Provenant d'un satellite qui recueille des nouvelles, des images étaient présentées sur différents sites à Peterborough, alors que plusieurs entrevues étaient menées avec des membres de la communauté locale. À l'été 1997, l'exposition a été présentée à deux endroits : à Artspace, où le document vidéo était présenté sur un écran suspendu dans la devanture, et lors d'une événement extérieur en soirée. Un colloque intitulé Mediated Extensions [Prolongations avec médiation] s'est également tenu dans le cadre de l'exposition. Ce colloque a réuni des artistes médiatiques, des commissaires, des spécialistes et le public pour discuter des aspects plutôt discrets de la mise en application des nouvelles technologies numériques dans la vie quotidienne. Les participants au colloque étaient Caroline Langill, Su Ditta, Doug Back, David Rokeby, Janine Marchessault, Margeree Edwards, Richard Pinet, Tim Dallett, Eric Rosenzveig et Willy LeMaitre. En ce qui me concerne, un des côtés les plus stimulants du colloque a été de créer un lieu où les artistes et les commissaires résidant dans le comté de Peterborough ont pu converser avec leurs pairs venus de partout au Canada.

l'ai également invité à Artspeak, en 1996, Native Love [Amour autochtone] (organisée par Skawennati Tricia Fragnito et présentée à Montréal en 1995), une exposition collective basée sur la collaboration qui mariait des œuvres d'artistes visuels contemporains des Premières Nations et des auteurs des Premières Nations pour explorer le thème de l'amour d'un point de vue amérindien. Le fait que Peterborough a été une colonie avec une histoire particulière relativement aux peuples des Premières Nations n'est pratiquement pas connu. J'étais très consciente du besoin d'avoir des représentations de cette histoire, de même que de créer un lien plus tangible avec ces communautés. Il est intéressant de savoir que c'est la première fois que j'entrais en contact avec ces communautés locales de Premières Nations. Ces gens ont visité l'espace de la galerie qui leur est devenue accessible non pas en raison d'efforts concertés de développement de public mais simplement, en quelque sorte, parce que des œuvres d'artistes des Premières Nations y étaient exposées. L'installation vidéo de Stephen Foster intitulée Curios and Trinkets [Curiosités et bibelots, 1998] est une œuvre importante qui a également été présentée par la galerie. Elle déconstruisait les travaux des anthropologues et des ethnographes, et leurs manières de documenter les traditions des Premières Nations

En 1996, j'ai également été commissaire d'Across Borders [Par-delà les frontières], une exposition collective avec Jamelie Hassan, Shelley Niro et Catalina Parra. (L'exposition a également été présentée à A Space à Toronto.) Elle abordait la collaboration inter-culturelle et les stratégies anti-coloniales. Chacune des artistes a créé une installation composée de médiums mixtes qui renvoyait à son propre bagage culturel ainsi qu'à des idées puisées dans un livre que nous avions toutes lu sur la vie et la mort d'Ana Mae Aquash, une

activiste amérindienne engagée dans l'American Indian Movement. Les œuvres étaient positionnées de facon à ce que le public puisse former des liens visuels entre les œuvres et le thème de l'exposition. L'installation de Shelley, The Border [La Frontière], était située au centre de la galerie et consistait en une grande sculpture de métal du profil d'une Indienne, laquelle était montée sur une carte géographique en bois de l'Amérique de Nord. Trois photographies en couleur de la fille de l'artiste étaient également montées sur le mur sud de la galerie. L'œuvre de Jamelie, Untitled Project [Projet sans titre], occupait un quart de cercle, du côté est de la galerie, et consistait en une photographie en noir et blanc de son grand-père assis dans son café à South Dakota. Un miroir et des morceaux de verre circulaires, en forme de balles de neige, encerclaient l'image. Les noms des lieux par lesquels avait voyagé sa famille étaient également gravés en arabe sur les morceaux de verre. Éparpillées sur le sol, plusieurs mains en céramique référaient à l'histoire d'Aquash. L'œuvre traitait en grande partie de la migration de sa famille du Liban jusqu'en Amérique du Nord (Peterborough en Ontario a été l'une des escales sur le chemin de leur destination finale). L'installation de Catalina adoptait un point de vue international. Elle occupait les espaces nord et ouest de la galerie. Composée de maïs et de fèves rouges, blanches, noires et vertes, une œuvre au sol illustrait le drapeau de l'American Indian Movement, en hommage à Ana Mae Aquash. Des chandelles rouges et blanches épelaient les mots « For Cuba » [Pour Cuba] et illuminaient le drapeau. Le mur ouest de la galerie était occupé par une murale constituée d'images et de textes puisés dans les journaux mettant en doute différentes atrocités, que l'artiste avait réunis sous forme de collage. Jamelie, Shelley et Catalina se sont également profondément engagées dans les activités d'animation et de développement autour de l'exposition. Ensemble, nous avons expérimenté diverses façons de stimuler les échanges sur des thèmes de l'exposition à la fois avec des artistes et des gens qui n'en étaient pas. Réunissant des collaborations en provenance de tout le pays, un tabloïd de

24 pages a également été produit en collaboration avec des membres du journal étudiant de l'Université Trent et de la communauté locale. Je crois que l'exposition Across Borders a fourni de multiples points d'entrée pour les visiteurs de la galerie parce qu'elle s'adressait non seulement à la communauté locale, mais aussi aux communautés et aux artistes à travers le pays.

MKG: En 1999, vous avez été commissaire d'une exposition de Melinda Mollineaux qui vivait alors à Vancouver. Pouvez-vous nous en parler?

AF: L'exposition s'intitulait Cadboro Bay: Index to an Incomplete History [Cadboro Bay: index d'une histoire incomplète]. L'installation juxtaposait des photographies actuelles du paysage de Cadboro Bay - un site sur l'île de Vancouver où se déroulaient, à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle. des pique-niques pour célébrer le jour de l'émancipation - et des dossiers et noms réunis par Melinda lors d'une recherche en archives sur la communauté noire. Elle consistait en cinq grands sténopés de couleur sépia, légèrement flous, montés sur une forme concave en aluminium qui évoquait la présence subsistante quoique absente de l'histoire des Noirs dans ce paysage. Il existe peu de documents de cet endroit où des communautés importantes de Noirs se sont réunies et ont vécu. Les noms de personnes, de même que des textes poétiques de Melinda relatant des conversations imaginées entre ces gens durant les pique-niques, avaient été inscrits à la mine de plomb sur le mur. Les textes, mariés avec les images, laissaient supposer un autre monde et l'espace fragile que l'histoire des Noirs occupe dans ce pays-ci. Cadboro Bay concernait vraiment l'absence persistante de souvenirs des communautés noires dans la culture dominante et dans l'imaginaire des Noirs à cause du peu de renseignements disponibles. L'installation parlait également de l'absence de certains corps dans le paysage territorial et culturel d'ici. Le travail donne de la visibilité à l'invisible et s'intéresse aux processus qu'elle peut emprunter et aux formes qu'elle peut prendre. Et vraiment, comme commissaire, c'est ma principale préoccupation : tenter de créer des espaces de visibilité tout en explorant l'invisibilité. Je considère mon travail comme étant politique, et je me sers de ma compréhension du local comme point de départ pour des discussions sur des questions de visibilité.

MKG: Richard Fung a mentionné qu'il a eu une conversation intéressante avec vous concernant le milieu artistique de Vancouver, et je me demande si vous pourriez nous parler de la place des Noirs dans le contexte de Vancouver.

AF: Mes préoccupations sur la place des Noirs débordent le contexte de Vancouver. Elles sont reliées à mes origines antillaises et à la compréhension que j'ai d'une construction coloniale des hiérarchies raciales dans les Antilles. Je crois que nous avons atteint un certain niveau de maturité dans nos pratiques et nos expériences en tant qu'artistes, commissaires et critiques. Et nous avons donc maintenant besoin de déconstruire les manières dont nous avons réintroduit certaines hiérarchies coloniales dans nos discours, nos pratiques et nos débats politiques actuels pour l'équité en tant que gens de couleur dans ce pays. Mes conversations avec Richard proviennent d'une certaine compréhension du contexte antillais où la hiérarchie va comme suit : Blanc, Asiatique, Sud-Asiatique et Noir. J'ai réfléchi à l'énergie et à l'engagement qui ont été investis dans l'action contre la marginalisation, et j'aimerais maintenant participer à des discussions sur la manière dont nos propres cultures et nos histoires réinscrivent des hiérarchies dans le cadre de la construction d'une coalition.

En ce qui concerne Vancouver, je me dois d'ajouter que mon intention, comme commissaire de l'exposition de Melinda, était d'inscrire activement le fait que les Noirs ont occupé un espace géographique et politique au sein des communautés de la côte Ouest. On ne sait trop comment, mais cette présence est continuellement effacée, même présentement. Elle est continuelle-

ment rendue invisible. L'invisibilité des contributions historiques et contemporaines des Noirs sur le côté Ouest est peut-être due au nombre relativement petit de gens de descendance africaine dans cette région. Mais c'est peut-être également en raison d'une politique qui encourage certaines histoires à être contées et racontées à nouveau, et qui détermine quel groupe fait partie de ces histoires. Je crois que l'histoire précise de Vancouver et de la côte Ouest permet cette situation. Il existe des rappels physiques des contributions des Canadiens chinois à la construction du Canada sur la côte Ouest, et je pense que ces rappels font en sorte que certaines histoires peuvent émerger. Ceci, cependant, ne justifie pas l'absence notable des histoires du peuple noir partout au Canada. C'est à partir de mes expériences aux Antilles que je veux commencer à retravailler la question de l'absence et dire : « Examinons les manières dont les hiérarchies raciales ont été construites pour classer notre mérite et déterminer quelles voix sont entendues. » l'essaie encore de cerner cet enjeu, mais je pense que l'excavation, la narration et la documentation des histoires sous forme visuelle par les artistes sont nécessaires pour changer nos compréhensions des multiples influences culturelles qui forment toute (notre) culture locale et nationale.

MKG: Nous avons déjà parlé du fait qu'il semble exister une perception à l'effet que le travail sur la politique racio-culturelle a été « fait ». Qu'en pensez-vous?

AF: Je crois que plusieurs choses se produisent, et que ce n'est pas simple. Dans les années 1980, les questions étaient relativement claires : on parlait de financement, d'accès aux institutions et d'une véritable campagne pour l'obtention d'un changement structurel. Des gestes d'un certain type ont été posés par des personnes et des institutions à cette époque, qui ont *semblé* faire ouvrir les choses, ce qui fait qu'en ce moment on peut dire que « ça a été fait ». Je pense également que la génération d'artistes et de créateurs des com-

munautés ethno-culturelles qui nous ont suivis a émergé à un moment où la route semblait pavée de façon plus égale et où les choses sont, en effet, un peu plus faciles. Des portes semblent s'être ouvertes sur le plan institutionnel mais, en même temps, les ieunes artistes réalisent que cette ouverture n'est pas totale. Il existe plusieurs groupes et collectifs d'artistes qui commencent à aller complètement à l'extérieur des systèmes existants parce que ceux-ci sont perçus comme étant trop difficiles à percer. Mais ce n'est pas si simple : il y a la motivation financière: il y a une sorte de vernis de surface en ce qui a trait aux questions d'accès; et les institutions ont une certaine façade qui laisse entendre que le travail sur l'équité a été fait. Cela clôt toute discussion sur le fait que ce n'est pas quelque chose qu'on fait et puis, voilà, c'est fini; il s'agit plutôt d'un processus continu. Cette discussion doit se poursuivre. Les discussions par les gens de couleur ont évolué et se déroulent aujourd'hui dans des endroits et sur des tons différents. Les enjeux s'inscrivent peut-être dans des contextes différents, mais les véritables principes de base de la représentation n'ont pas nécessairement changé. Une de mes craintes est que les questions de représentation se retrouvent maintenant à l'extérieur du discours public en raison des manières dont elles ont été cooptées, surtout par les institutions. Je crois que ces questions doivent se trouver sur la place publique. Autrement, elles sont aspirées dans des espaces où elles perdent leur visibilité ou leur importance et, à cause de l'attitude du « ca a été fait », certains corps et certaines voix continuent d'être exclus des conversations.

GAËTANE VERNA

Monika Kin Gagnon: Pouvez-vous nous parler un peu de votre travail comme conservatrice à la Galerie d'art Foreman de l'Université Bishop's à Lennoxville? Travailler dans ce contexte comporte certainement des particularités, et vous avez réussi à donner à la Galerie une certaine visibilité, en vous servant de façon originale de la publicité communautaire à la télévision, de même qu'en publiant de beaux catalogues et manuels de lecture. Quels projets récents vous sont particulièrement chers?

Gaëtane Verna: J'aimerais d'abord dire que j'ai suivi une trajectoire un peu différente de celle d'autres conservateurs du Québec, puisque la plupart de mes études en histoire de l'art ont été faites en France. Quand, à la maîtrise, j'ai décidé de travailler sur les artistes afro-américains qui avaient vécu à Paris entre 1945 et 1969, tout le monde m'a dit: « Génial! Quelle bonne idée! » Le terrain était effectivement intéressant mais, sur le plan de la recherche, un problème sérieux se posait. En effet, tenter de définir qui était un artiste noir américain à cette époque était difficile sans l'aide d'un portrait photographique, puisqu'il n'y avait rien d'écrit nulle part. J'ai donc dû rencontrer des artistes et des galeristes de l'époque qui me disaient : « Je me rappelle un tel » et, de là, j'avais une piste qui me permettait de poursuivre la recherche dans des catalogues. J'ai donc commencé par ce travail puis, au niveau du D.E.A., j'ai travaillé sur les installations de David Hammons, artiste noir américain. Par la suite, je suis rentrée au Québec.

Je travaille en ce moment sur un projet avec l'artiste new-yorkaise, Denyse Thomasos. Au départ, je voulais faire une rétrospective de ses tableaux grand format, mais elle préférait continuer à développer son travail mural. Sa peinture est toujours faite de grands gestes, de grandes verticales et horizontales, travail qui semble uniquement formaliste, mais qui fait aussi référence à ses origines dans la diaspora africaine à l'île de la Trinité. Les lignes présentes dans toute son œuvre symbolisent l'incarcération dans une prison, dans un bateau d'esclaves ou un ghetto urbain. Mis à part ce thème du confinement, elle s'intéresse également à l'architecture : l'architecture oppressante de la ville, d'une prison ou d'un bateau d'esclaves. Ces éléments se répètent, mais toujours de façon non figurative, presque formaliste parce qu'elle utilise des formes simples : la verticale et l'horizontale. Pour l'installation qu'elle présentera à la Galerie d'art Foreman de l'Université Bishop's, de même qu'à la Galerie de la Mount Saint Vincent University à Halifax, elle a recu carte blanche. Nous publierons également son premier catalogue. L'autre projet que je développe concerne Lucie Chan, artiste qui réside en Nouvelle-Écosse et qui fait un travail d'installation en utilisant comme matériau de base le dessin. Devant certaines de ses œuvres, on ne peut s'empêcher de penser à l'artiste torontois Ed Pien, bien connu pour ses installations utilisant également le dessin. Dans un futur rapproché, j'aimerais présenter son travail en tandem avec celui d'Alicia Henry, une artiste afro-américaine, parce qu'il existe de grandes corrélations entre leurs œuvres, essentiellement l'utilisation de la figure humaine. Ayant toujours la volonté d'avancer l'analyse de ces types d'œuvres, le projet inclurait la publication d'un catalogue.

MKG: Avez-vous d'abord étudié au Québec?

GV: Mes parents sont d'origine haïtienne et j'habite Montréal depuis l'âge de deux ans et demi. J'ai fait toutes mes études à Montréal, au cégep Saint-Laurent puis à l'Université Concordia en administration et en affaires internationales, toujours avec la volonté de travailler dans le domaine de la gestion des arts. Durant mon séjour de huit ans en France, je me suis rapidement intéressée à l'histoire de l'art et au métier de conservateur. Je suis donc revenue au Québec un peu déconnectée parce que je n'avais aucune référence par rapport au milieu de l'art du Québec. Cela me donnait toutefois une position

et un regard frais, ouverts, sans allégeance. J'ai obtenu ce travail à Lennoxville (qui fait maintenant partie de Sherbrooke), dans un environnement où il y avait tout à faire, avec une presque complète et entière liberté d'action. On m'a dit : « Prenez en charge la galerie universitaire et faites ce que vous avez à faire. »

Il fallait développer une programmation assez intéressante pour atteindre les objectifs de recherche et d'innovation que doit rencontrer une université et, en même temps, rejoindre un public qui n'y est pas nécessairement habitué.

Lors de mes études, i'ai eu la chance de faire des stages pratiques au Musée national d'art moderne, au Centre Pompidou et au Louvre, donc dans de grandes institutions. À Lennoxville, je revenais à un niveau beaucoup plus modeste, donc je devais trouver un moyen d'intégrer toutes mes connaissances dans un nouveau contexte budgétaire. Comment arriver à faire un amalgame cohérent? Je suis vraiment partie en mission en me disant : « Je vais trouver des artistes qui m'intéressent, je vais trouver du travail qui m'intéresse, dans un esprit d'ouverture. » La liberté d'action qu'offre une structure universitaire, avec ses deux mille étudiants, est vraiment fantastique. Avec autant de liberté et pouvant compter sur le fait que les gens vont répondre à l'appel puisqu'on se trouve dans une université, on peut vraiment jouer la carte du laboratoire, on peut innover dans une multitude de directions. L'important, c'est que l'artiste et moi soyons tous deux intéressés. Je dois dire qu'au fil des années, il n'y a jamais eu d'artiste qui m'ait dit : « Ça ne m'intéresse pas d'exposer chez vous car c'est trop petit ou pas assez connu. » Les artistes ont toujours fait preuve d'une ouverture d'esprit que je trouve vraiment géniale. J'ai donc essayé de maintenir une pratique diversifiée, tout en allant à la rencontre d'artistes d'autres communautés qui ont peu de diffusion.

J'ai invité des gens comme Jan Wade de Vancouver. Nous avons présenté une œuvre, *Epiphany*, montrant un autel composé de cent croix différentes les unes des autres. Cette œuvre a attiré beaucoup de gens de la région parce

qu'ici en Estrie, il y a beaucoup d'intérêt pour ce qu'on pourrait appeler l'art naïf. Jan Wade avait transformé la croix, symbole du monde occidental, en la combinant à des éléments de la culture populaire : figurines de plastique, jouets, peignes afro... Cette panoplie d'objets a vraiment impressionné le public. Les gens étaient intéressés par le fait que son travail parle de sa condition de femme noire. Personne n'a remis en question notre choix de présenter l'exposition ici.

Ce n'est pas un critère d'exposer un artiste noir ou asiatique. Mais si je vois un travail qui me touche, qui éveille une résonance personnelle et qui a été produit par un Noir, un Asiatique ou toute personne des communautés soi-disant minoritaires, il est certain que je vais tout mettre en œuvre pour lui donner une sorte de tremplin. Je cultive un intérêt pour l'architecture et pour des œuvres dont le sujet est politique. Je peux être attirée par un travail formaliste, mais il faut alors que ça me coupe le souffle. Ma pratique est donc assez éclectique; elle n'explore pas une seule avenue. Je trouve intéressant de pouvoir donner à voir des choses que le public ne verrait pas autrement. Je pense qu'il faut, dans une institution, toujours proposer une programmation très variée pour que les spectateurs se sentent à l'aise de venir voir des expositions qui traitent de sujets qui, de prime abord, semblent éloignés de leurs préoccupations.

MKG: Pensez-vous que, dans le contexte culturel contemporain au Québec, c'est important que les artistes se définissent d'une façon qui met l'accent sur leurs origines raciales ou ethniques? Dans le reste du Canada, vers la fin des années 1980 et dans les années 1990, ce type de définition a eu de l'importance: toutes sortes d'activités culturelles ont été produites, qui ont eu un impact politique.

GV: La façon dont on se définit soi-même est une question extrêmement personnelle. Un artiste veut-il être perçu comme étant noir ou asiatique? Une

personne veut-elle être catégorisée selon son identité raciale ou veut-elle simplement être perçue comme artiste? Reste alors à déterminer si ces paramètres doivent être intégrés au discours théorique sur son œuvre artistique.

Au cours de mes récentes conversations avec Lucie Chan, qui est originaire de la République coopérative de la Guyane et dont le nom de famille est chinois, j'ai dû prendre la peine de lui poser ces mêmes questions. Par ailleurs, Lucie fait face à une situation intéressante : suite à un déménagement pour poursuivre des études de maîtrise, son travail a été « récupéré » par des groupes d'artistes et des conservateurs dont les expositions explorent des thèmes liés à la négritude. Son père ayant des origines chinoises et portugaises et sa mère des origines indiennes et noires, je lui ai demandé comment personnellement elle se définissait. Elle m'a répondu : « Je dis simplement aux gens que je viens d'un milieu métissé. » C'est la seule façon pour elle de trouver sa place.

Je pense qu'il s'agit également d'un problème générationnel. Il y a eu des artistes très politisés dans les années 1960, alors qu'aujourd'hui certains artistes noirs ne veulent pas qu'on les enferme dans une catégorie où ils doivent constamment représenter l'artiste noir. Ils souhaitent une reconnaissance pure et simple de leur travail. Par contre, quand on analyse le travail de certains artistes, il est difficile de dissocier leurs origines ethniques de leurs œuvres. Je reste persuadée que le travail artistique est une pratique intimement liée à son auteur. Peut-on alors passer sous silence les origines ethniques si l'on veut comprendre et analyser le travail?

MKG: À votre avis, qu'est-ce qui caractérise ce type d'identification de soi dans le contexte québécois?

GV: J'ai l'impression, en effet, que la situation au Québec est différente. On a un problème de masse critique. Un professeur et sculpteur, Robert Holland Murray, m'a parlé de quelques étudiants qui avaient fait leur D.E.C. en arts plastiques au collège Dawson et qui, durant leur baccalauréat, se sentaient

complètement oubliés. Ils n'arrivaient pas à se faire une place, ayant l'impression que ce dont on parlait dans les cours ne les concernait jamais. Ils ne pouvaient s'identifier à aucun des thèmes abordés ou artistes présentés, et ne pouvaient donc pas participer activement. Résultat : beaucoup d'entre eux ont abandonné en cours de route ou à la fin de leur diplôme.

MKG: Ils étaient découragés...

GV: Ils étaient découragés parce qu'ils ne trouvaient pas d'interlocuteur ou de regroupement où ils auraient pu discuter. Je pense que le fait qu'on mette autant l'accent sur le fait français au Québec et sur l'acquisition d'une certaine culture a pour effet de placer les membres des autres groupes ethniques un peu en attente. C'est comme s'il fallait que les gens attendent leur tour.

C'est également une question de classe sociale. Il faut avoir assouvi certains besoins de base avant de pouvoir s'intéresser à l'art et choisir de gagner sa vie par l'art, en particulier l'art contemporain, ou même réfléchir à la beauté et à l'esthétique d'une œuvre. Je pense que le niveau social des gens de couleur en général y joue pour beaucoup. Combien de personnes de couleur habitant au Québec s'intéressent à l'art et, de surcroît, à l'art contemporain? Combien ont une pratique professionnelle et sont reconnus par et pour leur travail en arts visuels?

Depuis mon retour au Québec en 1997, je suis constamment à la recherche d'artistes noirs ayant une pratique professionnelle en art contemporain. Je cherche toujours à aller à leur rencontre mais, malheureusement, il y en a très peu. Je peux en compter cinq ou huit faisant un travail qui mérite d'être soutenu ou développé.

MKG: Il y a une chose que j'entends beaucoup au Québec, et pas ailleurs, à l'effet que ces questions de racisme au sein de la culture ne s'appliquent pas ou ne sont pas pertinentes dans le contexte québécois.

GV: Je sais qu'au niveau municipal, le Conseil des arts de Montréal a mis sur pied la Délégation sur la diversité culturelle dans les arts. Les responsables se sont rendu compte qu'ils devaient poser des gestes concrets pour intégrer les divers groupes ou communautés ethniques de la ville, à commencer par la représentation au sein du Conseil des arts de Montréal. Je sais que cette délégation a pour mandat de réfléchir à la mise sur pied de lignes directrices visant une plus grande inclusion du public, des artistes et des organismes représentant des personnes considérées comme minorités visibles.

Il faut toujours garder en tête le fait que, lorsqu'on réfléchit à ces questions, il existe une différence entre Montréal et le reste du Québec. Prenons ma situation à Sherbrooke : les populations qu'on appelle minorités visibles, ce sont soit des étudiants de l'Université de Sherbrooke ou de Bishop's, soit des nouveaux arrivants, des réfugiés, des gens qui commencent et qui n'ont pas encore les moyens de se préoccuper du sort de l'art.

Le contexte de Montréal est tel qu'on commence maintenant à se dire qu'il faut faire un effort. Je pense que cela vient de l'exemple fourni par des villes comme Toronto où se côtoient, à l'intérieur d'une même communauté, un artiste faisant un travail plutôt traditionnel et un autre faisant un travail professionnel en art contemporain. Les gens ont l'impression que les portes du Conseil des arts de Montréal sont fermées à tous les artistes issus des communautés culturelles. Si ces artistes veulent faire un travail plus traditionnel, personne ne s'y intéresse et il n'existe donc pas de programmes de subvention. Depuis un an ou deux, la Délégation sur la diversité culturelle dans les arts se rencontre pour essayer de mettre sur pied certaines politiques et d'ouvrir l'accès aux subventions. Se rendant compte que les artistes membres des communautés ethniques augmentent en nombre, elle cherche à les faire participer, à diversifier l'offre culturelle en fonction de ces populations, à s'intéresser à ce que celles-ci font de leur culture. C'est toujours le grand dilemme : qu'est-ce qu'être Montréalais et qu'est-ce qu'être Québécois, culturellement parlant?

MKG: De votre point de vue, estimez-vous qu'il est encore nécessaire de reconnaître la différence et d'en tenir compte, comparativement avec ce qui se passait il y a quinze ans dans le milieu des politiques identitaires?

GV: C'est toujours important. Dans ma pratique de conservatrice, il m'arrive de me dire: « Mon Dieu, je n'expose que des femmes ou des artistes noirs! » Je suis consciente et je veux avoir une pratique éclectique, mais je constate également que les conservateurs blancs, qui ne font que des expositions formalistes, ne se préoccupent pas du fait qu'ils n'intègrent pas d'autres types d'art dans ce qu'ils donnent à voir à leur public. Il faut donc que je m'assume en acceptant l'idée que c'est ma pratique distincte que je donne à voir au public de ma galerie. Ce dernier a toujours le choix de s'y intéresser ou non. On se pose toujours la question du public, et l'on estime souvent que le public n'est pas prêt alors que, très souvent, il l'est.

MKG: C'est ce que dit Sylvie Paré. Le public est beaucoup plus ouvert d'esprit qu'on ne le croit et il est capable de saisir les enjeux posés par le travail qu'elle fait.

GV: Tout à fait. J'ai donné un cours en histoire de l'art à l'uQÀM dans lequel j'ai décidé d'explorer des pratiques artistiques biculturelles, par exemple le travail d'un artiste afro-américaine ou d'un Canadien d'origine asiatique. Les étudiants avaient soif de connaître ces diverses pratiques, parce que même eux, qui sont majoritairement francophones et blancs, étaient las de toujours entendre parler de la même chose et du même type d'œuvres occidentales. Je leur ai montré le travail de David Hammons et d'autres productions qui n'avaient rien à voir avec ce qu'ils connaissaient, et personne n'a fait de commentaires à l'effet que cela ne les intéressait pas, que c'était loin de leur réalité. C'est un peu comme dans les années 1960, au moment où de jeunes médecins haïtiens immigraient ici et que les employeurs se demandaient si les gens iraient consulter un médecin noir. Bien sûr! La personne s'en fout, elle

veut voir un médecin. Je pense que le public québécois est disposé à tout voir si le travail est bien mis en contexte, bien expliqué. Au Québec, il y a peut-être peu d'artistes noirs ou asiatiques, mais je pense que cette situation est en train de changer. On observe qu'il y en a plus dans la génération qui est au baccalauréat ou à la maîtrise. La question qui se pose maintenant est la suivante : resteront-ils au Québec ou partiront-ils? Trouveront-ils assez de soutien à l'intérieur même du Québec pour continuer?

MKG: En terminant, pouvez-vous nous dire quelques mots sur le MAI (Montréal, arts interculturels)?

GV: Je suis associée au MAI depuis 2001. Ce lieu a été fondé avec comme objectif de disposer d'un centre qui s'intéresse à toutes les questions interculturelles, autant en ce qui a trait aux arts de la scène qu'aux arts visuels. Je pense que c'est le seul lieu avec cette vocation à Montréal. Ce que j'y trouve intéressant, c'est la volonté de présenter des expositions montées par de jeunes commissaires. Par exemple, on a présenté l'exposition Black Body: Race, Resistance, Response [Le corps noir : Race, résistance, réponse], mise sur pied par Pamela Edmonds & Anthony Joyette de Halifax, qui présentait le travail de Buseje Bailey, Michael Chambers, Lucie Chan, Chrystal Clements, Rebecca Fisk et Gomo George, des artistes canadiens noirs se penchant sur la condition du corps noir dans l'art contemporain. C'est notre désir non seulement de présenter des œuvres d'artistes issus des communautés, mais aussi de le faire de manière hautement professionnelle, permettant ainsi aux artistes de se défaire de l'étiquette communautaire si souvent associée à ce type de production.

ART ET/OU POLITIQUE?

Monika Kin Gagnon: Les systèmes culturels auxquels vous avez fait référence plus tôt - éducation, création, exposition et réception -, comportent également des enjeux liés au domaine de la création et de l'esthétique. La politique identitaire y a aussi eu un impact, prenant en compte et questionnant les sujets qui sont propres à l'art, par exemple en faisant de l'identité un sujet et un processus d'investigation acceptables. Je crois que ce sont les artistes et les productrices féministes qui ont introduit ce changement dans les années 1970 et peut-être même avant. Toutefois, il se peut qu'il y ait un désavantage à ce qu'il est maintenant convenu d'appeler une institutionnalisation de l'identité. On pourrait presque dire qu'un genre thématique s'est développé à partir d'objectifs de programmation, comme si certains commissaires avaient créé des attentes envers les artistes de couleur et des Premières Nations en leur donnant le mandat de produire des œuvres explorant des questions identitaires. J'entends par là une pression qui viendrait de l'extérieur. Ce genre s'appuie sur l'investigation de soi, explorant des histoires familiales autant que culturelles. Ainsi, tout en ouvrant la porte à des possibilités de subvention, d'exposition et de diffusion, la politique identitaire a également donné lieu, en partie, à des demandes qui, du coup, ont fermé la porte à d'autres aspects. Je crois que vous avez raison de souligner les nombreuses formes

de résistance et d'animosité qui ont marqué ces changements initiaux. Mais il semble également qu'un malaise plus vaste se soit installé. J'ai le sentiment qu'il existe maintenant différents types de contrecoup - de la part de personnes, de la culture dominante ou d'institutions culturelles - à l'endroit des approches basées sur l'identité et d'une critique des organismes, des processus et de la production artistique en tant que telle. Cela dépasse le simple épuisement. C'est plus actif et délibéré que l'épuisement. Et ce n'est certainement pas parce que le racisme systématique a été résolu. Cela concerne une simplification et un endiguement des discours sur la race et l'appartenance ethnique. Et le fait que toute prise en compte des questions raciales est écartée à partir du principe que la chose « a déjà été faite », ou qu'elle n'a plus de pertinence puisqu'elle est devenue prévisible, m'inquiète puisqu'il pourrait s'agir d'une manière de contourner l'importance et la valeur d'un ensemble de processus beaucoup plus complexes sur la manière dont l'appartenance ethnique et raciale est produite, mise en application et compliquée par la culture. Les exclusions faciles nous empêchent d'examiner ces processus et de nous y engager de façon plus intime; elles peuvent également nous empêcher de voir les dimensions racistes qui les motivent.

Richard Fung: Et vous avez raison de vous inquiéter. Le problème, c'est que la question est terriblement complexe et qu'il est difficile d'accepter cette complexité et d'y réagir adéquatement. Voici certaines des contradictions que j'y perçois. D'une part, cette résistance à travailler sur la question de l'« identité » provient de l'engouement pour le nouveau qui existe chez les étudiants en art, les critiques, les commissaires et dans le marché de l'art. Je parle d'étudiants en art plutôt que d'écoles d'art parce que je crois que beaucoup de gens y viennent avec cette idée en tête, et la plupart des professeurs que je connais essaient de tempérer cette obsession. Le rejet automatique de tout un champ d'investigation parce qu'il serait vieux jeu est tout simplement

ridicule. Par ailleurs, si un artiste asiatique se sert de l'image d'une autre personne asiatique, ou un artiste noir d'un sujet noir, l'œuvre est automatiquement interprétée comme traitant de race ou traitant d'identité, les deux notions se trouvant réunies. Par contre, il est certain que les artistes blancs travaillant avec des sujets blancs ne sont pas soumis à cette interprétation réductrice. D'autre part, un grand pan de l'art consacré à l'identité raciale et culturelle semble tellement coincé qu'il amène peu d'eau au moulin, de sorte qu'on n'apprend rien sur la question et qu'on n'est pas non plus touché sur le plan esthétique. C'est devenu un genre, comme vous le dites. Ainsi, tout en devant défendre l'espace requis pour ces explorations, nous devons conserver un point de vue critique. Nous avons parcouru du chemin depuis l'époque où nous devions valider une chose simplement parce qu'elle concernait l'expérience de quelqu'un qui avait été mis en situation minoritaire du point de vue de cette personne et d'une personne comme elle. Dans ces premières œuvres sur la question identitaire, accès et changement institutionnels s'entremêlaient; il se peut que nous ayons aujourd'hui besoin de démêler ces deux aspects, soit la politique dans l'art et la politique au nom de l'art.

MKG: Je pense que les distinctions que vous établissez entre l'exploration de l'identité raciale dans une œuvre d'art et les diverses questions d'accessibilité aux ressources et au pouvoir sont importantes parce qu'il arrive souvent que ces deux dimensions soient assimilées. Vous avez déjà mentionné que les débats sur l'équité culturelle auxquels vous avez participé au Conseil des Arts du Canada comportaient souvent, et de façon significative, des questions de « professionnalisme ». Cela avait-il à voir avec une sorte d'anxiété « blanche » relative à des définitions de production artistique? Je crois que cette anxiété a toujours cours en ce qui a trait à des questions de « qualité » esthétique. On perçoit couramment, je crois, que l'imputabilité à un processus de représentation équitable comporte nécessairement une perte de « qualité » dans le

travail, plutôt que de voir de quelle manière cette notion de qualité sert souvent d'alibi à un ensemble d'exclusions et d'inclusions qui maintiennent en place la primauté d'une expertise blanche et des notions ethnocentriques de production artistique. Dans son essai intitulé « The Discourse of the Museum » [Le Discours du musée], publié dans *Thinking Exhibitions* [Penser les expositions, 1996], Mieke Bal compare le musée d'ethnographie et le musée d'art afin de démontrer précisément de quelle manière les divers discours muséologiques fabriquent la différence culturelle et se servent de la répétition pour la maintenir en place.

Cette tension s'est manifestée dans un commentaire paru dans le National Post qui portait sur une exposition de l'artiste de Vancouver Brian Jungen, s'intitulant Shapeshifter [Changeur de formes], présentée au centre d'artistes autogéré Or Gallery à l'automne 2000. Il était intéressant de constater de quelle manière Jungen et son œuvre avaient été arrangés par le discours de la critique Sarah Milroy et de ceux qu'elle avait choisis pour consacrer le passage de l'artiste dans les grands temples de l'art. Une des premières séries de lungen, datant de 1998-1999 et intitulée Prototype for New Understanding [Prototype pour une nouvelle compréhension] est faite de masques construits à partir de baskets Nike Air Iordan. Pour moi, cette œuvre a en partie pour sujet les frontières et les codes nationaux inter-autochtones. Dans un essai intitulé « Cheap » [Pas cher], Reid Shier attire notre attention sur la manière dont ces masques renvoient à des dessins Kwakwaka'wakw, Nuu'chah'nulth et Bella Coola de facon vraiment intéressante. Mais dans le commentaire consacré à l'exposition plus récente de Jungen à la Or Gallery, tout aspect international (dans le sens autochtone) semble évacué. Le commentaire fait plutôt appel non pas à un mais à quatre experts artistiques de race blanche - Reid Shier, le commissaire de cette exposition, Daina Augaitis de la Vancouver Art Gallery, Kitty Scott, conservatrice au Musée des beaux-arts du Canada, et Scott Watson de la Morris and Helen Belkin Art Gallery de Vancouver - pour

témoigner de l'excellence artistique du travail. Le problème n'est pas que ce que ces personnes ont à dire soit problématique – ce ne l'est pas: ce n'est pas là où je veux en venir. C'est plutôt la manière dont ces voix sont réunies pour construire une distanciation implicite quant à la politique racio-culturelle. une distanciation acharnée qui s'insinue dans le commentaire. Shapeshifter est une construction sculpturale remarquable qui donne à voir le squelette d'une baleine, symbole reconnaissable de l'art autochtone de la côte Ouest. moulé dans des chaises de jardin en plastique de Canadian Tire. En lisant le commentaire, je me suis dit combien il aurait été intéressant de réunir des commentaires d'artistes établis des Premières Nations qui travaillent de manière plus traditionnelle avec ces mêmes motifs, par exemple Robert Davidson, ou de commissaires comme Doreen Jensen qui est familière avec certains aspects vernaculaires, incluant la baleine. Mais revenons à un point que j'ai abordé plus tôt. Je crois qu'il existe une manière d'assimiler la question de l'accès aux ressources et au pouvoir à celle d'esthétique et de représentation, et dans ce cas, on peut constater de quelle manière la paranoïa ressentie face à la première, soit l'accès, influence et limite l'implication dans une esthétique. Il me semble que l'intérêt du travail réside dans ses provocations et dans les intersections culturelles avec lesquelles il joue. La réception critique de Milroy ne peut pas prendre pleinement en compte les dimensions potentielles suggérées par la sculpture elle-même. De mon point de vue, sa facon d'aborder le sujet finit par concerner davantage les limites de la culture blanche.

RF: Il me semble discerner deux éléments: d'abord, les experts choisis sont tous des Blancs et, ensuite, ils sont ponctuellement cités pour donner un point d'entrée à l'œuvre qui efface toute connexion autochtone. Comme vous le suggérez, cet article illustre le processus par lequel on est reconnu comme artiste, sans autre mot apposé, par opposition à un artiste confiné à une

minorité raciale ou ethnique qui aurait sa pertinence quant à des questions de différence ou peut-être de « spécificité », mais qui n'aurait aucune portée ou signification au sein de l'« Histoire de l'art ». Pour y arriver, il est absolument nécessaire que des critiques ou des commissaires blancs légitiment cet art; interviewer des artistes autochtones reviendrait à « limiter » la portée de cette œuvre. Pareillement, il serait important de discuter de l'œuvre en termes d'« art », et non d'« art indien », pour bannir toute trace ethnographique. Les mises en contexte réductrices impliquent des conséquences pour les artistes. À juste titre, on craint que les étiquettes ne deviennent non seulement des descriptions de leurs milieux socioculturels, mais des prescriptions quant au type de travail qu'ils devraient produire. Durant un atelier donné dans le cadre du colloque « On Aboriginal Representation in the Gallery » [Sur la représentation autochtone au musée] à la Vancouver Art Gallery, Lawrence Paul Yuxweluptun a évoqué cette image de lui-même essayant de pénétrer le musée et d'anthropologues s'accrochant à lui pour lui en interdire l'entrée. En même temps, je ne crois pas que les artistes non blancs veuillent non plus être nécessairement séparés de leur communauté. Que l'appartenance ethnique soit devenue fétiche ou qu'elle soit gommée, les problèmes surgissent lorsque les critiques et les commissaires sont insensibles à ce qui est abordé dans l'œuvre.

S'il est instructif, l'article de Milroy n'est cependant pas du tout extraordinaire. Elle essaie de bien jouer son rôle. En fait, lorsque je dois réunir des lettres d'appui pour un projet, je suis très stratégique quant aux personnes que je contacte; toutes les personnes que je connais le sont. Si le sujet a le moindre rapport avec une question raciale, il est important de montrer le sceau d'approbation d'une figure d'autorité désintéressée (donc de race blanche), tout en démontrant simultanément l'authenticité raciale ou culturelle de l'œuvre en invitant quelqu'un du même groupe à témoigner de son mérite. S'il s'agit d'une soumission américaine, j'inclurais au moins un répondant américain, quelqu'un de connu, de même qu'au moins un Canadien pour

valider sa pertinence locale. C'est ainsi que je négocie le contexte lorsque je porte mon chapeau de producteur.

J'imagine que nous pourrions avoir une conversation beaucoup plus longue sur la notion de qualité en tant que telle, parce qu'elle ne va pas de soi. La qualité est contextuelle et elle change constamment : ce qui est écarté aujourd'hui peut devenir à la mode demain, ce qui est démoli par un critique peut être porté aux nues par un autre. Nous sommes tous aux prises, passivement et activement, avec ces constructions de qualité, absorbant et redéfinissant des idées quant à ce qui est « bon » et ce qui ne l'est pas. Les styles se récupèrent également. Devant les incroyables possibilités offertes par la technologie numérique et son usage dans le cinéma hollywoodien et la publicité corporative, plusieurs artistes médiatiques retournent à la qualité tactile du film Super-8, à la simplicité de la vidéo de format modeste et à la spontanéité de la performance. De nos jours, les étudiants sont fascinés par les performances vidéo fort élémentaires d'artistes comme Lisa Steele, Colin Campbell et Paul Wong. Il existe parmi les jeunes vidéastes une méfiance, du moins une ambivalence, à l'égard d'un aspect fini et poli auquel aspirait ma génération il y a dix ans. En même temps, je vois bien comment les possibilités techniques offertes par les systèmes de montage non linéaire et par le design Web suscitent des effets vidéo de nature différente. On ne peut donc vraiment jamais parler de la qualité comme d'une chose fixe. Elle est soumise aux aléas de la mode.

Un problème se pose lorsque ceux et celles qui revendiquent la qualité proviennent tous du même type de milieu socioculturel et s'appuient sur les mêmes critères. Au Canada, ces défenseurs, qu'ils soient bien informés et progressistes ou mal informés et réactionnaires, sont presque tous des Blancs. Cette situation mène à ce dont vous et Dana discutiez au sujet de la valeur culturelle. Quand Cameron Bailey a commencé à écrire des commentaires sur le cinéma et la vidéo dans l'hebdomadaire torontois NOW il y plus de dix ans, cela a fait une énorme différence. Il a pris la production indépendante et

expérimentale au sérieux, et il a pris la question raciale au sérieux. Et il écrit merveilleusement bien. Malheureusement, je n'ai pas vu beaucoup d'autres critiques non blancs lui emboîter le pas ou faire leur propre chemin. Rinaldo Walcott, le spécialiste en « cultural studies » qui écrit également pour des médias populaires, est un des seuls à le faire.

Un problème se présente également lorsque les changements stylistiques sont propulsés non par l'artiste mais par des développements dans l'infrastructure qui le mettent hors d'action. À la fin des années 1980 et au début des années 1990, il y a eu un épanouissement de ce que Kobena Mercer a qualifié de films et de vidéos « dialogiques » sur la race et la différence, production qui combinait l'investigation politique et l'expérimentation formelle et qui disposait de budgets substantiels. Je pense à Tracey Moffat, Ngozi Onwuruh, Pratibha Parmar et Isaac Julien. C'est moins vrai de l'Amérique du Nord puisque nous n'avons jamais bénéficié du contexte télévisuel progressif qui existait à l'époque en Grande-Bretagne, par exemple. Mais il y a quand même eu des films personnels réalisés par Srinivas Krishna, Midi Onodera et Clement Virgo au Canada, et par Marlon Riggs et Julie Dash aux États-Unis. Il existe peu de financement et d'infrastructure aujourd'hui pour soutenir ce travail audacieux, et il ne se fait donc tout simplement pas. La plupart de ces artistes sont passés à un autre médium - en particulier l'installation - ou ils ont carrément arrêté de produire.

MKG: Vous avez mentionné plus tôt à la fois la primauté de l'expérience dans les premières étapes de la politique racio-culturelle et une sorte de validation non critique d'une expérience de minorité qui ont toutes deux caractérisé les œuvres du tout début. Je crois que c'est à ça que voulait en venir Stuart Hall quand il parlait de la « fin du sujet noir innocent » dans son essai intitulé « New Ethnicities » [Nouvelles ethnicités] il y a une quinzaine d'années. Cela me semble être directement lié à un changement qui s'éloigne

d'une simple célébration des expériences et des identités marginalisées. Mais croyez-vous que ces conditions du début, qui consistaient à célébrer simplement l'expérience marginalisée, ont également préparé le terrain à la sorte d'assimilation de l'accès à l'esthétique dont nous discutons? Croyez-vous qu'elles ont contribué à ce besoin rigoureux que nous identifions maintenant chez les artistes et les gardiens de l'art de se distancier de la politique identitaire? Je dirais qu'il y a un aspect qui relève du phénomène de génération dans l'indifférence de certains jeunes artistes à l'égard de la politique racio-culturelle, en ce sens qu'ils constituent la première génération de jeunes artistes de couleur et des Premières Nations à émerger spécifiquement des cadres institutionnels améliorés que la politique racio-culturelle a produits au cours de la dernière décennie. Je crois qu'il s'agit d'une situation à double tranchant, et c'est ce que j'entends par les différences générationnelles. Je crois que certains artistes ont profité de l'espace créé par cette politique du début, mais que d'autres se sentent écrasés par les articulations explicites de l'appartenance raciale et ethnique qui visaient tellement à nommer les choses qu'elles le faisaient souvent de manière réductionniste.

RF: Bien que je sois d'accord pour dire que le désengagement actuel relève sans doute d'une différence générationnelle, je ne crois pas qu'elle en soit la seule cause. En tant qu'artiste « plus âgé » maintenant, je sais que mes préoccupations ont changé depuis les années 1980. Ma première bande vidéo, Orientations (1984), réunissait des entrevues réalisées avec des Asiatiques lesbiennes et gais. Elle découlait de mes racines d'organisateur et du besoin que j'avais identifié de donner une image plus complexe en opposition à l'idée que se faisaient alors les gens de l'homme « gai » ou de la personne « asiatique ». Ça ne m'intéresse plus tellement d'expliquer des questions identitaires dans mes vidéos, bien que mon travail soit toujours instruit par qui je suis, y compris ma « race », mon milieu socioculturel, ma sexualité, mon genre et ainsi

de suite. En même temps, il y a des artistes plus jeunes qui s'attaquent aujourd'hui à des questions de race, de culture et de pouvoir, quoiqu'ils les abordent différemment parce que le contexte a changé. Des artistes comme Karma Clarke-Davis, Wayne Yung, Thirza Cuthand ou Dana Inkster font des œuvres intéressantes dans lesquelles race et culture interagissent avec d'autres enjeux. En ce qui concerne les institutions, on a l'impression que les conseils des arts sont en voie de produire un terrain de jeu plus égalitaire. Mais les jeunes artistes craignent également qu'en cette période de restrictions budgétaires, ils n'arrivent jamais à obtenir un soutien égal à celui offert aux artistes déjà établis et dont plusieurs ne sont pas blancs.

À la fin des années 1990, je participais à la programmation de « Inside Out » [Sens dessus dessous], le festival de films et de vidéos gai et lesbien de Toronto. Le festival reçoit énormément de candidatures, dont plusieurs proviennent de jeunes cinéastes et vidéastes, fraîchement sortis de l'école, voire encore à l'école. Vous avez là des artistes ayant réalisé leur première ou leur deuxième production, et qui parlent de ce qui leur est le plus proche comme expérience : des récits de famille et de *coming-out*. D'une part il s'agit d'un territoire connu, mais il arrive que leurs points de référence stylistiques ou conceptuels soient différents, et il y a donc toujours quelque chose de nouveau dans le travail. D'autre part il y a de jeunes artistes qui ne vont pas du tout dans cette direction, mais qui s'orientent tout droit vers le cyberespace. Je remarque des parallèles dans le travail de jeunes cinéastes et vidéastes asiatiques et dans la manière dont ils reprennent ou contournent complètement les questions d'identité.

MKG: Vous avez dit plus tôt que certaines œuvres traitant d'enjeux liés à l'identité raciale et culturelle ne font pas vraiment avancer ces questions ou encore qu'elles n'abordent pas l'engagement esthétique. Je me demande si vous ne pourriez pas donner des détails à ce sujet? Personnellement, j'ai le

sentiment que la contribution fondamentale de la politique racio-culturelle a été son engagement total dans cette expression connue : « la représentation de la politique et la politique de la représentation ». Il me semble que c'est principalement dans les arènes esthétiques et les sites de représentation que se sont produits quelques-uns des développements les plus intéressants à émerger de la politique racio-culturelle; à leur mieux, ces développements ont signalé les limites et les frontières des discours existants. Une œuvre de linme Yoon qui remonte à quelques années, soit (In) authentic (Re)search [(En)quête (in)authentique, 1990], par exemple, travaille à l'intérieur des discours muséaux et contre eux. The Red Paper [Le Livre rouge, 1995] de Dana Claxton ioue avec les bornes de l'histoire et du point de vue ou d'une perspective eurocentrique. Et votre propre bande vidéo intitulée The Way to My Father's Village [Le Chemin menant au village de mon père, 1987] explore les limites du récit de voyage. Une bonne partie de la production cinématographique noire des années 1980 en Grande-Bretagne a interrogé la transformation formelle comme mode essentiel de création de nouvelles perspectives. comme le soutient l'avant-garde depuis des décennies.

Le problème, c'est qu'on simplifie souvent à outrance ce qu'a été et ce qu'est la politique identitaire. On a tendance à adopter une approche réductrice, qu'il s'agisse des artistes ou des critiques qui sont pour ou contre, qui restent à l'intérieur de certains paramètres et définitions rigides, ou de commissaires qui commencent à travailler selon des catégorisations et des thèmes identitaires restrictifs. Plusieurs des débats autour de certains événements et colloques ont été très complexes et pas du tout directs. Les séances de clôture de « Writing Thru "Race" » [Écrire par la voix « raciale »], par exemple, ont traité de politique raciale, à savoir s'il s'agissait tout simplement d'être assimilés et acceptés par le courant dominant blanc, ou de transformer la communauté, le langage et les formes littéraires (la séance s'est conclue dans la discorde). Je suis convaincue que nous pourrions tous deux donner

plusieurs exemples. Mais il arrive souvent que les nuances de ce type se perdent. Je crois que le plus dangereux est que nous finissions par perdre un sentiment de transition et de processus au sein du mouvement.

RF: Je suis parfaitement d'accord. C'est comme si le racisme avait comporté une série d'enjeux dans les années 1960 ou 1980 qui sont maintenant derrière nous. En plus du fait que tous les points à l'ordre du jour des droits civils n'ont pas été réglés, le racisme fluctue constamment. Le discours anti-arabe et anti-musulman actuel qui découle des événements du 11 septembre égale en horreur tout ce que nous avons connu dans l'histoire récente. L'Europe et l'Australie sont aux prises avec une hystérie concernant les immigrants non blancs illégaux. Cette pierre d'assise du racisme blanc refait surface. Ainsi, le « courant dominant » se trouve clairement obsédé par l'identité. Comment réagiront les artistes, les critiques, les commissaires et les institutions?

KARMA CLARKE-DAVIS

Richard Fung : Je crois que vous êtes l'une des artistes de couleur, parmi ceux et celles de votre génération, qui a le mieux réussi...

Karma Clarke-Davis : Pourrait-on définir la réussite? Parce que je ne gagne pas beaucoup d'argent, si c'est ce que vous entendez.

RF: Je pensais plutôt en termes d'exposition et de reconnaissance. Vous avez exposé dans tous les endroits importants de Toronto, incluant le Musée des beaux-arts de l'Ontario et le Power Plant, vous êtes sur le réseau international grâce à des expositions et à des résidences, et vous êtes active au sein de plusieurs organismes. Je me demandais donc de quelle manière les institutions et les commissaires réagissent à votre travail, et ce, non seulement en termes raciaux. Comment vivez-vous votre participation et votre action dans la communauté des arts?

KC-D: Je reconnais le fait que j'ai reçu énormément d'appui, et j'en suis reconnaissante. Mais c'est dommage que je doive avouer qu'il m'arrive parfois de penser que je représente l'autre acceptable.

RF: Qu'est-ce qui vous fait dire ça?

KC-D: Je ne crois pas qu'un artiste blanc puisse s'imaginer à quel point il est douloureux de devoir toujours se demander pour quelle raison une chose vous est accordée. J'ai l'impression de ne pouvoir jamais dire : « J'ai fait un bon travail. » Je ne peux jamais me détendre et profiter de mon succès parce que les gens me demandent toujours pour quelle raison je suis là : « Ils la veulent sur leur conseil ou dans cette exposition parce qu'ils ont besoin d'une femme de couleur. » Je crois également qu'il existe un plafond transparent, invisible, sur la scène artistique actuelle au Canada pour les artistes et les œuvres des minorités qui ne font pas partie de catégories.

RF: Parlez-moi de votre formation artistique.

KC-D: J'ai étudié le ballet très jeune et je pensais devenir danseuse. Mais ce milieu était trop blanc, protestant et bourgeois, et je m'y sentais mal à l'aise, même si je voulais vraiment m'exprimer par le mouvement. Je me souviens avoir participé à un programme d'été sélect pour danseurs et, comme d'habitude, j'étais la seule personne de couleur et je provenais d'une famille monoparentale à revenu plus modeste. Je me souviens que je me sentais différente des autres filles.

RF: Avez-vous fait les beaux-arts?

KC-D: Oui, i'ai étudié à Concordia à Montréal et, là encore, il y a eu un changement dans ma conscience raciale. Là, le racisme pouvait se fonder sur la race et/ou la langue. C'était très intéressant pour moi parce que je ressentais une certaine empathie pour la cause des Québécois. Cependant, on m'a souvent mise mal à l'aise parce que je ne parlais pas couramment le français. l'étais déchirée entre ma sympathie et la franche animosité et l'exclusion que j'ai vécues. Par ailleurs, par certains aspects, je me sentais plus chez moi dans cette culture en raison de mes racines trinidadiennes : cette ouverture aux émotions, cette facon différente de concevoir la dépense de vos énergies. C'est une chose qui m'a toujours isolée à Toronto. C'était la fin des années 1980/début des années 1990, et j'ai eu une exposition, dans le cadre de la maîtrise, pour laquelle j'avais fait un travail qui puisait dans l'histoire occidentale et qui, également, parlait peut-être un peu, par son esthétique, de ma culture orientale. le dis « peut-être » parce que j'avais utilisé de la feuille d'or et certaines couleurs. Devant toute la classe, le professeur a déclaré : « De toute évidence, vous utilisez ce rouge vif et cette feuille d'or en raison de vos origines dans les Caraïbes; c'est assez clair. » Mais ce ne l'était pas du tout pour moi. Ca concernait l'alchimie!

À ce moment-là, la politique identitaire faisait fureur en art. Ma réaction

est souvent de courir dans la direction opposée, mais des mains invisibles me poussaient. On s'attendait à ce que je produise des œuvres qui fassent référence aux enjeux raciaux et identitaires. Il existait une sorte d'entente tacite selon laquelle, si tu étais un artiste de couleur, tes œuvres devaient parler de race. C'était un peu déroutant parce que d'une part je ne voulais pas suivre le mouvement, mais d'autre part j'étais prête à faire de l'exploration, si je le décidais...

RF: Dans votre travail, il y a une sorte de point d'interrogation autour des références raciales et culturelles; c'est très subtil. Il me semble que vous parlez d'identité dans le sens le plus pur, de la complexité des processus psychiques. KC-D: Oui, absolument. l'ai vécu une expérience intéressante avec un autre professeur qui était en partie Autochtone. On s'entendait bien et, un jour, il m'a pris à part et m'a dit : « Tu te sers de couleurs et d'une iconographie, entre autres, qui semblent refléter ta culture. » Et là je me suis dit à moi-même : « Il est loin de savoir qu'en plus, je suis d'origine mixte. C'est quoi ma "culture" ? » Il m'a parlé de sa douleur et de son combat comme jeune artiste au Québec dans les années 1950, et de sa décision de taire son identité autochtone parce que, disait-il, elle ne pouvait que lui nuire. Il m'a dit : « Tu ferais bien de te demander si tu veux vraiment mettre ta race à l'avant-plan de ton travail. » C'était du sérieux! l'étais triste qu'il se soit senti ainsi, mais cela a également cristallisé mon besoin de parler de race, d'identité et de culture dans mon travail, mais d'une manière qui, je l'espère, touche à certains aspects humains que nous avons tous en commun. Je me devais de parler avec mon instinct, mon cœur.

Lorsque je suis revenue à Toronto après ces expériences à l'université, j'ai dû prendre du recul et réfléchir. Je suis des Caraïbes, Trinidadienne, noire, blanche, toutes ces choses, et j'ai dû aborder cette complexité. En choisissant d'inscrire ces références dans mon travail, je reconnais qu'elles font partie de mon héritage, et c'est bien comme ça, et si ça se trouve que ces choses sont

populaires, ce n'est pas de ma faute. Par ailleurs, j'ai grandi dans ce pays-ci et c'est bien que j'incorpore la culture canadienne parce que c'est la mienne également.

RF: Le motif de l'étranger apparaît en filigrane dans tout votre travail, depuis vos premières performances-vidéos jusqu'à votre installation sur la théorie de la Gestalt, justement intitulée *Auslander* [Étrangère, 2002].

KC-D: Je me suis toujours sentie différente et j'éprouve de l'empathie envers l'étranger. Dans les années 1970, quand je suis arrivée ici, on s'imaginait encore que l'étranger était quelqu'un de mystérieux. C'était le temps des hippies et, avec un nom comme Karma, il était facile de me percevoir comme un être exotique. Ayant été questionnée sur le sens de mon nom depuis un tout jeune âge, j'ai réalisé que les gens avaient besoin de me définir, premièrement, comme une chose distincte et séparée d'eux, et, deuxièmement, de me raccrocher d'une manière quelconque aux motifs, à l'histoire et à la religion asiatiques tels qu'ils sont représentés dans la culture populaire.

RF: Dans les années 1970 à Toronto, on a également assisté au phénomène de la dénigration des Pakistanais.

KC-D: Oui, je l'ai vécue. Je me souviens de la première fois qu'on m'a traitée de « Paki » : j'ai couru à la maison et j'ai demandé à ma mère ce que ça voulait dire.

RF: Les œuvres les plus anciennes que j'aie vues de vous ont une esthétique de science-fiction psychédélique. Comment cela s'est-il développé?

KC-D: Mon bagage académique provient des Antilles. Ma mère a étudié la linguistique à la University of West Indies, et mon père était un poète et un leader du Black Power qui avait son franc-parler. Ce furent de fortes influences contre lesquelles je me suis battue. Les modes et la culture populaire m'ont fascinée à un très jeune âge. La culture psychédélique et celle de la musique

heavy metal jouaient un rôle très important dans la sorte de quartier mal famé où j'ai grandi. Ce qui était banal pour les jeunes Canadiens me semblait plutôt bizarre. À partir de ces fantasmagories et de ces univers de science-fiction, je pouvais donner forme à un autre espace où il m'était possible d'espérer coexister en tant qu'étrangère. Dans un sens historique, je pense également que beaucoup d'artistes noirs comme moi ont choisi de faire référence à l'espace intersidéral pour aborder sur le plan psychique un sentiment d'aliénation.

RF: Que voyez-vous comme changement dans le monde de l'art? Par exemple, les questions raciales et identitaires seraient choses du passé, mais je me demande si on ne les a pas en quelque sorte reformulées dans le transculturalisme, la mondialisation et ainsi de suite.

KC-D: Il y a des commissaires internationaux qui me rendent visite et qui me demandent de quoi traite mon travail, et si je prononce l'infâme mot « identité », leurs visages se ferment subitement. C'est de la foutaise!

RF: C'est intéressant que vous ayez vécu cette expérience parce que votre travail n'entre pas dans le genre représenté par les réclamations culturelles et les histoires familiales.

KC-D: Mais ce n'est pas toujours important; ce qui l'est, c'est qui je suis, c'est la couleur de ma peau, le fait que je suis physiquement dans l'œuvre, le fait que j'aborde souvent le racisme mais de manière oblique. Il y a eu un effort concerté pour représenter les artistes de couleur sur la scène internationale. Les œuvres ont souvent un aspect (en quelque sorte) politique, pourtant je vois une vague se dessiner actuellement qui va dans le sens d'un commissariat anthropologique. Plusieurs de ces œuvres ne contestent pas nécessairement la place d'un artiste donné dans la culture occidentale; elles ne font que reconnaître leur place parmi les leurs (essentiellement, en représentant leur propre tribu, comme une étrange curiosité!). Je trouve qu'il y a une nouvelle

sorte de cachet qui entoure le fait d'être quelqu'un de « mondial ». Pour certains commissaires, l'inclusion de gens de différentes races venues de partout dans le monde leur permet d'exposer leur sophistication, leur degré de mondanité et, ironiquement, leur généreuse acceptation du travail de l'autre. C'est également ironique que le fait qu'ils soient cosmopolites relève de leurs privilèges socio-économiques personnels. C'est un retour en arrière bizarre, très victorien. Mais qui tient toujours les rênes? Même les gens de couleur qui sont aujourd'hui commissaires, à l'intérieur de quels paramètres leur est-il permis d'opérer? À qui doivent-ils encore rendre des comptes? Ces mécanismes, qui fonctionnent en coulisses, n'ont toujours pas été abordés.

KEN LUM

Monika Kin Gagnon: Vous avez déjà exprimé une certaine réticence quant à la prise en charge par les institutions culturelles des défis posés par l'identité et la différence. Pouvez-vous nous expliquer ce que vous entendez par là? Ken Lum: Ma réticence n'est pas tant envers les agences culturelles de financement qu'envers les artistes qui n'abordent pas la problématique posée par ces institutions qui, dans leurs démarches, modulent - et même parfois orientent - les enjeux d'identité et de différence. L'exemple que je donnerais n'est pas un cas de grande maladresse du côté institutionnel, mais plutôt une absence de réaction discursive de la part des artistes devant un manque de financement. Autrement dit, la demande qu'on entend toujours, comme un mantra, c'est la ré-institution des fonds qui ont été coupés. Bien sûr, battonsnous pour un meilleur financement, mais la lutte devrait s'accompagner d'une analyse plus créatrice de l'ensemble de la situation, incluant une interrogation continue de la relation entre artistes et institutions de financement. Lorsqu'elles s'intéressent à ces préoccupations, les institutions culturelles sont menées par leur propre logique, mais certains artistes leur demandent de l'aide et des conseils sans recul critique. Je ne suggère pas un renouveau de l'idée conceptuelle qui voudrait qu'on se passe des institutions - comme si c'était possible; je suggère qu'il y a un problème lorsqu'un nombre aussi élevé d'artistes et de centres d'artistes autogérés parlent d'irrégularités dès qu'un appui financier leur est refusé.

Je crois donc au financement public des arts. Je crois également que les institutions devraient s'occuper des défis posés par la présentation de problèmes d'identité et de différence. Mais y croire exige également que les artistes soient plus vigilants en ce qui concerne certaines questions plus vastes, à savoir quels intérêts sont servis par l'acculturation institutionnelle de questions si importantes et dans quelle mesure le processus d'acculturation reformule les termes de discussion.

MKG: Quels intérêts sont servis, selon vous, dans ce processus d'identités raciales institutionnalisées?

KL: Premièrement, je ne suggère rien de fâcheux ou d'inquiétant en ce qui concerne l'institutionnalisation de l'identité. Ce que je dis, c'est qu'il y a certainement là un potentiel inquiétant. Prenons comme exemple le Service canadien du renseignement de sécurité (SCRS), cette façon de défendre le profilage racial et la classification de différentes communautés ethniques. Je ne vais aller pas plus loin par peur de sembler paranoïaque, ce que je ne suis pas, mais peutêtre qu'une bonne dose de paranoïa ne ferait pas de tort aux artistes.

Maintenant, je dirais que la réponse à votre question est multiple. D'une part, l'institutionnalisation des questions identitaires est liée au vaste projet canadien de construction nationale après la Deuxième Guerre mondiale et au désir, à mon avis, de projeter dans le monde une soi-disant « troisième voie ». D'autre part, l'institutionnalisation engendre forcément un discours qui lui est propre et le rapport avec les voix individuelles risque donc de s'atténuer.

MKG: Certains de vos récents projets s'attaquent à des questions d'identité ethnique et de nationalisme dans la sphère publique. Est-ce que vous y voyez un lien avec les pratiques artistiques basées sur l'identité des années 1980 et du début des années 1990?

KL: J'espère que je ne semblerai pas manquer de modestie si je dis que j'ai réalisé d'autres projets d'art public, le plus ancien remontant à 1989 – à commencer par un très grand panneau d'affichage permanent à Rotterdam pour mon œuvre Melly Shum Hates Her Job [Melly Shum déteste son boulot, 1989]. L'œuvre consiste en l'image d'une jeune femme orientale, assise à son poste de travail et ayant l'air tout à la fois démontée et déloyale, rompue par l'ennui et la fatigue. Il s'agit essentiellement d'un diptyque dont la partie textuelle vous dit, en très grandes lettres, qu'elle déteste son boulot. Mon intérêt pour les questions identitaires dans le contexte public remonte maintenant à

plusieurs années. Et la réponse à votre question, c'est oui, l'ai appris beaucoup des pratiques artistiques basées sur l'identité, de la fin des années 1970 jusqu'au début des années 1990. Je m'intéressais aux mêmes enjeux : identité, déconstruction des modes d'interpellation publicitaire, codification de la vie privée, hybridité ethnique... Parmi ces pratiques, il y a eu les premières œuvres de Martha Rosler, les vidéos de Zacharias Kunuk, des performances que j'ai vues dans différents lieux alternatifs, comme le Living Art Performance Festival (auguel j'ai participé ici, à Vancouver, et qui se déroulait dans plusieurs centres d'artistes autogérés). Je me rappelle avoir vu une fabuleuse performance de l'artiste américain Dan Graham en 1978. Je me souviens avoir été complètement renversé. l'étais encore étudiant en sciences à l'époque et mes conceptions de l'art n'étaient pas très développées. Il m'arrivait parfois de tomber sur un ou des exemples de la manière d'aborder certaines questions en termes artistiques. J'ai souvent été en désaccord avec plusieurs des stratégies, même si j'avais un intérêt commun pour la matière abordée. Par exemple, dès le départ, j'étais sur mes gardes si l'accent portait trop sur l'idée d'authenticité et d'unicité ethniques. Je n'aimais pas le travail qui s'appuyait sur les récits biographiques de familles, par exemple, le veux être clair ici : je ne suis pas en train de dire que ces histoires ne devraient pas faire partie du domaine de l'art - bien sûr, qu'elles le doivent. Ce que je dis, c'est que les formes littérales qu'on leur a données en art ne m'intéressaient pas. l'irais même jusqu'à dire qu'il y a toujours eu, dans le refus de s'engager dans quelque chose d'intéressant au plan esthétique, un sous-texte critique quant à l'étroitesse de l'art contemporain. La critique est correcte, mais la stratégie me semblait aller à l'encontre du but recherché. Également, une grande partie de l'art abordant l'identité avait tendance à la considérer comme une essence. Je crois que l'identité est un problème précisément parce qu'elle est toujours présente en tant que perte, me semble-t-il, ou en tant qu'ensembles incorporés de sentiments et de souvenirs liés au bagage racial, ethnique ou culturel. Il me semblait que

des règles se développaient rapidement quant à la « forme correcte » que devait prendre la question identitaire. Je pense à des photographies d'archives de la grand-mère ou du grand-père, agrandies et accompagnées de textes relatant leurs luttes. Je trouvais que la forme était ennuyeuse et qu'elle empêchait toute critique puisque seul le sujet comptait. Je suppose que cela était, en partie, un rejet implicite du potentiel esthétique et des plaisirs qui l'accompagnent lorsqu'il est développé. Je ne m'opposais pas au sujet; j'estimais simplement que ces œuvres n'étaient pas assez riches dans leur forme esthétique pour être propulsées à une étape ultérieure. En tant qu'artiste, je crois que c'est important. J'ai donc appris beaucoup de cette forme d'art qui toutefois, en grande partie, ne s'est pas rendue très loin. J'ai bien sûr été critiqué à l'époque; on a dit de moi que je ne s'intéressais qu'à « l'art pour l'art », par exemple. L'ironie, c'est qu'à la fin des années 1970 et au début des années 1980, je n'aurais jamais pu ne m'intéresser qu'à l'art.

MKG: Pouvez-vous nous parler de la réception de votre travail dans les différents contextes internationaux dans lesquels il a été présenté? Par exemple, quelle a été la résonance de *Melly Shum* dans le contexte néerlandais? Comment voyage la spécificité culturelle de certaines de vos œuvres dans des espaces culturels autres? Est-ce que *There is no place like home* [On n'est jamais aussi bien que chez soi, 2000], cet énorme projet d'art public à Vienne, éveille quelque chose de particulier dans cette ville?

KL: Je fais de l'art depuis vingt ans et je dirais que, pendant les dix premières années, je me suis souvent senti incompris. Aujourd'hui encore, je suis critiqué dans une certaine mesure par les artistes de gauche qui considèrent que, comme artiste, je ne fais que courtiser la gauche. J'ai parfois droit à des commentaires virulents de la part de critiques de droite décriant des traces gauchisantes dans des œuvres autrement humaines. Un groupe d'artistes de

couleur m'a dit que, comme j'avais du succès dans le méchant milieu de l'art, je ne pouvais plus être considéré comme un artiste de couleur. Je dois dire que cette critique me vient surtout du Canada. En Europe, la situation a été différente, mais pas nécessairement meilleure. En Europe, il m'est arrivé de rencontrer des gens, un commissaire par exemple, dont la première réaction était : « Je ne savais pas que vous étiez un Asiatique. » Ou bien : « Votre travail n'a rien de chinois. » Je raconte ceci parce que les choses ont beaucoup changé dans le milieu de l'art au cours des vingt dernières années.

Melly Shum Hates Her Job s'adressait en partie au grand nombre de femmes célibataires asiatiques résidant à Rotterdam. Le panneau a d'abord été accueilli par plusieurs graffiti, certains pernicieux, certains bêtes, comme des moustaches et des barbiches. On a dû fréquemment remplacer l'image du panneau. La plupart des gens semblaient l'aimer. Un jour, on a démonté le panneau pour lui construire un cadre, et apparemment beaucoup de gens ont demandé qu'il soit réinstallé. Le projet viennois, There is no place like home, était beaucoup plus grandiose et a été, bien sûr, réalisé dans le contexte offert par Joerg Haider et sa formation néo-fasciste, le Parti de la liberté autrichien. Encore une fois, il s'agit d'une œuvre composée d'images et de textes, soit six portraits de personnes différentes et six textes dont les couleurs se marient aux images. Chaque texte relie un point de vue du « chez soi » à l'une des personnes illustrées. Par exemple, une jeune femme, de toute évidence une touriste, dit: « Wow, I really like it here. I don't think I ever want to go home! » [Wow, j'aime vraiment ça ici. Je pense que je n'aurai jamais envie de rentrer chez moi!]. Un autre homme en colère crie : « Go back to where you come from! Why don't you go home? » [Retourne d'où tu viens! Pourquoi tu ne retournes pas chez toi?]. Ces six personnes forment une sorte de groupe dépourvu de sentiment de communauté. Mon projet a été refusé par des officiels qui avaient des liens avec le Parti de la liberté autrichien, et il est donc devenu urgent de réaliser l'œuvre par d'autres moyens. J'ai renoncé à mon cachet et

la Ligue des droits de la personne a contribué. L'Ambassade du Canada a également contribué sans hésitation. Une fois l'œuvre installée, il y a une grande couverture dans les médias et à peine un coup d'œil de la part de l'extrême droite nationaliste, et ce, en dépit d'une campagne électorale en cours. Une grande partie du public a semblé sympathiser avec mon œuvre.

Je ne peux pas résister à la tentation de raconter une autre histoire rattachée à cette œuvre. J'étais interviewé par le reporter d'un grand magazine d'actualités autrichien et une des questions qu'il m'a posée est la suivante : « Pourquoi avez-vous choisi de vous inclure parmi les six personnes qui figurent dans votre œuvre ? » J'ai attendu un peu avant de lui répondre calmement que l'homme oriental, qui apparaissait en très grandes dimensions tout juste derrière moi, n'était pas moi. Le reporter est devenu rouge comme une tomate.

MKG: Lorsque vous avez présenté *There is no place like home* dans le cadre du Mois de la Photo à Montréal en 2001, l'œuvre y a-t-elle eu une résonance particulière?

KL: Puisque la signification de cette œuvre se greffe sur une structure centrale, il est difficile de s'en écarter vraiment en procédant à une adaptation. La seule partie de l'œuvre qui soit modifiable, c'est le niveau de la langue, ce qui a été quelque peu difficile, surtout en français. Par exemple, le terme anglais de « home » peut être à la fois porteur et vide de sens. Si je dis « I am going home », il y a une absence de spécificité qui fait demander « Where is home? » ou « What precisely is home? ». Ainsi, bien des choses reposent sur du non-dit. Par ailleurs, si je dis en français « Je rentre chez moi », c'est beaucoup plus précis. On peut également dire « Je vais à la maison », ce qui offre une autre forme de précision. En français, il n'existe pas de mot comme tel pour traduire « home » et les équivalents sont moins neutres sur le plan affectif qu'en anglais.

L'autre défi consistait à conserver un français parlé tout en utilisant le moins de mots possible. Cette économie de mots était importante pour des

raisons formelles liés à l'aspect visuel de l'œuvre. Je n'apprécie pas tellement devoir « lire » en faisant l'expérience d'une œuvre, c'est-à-dire que je n'aime pas avoir affaire à beaucoup de texte, à moins que celui-ci ne soit en quelque sorte aligné sur la compréhension visuelle immédiate de l'œuvre. Ainsi, ma sélection de mots devait se faire dans une langue parlée extrêmement plausible. Fait intéressant, lorsque j'ai présenté à Paris cette œuvre avec exactement les mêmes mots qu'à Montréal, deux personnes (dont je respecte le jugement) ont mentionné sur un ton critique que le français utilisé était la langue vernaculaire de la rue. Ce snobisme m'a amusé puisque cela revenait à dire que le français parlé dans la rue serait en quelque sorte moins légitime et/ou convenable pour une œuvre d'art. J'ai également trouvé ce snobisme ironique puisqu'il relevait en grande partie d'une attitude défensive. J'aime à penser qu'il manifestait une sorte de malaise face aux questions que j'ai tenté de soulever dans l'œuvre. Rien de semblable ne s'est produit à Montréal, du moins pas que je sache.

DANS L'INSTITUTION

Monika Kin Gagnon: l'aimerais revenir à un point que vous avez soulevé plus tôt. Quand vous avez commencé, en 1989, à travailler avec le comité consultatif pour l'égalité raciale dans les arts au Conseil des Arts du Canada. j'imagine que c'était à la fois fascinant et frustrant d'initier des discussions au sein même d'une institution culturelle de haut niveau. Le processus auguel vous participiez tentait de définir, sur le plan idéologique, ce qui constitue la culture, ce qui est considéré comme étant de la culture, et qui plus est, ce qu'est une culture nationale. Bien qu'il existe une certaine latitude (arm's length, en anglais) dans la relation entre le gouvernement fédéral et le financement culturel, le Conseil des Arts du Canada représente toujours, d'une certaine manière, une culture sanctionnée par l'État. Ce qui donne lieu à un paradoxe intéressant. D'une part la démocratie libérale soutient que tous les citoyens d'une société devraient avoir accès aux mêmes ressources et pouvoir participer à la production culturelle. Parce qu'il y a un certain niveau de responsabilité publique dans le fait d'être démocratique, équitable et non discriminatoire dans l'attribution des fonds, le Conseil a initié ce processus d'équité et a été proactif dans son soutien en mettant sur pied ce comité consultatif en 1989. D'autre part votre comité était probablement fondé sur la prémisse que des exclusions fondamentales se produisaient à différents niveaux dans les programmes du Conseil et que, donc, celui-ci n'était pas entièrement ouvert. La notion de « différences », qui est au cœur de la politique identitaire, concerne en quelque sorte l'impossibilité d'une culture publique homogène. Les autres exemples torontois que vous avez donnés, l'ouverture d'A Space, de FUSE et Fireweed aux artistes et auteurs non blancs dans les années 1980, sont des processus structurels connexes : les organismes reconnaissaient ce qui leur manquait et ce qu'ils rataient en termes d'hétérogénéité culturelle en raison de leur composition et de leur fonctionnement exclusif comme groupe.

Il est également intéressant de se rappeler que ce n'est qu'au début des années 1980 que Sasha McInnes-Hayman, Jane Martin et Margaret Dagg ont publié différents rapports et études qui indiquaient, entre autres, que les femmes en arts visuels étaient scandaleusement sous-représentées au Conseil des Arts du Canada, à la fois comme membres de jury et comme boursières. Ce déséquilibre est pratiquement impensable aujourd'hui. Et ce n'est même pas parce qu'on insiste sur ce processus de représentation équitable des genres ou qu'on le force.

Richard Fung: C'est vrai. Quand le Conseil des Arts du Canada a commencé à inclure des femmes dans la composition des jurys au milieu des années 1980, non seulement les femmes artistes ont-elles commencé à recevoir des bourses mais, et c'est plus important, elles ont commencé à déposer des demandes. Et c'est le travail de personnes comme Sharon Fernandez, Betty Julian, Marrie Mumford, et d'autres au sein des conseils des arts qui ont rendu ce changement possible. Les artistes non blancs commencent aujourd'hui à percevoir ces agences comme étant de possibles sources de soutien plutôt que de terrifiantes institutions patriarcales. La difficulté est la suivante : en période de coupures, comment les conseils maintiennent-ils leur soutien à des artistes qui en sont à différentes étapes de leur carrière? Les artistes émergents sont relativement bien soutenus, et lorsqu'un artiste atteint un certain

niveau de reconnaissance, les choses se simplifient; c'est l'entre-deux qui est difficile pour tous les artistes, et ceci bien entendu, indépendamment de la couleur ou du sexe.

Mais pour revenir à l'idée d'une culture sanctionnée par l'État, je crois que Ken Lum soulève une question cruciale sur la manière dont certaines stratégies d'équité culturelle peuvent, par inadvertance, servir à intégrer une personne dans le système, par exemple, lorsque celle-ci endosse elle-même, sans poser de questions, les catégories raciales qu'on lui propose. Il existe en fait une ironie au cœur même de l'inclusion représentative. Ainsi, lorsque nous nous plaignons de l'exclusion des visages non blancs dans la publicité, nous demandons du coup aux corporations d'inciter de façon plus efficace les gens de couleur à acheter leurs produits. C'est un appel, par défaut, à une meilleure intégration au système de consommation capitaliste – étrange contradiction. Dans le cas des conseils des arts gouvernementaux, cependant, il existe une garantie de taille : le système d'évaluation par les pairs qui fait que ce sont des artistes, et non des bureaucrates ou des politiciens, qui prennent les décisions quant à l'attribution des subventions. Les artistes se sont battus pour obtenir cette intégrité et nous devons continuer à lutter pour la maintenir.

MKG: Je crois que nous nous entendrions probablement pour dire que des changements notables sont survenus dans la manière dont les questions d'équité et de différence culturelles sont maintenant débattues dans certaines institutions, si l'on pense à la situation il y a dix ans. Dans un cadre institutionnel, le Conseil des Arts du Canada offre un exemple frappant des manières dont les catégories ont été recomposées, les programmes spécialisés élaborés pour cibler des communautés précises et la constitution des jurys contrôlée de près en termes de diversité de représentation des communautés. Je crois également que ce n'est plus déplacé de signaler la « blancheur » de certains espaces culturels. La réaction à ce commentaire est autre chose... Mais cette

critique est devenue acceptable. L'artiste américaine Coco Fusco a fait remarquer que la culture publique au Canada est profondément façonnée par le financement culturel, et que la situation est très différente de celle qui prévaut aux États-Unis. Là, les dirigeants d'un organisme où il n'y a pas de réelle équité sexuelle ou culturelle peuvent tout simplement avoir comme réaction : « Ouais, et après? ».

RF: Il est ironique, toutefois, que la proportion de gens de couleur dans les postes de haut niveau soit beaucoup plus élevée dans les institutions américaines, y compris les puissantes fondations privées et les collèges réservés à l'élite. le crois que ceci tient à la fois d'une démographie différente sur le plan historique et du rôle plus affirmatif joué par les gens de couleur, en particulier les Afro-Américains. Le combat pour les droits civils a animé et changé la société dans son ensemble et, par la suite, les mouvements de Black Power et autres nationalismes ethniques ont également forcé l'État et les institutions à réagir, non seulement en adoptant des mesures répressives, mais aussi en effectuant des aménagements. Les conditions différentes au Canada, en particulier le multiculturalisme officiel, ont en grande partie anticipé ce type d'activisme. Par ailleurs, le multiculturalisme étatique au Canada anglais, bien que critiqué - par moi, entre autres - parce qu'il déplace l'attention qu'on devrait porter au racisme en célébrant l'exotisme de la diversité culturelle à l'aide de chants et de danses, a néanmoins fourni un levier et un contexte pour mettre en relief des enjeux liés au racisme systémique dans les arts. Il a mis la question raciale et ethnique à l'ordre du jour public/politique d'une manière qui, par la suite, a pu être confrontée d'un point de vue plus radical.

La « diversité culturelle », que l'on se renvoie d'un milieu institutionnel à l'autre, semble constituer le nouveau multiculturalisme puisqu'il reconnaît apparemment la différence raciale et culturelle; il ne fait cependant pas cas du pouvoir et de l'histoire. Il semble donc que nous soyons à nouveau appelés à

lutter contre la cooptation. Mais je dois également faire remarquer que, de toutes les institutions culturelles étatiques, seuls les conseils des arts ont vraiment abordé ces inégalités. Les autres agences nationales, comme Patrimoine canadien ou Téléfilm Canada, sont très en retard. Sans mentionner la sousreprésentation consternante dans nos institutions d'enseignement, dans le milieu établi de la critique et dans les grands musées. Lorsqu'elle était en fonction comme conservatrice adjointe en film et vidéo au Musée national des beaux-arts du Canada à la fin des années 1980 et au début des années 1990. Su Ditta a introduit toute une gamme de différences stimulantes dans cet impeccable palais de cristal. Mais cette époque semble aujourd'hui une anomalie passagère. La réussite des conseils des arts dans leur traitement de ces questions relève de la tradition de responsabilité, de cette idée que l'institution doit servir les intérêts de sa clientèle, les artistes. Les gains obtenus en égalité raciale et culturelle dans les arts reposent non seulement sur le travail des premiers activistes antiracistes, mais aussi sur les luttes des artistes et des producteurs culturels, en grande partie blancs, des générations précédentes. À des moments décisifs, il y a eu des artistes, des critiques et des commissaires prêts et intéressés à articuler ces idées. Parmi ces gens, mentionnons Su Ditta, Sara Diamond, Clive Robertson, John Greyson, Susan Crean, Lynne Fernie, Lisa Steele et Kim Tomczak, pour n'en nommer que quelques-uns.

RICHARD WILLIAM HILL

Richard Fung : Avez-vous identifié, dans les institutions canadiennes, un mouvement qui irait dans un sens autre que celui de la tradition eurocentrique?

Richard William Hill: Étant donné la restriction d'espace, je m'en tiendrai ici à la représentation autochtone dans les grands musées d'art avec lesquels je suis familier, c'est-à-dire le Musée des beaux-arts du Canada et le Musée des beaux-arts de l'Ontario, où j'ai été conservateur en résidence avant d'occuper le poste de conservateur adjoint au département d'art canadien [2001-2005]. Depuis l'exposition Terre, esprit, pouvoir (1992), le Musée des beaux-arts du Canada continue d'accorder une place à l'art contemporain autochtone. Nous pourrions discuter du pour et du contre de la méthodologie adoptée, mais il demeure que l'engagement semble réel. Le Musée a également engagé un commissaire autochtone, Greg Hill, qui lui aussi travaille à l'intégration de l'art autochtone dans les galeries historiques canadiennes. Mon propre poste au Musée des beaux-arts de l'Ontario a également été un signe d'engagement envers une présence autochtone plus importante dans la section canadienne, et je suis confiant quant à la possibilité d'un véritable changement. Je ne sais pas si ce type de changement se produit ailleurs dans les musées ou les départements d'histoire de l'art dans les écoles d'art et les universités.

RF: Quels sont les défis posés par cette évolution?

RWH: Puisque les gouvernements se « désinvestissent » des institutions publiques, il devient de plus en plus difficile d'exiger l'imputabilité publique de la part de ces institutions lorsqu'elles ne suivent pas le mouvement. Ce qui s'avère un problème, parce que cela signifie qu'une poignée de gens riches et de corporations exercent énormément d'influence, et que les publics autres relèvent de leur générosité et de celle de gens occupant des échelons impor-

tants au sein des institutions. J'ai de la chance au Musée des beaux-arts de l'Ontario : je travaille avec plusieurs personnes bienveillantes qui visent les mêmes objectifs que moi. Si ce n'était pas le cas, la situation serait impossible.

En même temps, je suis un peu inquiet; si le progrès du côté historique semble inévitable, quoique lent, je crains que nous ne perdions du terrain du côté contemporain. J'ai l'impression que, parce qu'ils s'en remettent à la « très sérieuse scène de l'art international », nombreux sont ceux qui associent toute œuvre portant des références spécifiquement culturelles (ou qui ne fonctionne pas selon l'idiome de l'art international) à un type de politique identitaire, laquelle est « tellement dépassée », comme vous le savez. J'ai bien peur que les arguments (et j'en ai moi-même avancé quelques-uns) contre une politique identitaire trop rigide ne soient utilisés comme excuses pour ne pas traiter de diversité et de différence.

RF: Pouvez-vous nous en dire davantage sur les différences que vous voyez entre l'art autochtone historique et contemporain, et sur leur comportement dans l'espace institutionnel du musée d'art?

RWH: Nous n'avons pas de modèle concret nous permettant de savoir comment l'art autochtone historique s'inscrira dans un grand musée parce que la chose n'a jamais été faite. [Richard Hill a été commissaire de l'exposition Speaking about Landscape, Speaking to the Land, présentée en 2005 au Musée des beaux-arts de l'Ontario. Note de l'éditeur.] Nous avons une expérience du musée, mais non du musée d'art. Je crois que l'art autochtone historique soulève immédiatement des questions sur la nature de l'art. Les grands musées d'art ont eu tendance à raconter une histoire qui a trait, en grande partie, à une tradition en beaux-arts représentant les intérêts et les préoccupations d'une certaine classe de gens dans la tradition occidentale. Je ne vois pas de tradition comparable dans l'art autochtone historique et, de toute façon, qui voudrait se limiter à ce point? Pourquoi ne pas changer le centre d'intérêt,

passer de la spécialisation à une exploration critique de la culture visuelle? Ce pourrait être l'occasion idéale de jouer avec les manières dont l'art autochtone interrompt et prolonge cette vieille histoire pour inviter les visiteurs à repenser plusieurs hypothèses fondamentales sur ce qu'est une culture visuelle importante et sur ses fondements.

La situation pour les artistes contemporains est souvent fort différente. Plusieurs, comme Rebecca Belmore ou Carl Beam par exemple, ont des façons de faire que le milieu de l'art contemporain, du moins une partie, comprend et apprécie en général. Ces artistes pourraient bien sûr rester en plan si l'intérêt dans les enjeux qu'ils abordent diminuait, mais leur travail est au moins intelligible au sein d'une tradition artistique internationale ancrée dans le modernisme. Les artistes qui utilisent des formes se rapprochant davantage des traditions ou de l'artisanat autochtone se trouvent toujours à l'extérieur du milieu. Ils ont peut-être de nombreux adeptes, mais quel est le statut précis d'un Bill Reid ou même d'un Norval Morrisseau dans l'art contemporain courant? L'inclusion d'œuvres d'art autochtone historiques dans les grands musées réussira peut-être à créer un contexte pour qu'elles soient appréciées, mais cela reste à voir.

RF: La notion de culture visuelle introduit un point de vue politique et une nuance ethnographique. Ne pensez-vous pas? Comment voyez-vous les avantages que comporte cette notion comparativement aux cadres offerts par l'histoire de l'art?

RWH: Je ne me suis jamais vraiment engagé dans une seule discipline intellectuelle et je ne voudrais pas commencer maintenant. « Culture visuelle » est un moyen terme, et nous semblons en avoir besoin uniquement parce que celui d'« art » est tellement surchargé par des définitions opposées qu'à mon avis, il est devenu pratiquement vide. Nous avons une institution, l'histoire de l'art, qui semble enfin se secouer pour sortir de ses origines dans la spécialisation,

mais elle le fait lentement et nullement de façon complète. Nous avons l'ethnographie qui a son propre passé problématique. Et nous avons les musées d'art et leurs collections qui, nous l'espérons, incluent non seulement la culture visuelle, mais une culture visuelle avec un sens, un pouvoir et un impact particuliers. Mais qu'est-ce qui a du sens, et pour qui? L'enjeu peut également devenir politique et sociologique. Ce qui m'est apparu de plus en plus clairement en travaillant au Musée des beaux-arts de l'Ontario, c'est que, pour introduire l'art autochtone dans la collection et dans les expositions, il faut d'abord et avant tout créer des relations avec les communautés. Les spécialistes universitaires dans une quelconque discipline peuvent nous en dire long sur les objets historiques et sur le contexte dans lequel ils ont été produits, mais ils ne peuvent pas nous parler des manières complexes dont ces objets sont aujour-d'hui porteurs de sens pour les peuples autochtones. Pour cette raison, l'outil le plus direct, c'est le travail sur le tas avec la communauté.

Au département d'art canadien du Musée, nous sommes en train d'apprendre, à mon avis, dans quel sens pourraient aller ces relations. Notre première initiative a été de réunir un groupe de consultants autochtones. Il comprend des artistes, des activistes et des commissaires, et il réussit au delà de mes espérances. J'ai été vraiment ému de constater à quel point ces gens intelligents pouvaient être aussi généreux de leur énergie intellectuelle, alors qu'ils auraient eu toutes les raisons du monde d'être cyniques. Devant ce genre de générosité, on est moralement obligé de faire en sorte que la consultation soit réelle, qu'on se serve le plus possible de ce qui a été offert et qu'il y ait de vrais changements. Je vous donne rapidement un exemple. Nous pensons présentement faire l'acquisition de crosses de fusil Anishinabe datant du XIX^e siècle. [Les armes ont effectivement été acquises. Note de l'éditeur.] En groupe, nous avons exprimé une inquiétude, à savoir qu'en exposant une arme, nous ferions le jeu des stéréotypes négatifs qui circulent sur les Premières Nations. Mais nous avons également discuté de l'occasion que cela pouvait présenter d'aller

à l'encontre de certains de ces stéréotypes. Nous avons parlé de la différence entre les notions de guerre dans les cultures européennes et autochtones de l'époque, entre les concepts d'identité masculine et de protection de la communauté. Nous avons parlé de la manière dont ces idées continuent à se jouer dans les communautés et dont elles ont influencé l'enrôlement dans l'armée jusqu'à nos jours. Devrions-nous interviewer des vétérans autochtones pour leur en parler? Et devrions-nous regarder comment ces stéréotypes négatifs continuent à se jouer aujourd'hui, par exemple la manière dont le gouvernement canadien s'en est servi contre les guerriers Mohawk durant la crise d'Oka? Si nous arrivons à introduire une partie de ce discours dans l'exposition au musée, nous aurons accompli beaucoup plus que la simple mise sous vitrine d'un objet beau mais mystérieux. De quel savoir traitons-nous alors? Je ne le sais pas, mais j'aimerais lui donner une place dans ma définition de l'histoire de l'art.

RF: Ça me semble excitant et rempli d'espoir. Je me dois cependant de poser une question. Pensez-vous que le musée aurait pu susciter la confiance requise pour créer ce genre de conversation complexe sans la présence de quelqu'un comme vous qui y travaille et qui, dans un certain sens, représente l'institution?
RWH: Je crois que la présence de quelqu'un à l'interne est importante. Cela indique un engagement réel, en cours, et crée toutes sortes d'occasions que l'institution pourrait autrement rater. Une autre chose qui a aidé, c'est que lors de notre première rencontre, chacun des membres du personnel travaillant au projet, y compris le conservateur en chef Dennis Reid, a parlé très personnellement de son engagement dans le projet et de ce qui lui semblait important. Je savais qu'il s'agissait d'un processus important parce que, moi aussi, j'avais eu besoin d'entendre la même chose avant de m'investir comme employé du Musée de beaux-arts de l'Ontario.

C'est étrange toutefois de « représenter l'institution », comme vous le

dites, mais c'est très vrai. J'ai vraiment l'habitude d'être de l'autre côté. En même temps, en tant que conservateur, j'ai maintenant des responsabilités envers les communautés. Ça aussi, c'est un peu nouveau pour moi. En tant que critique, je sentais que ma seule obligation était d'ajouter mon grain de sel à un discours plus vaste. Si mon opinion semblait excentrique ou controversée, même dans la communauté autochtone, et bien, tant pis. En tant que conservateur, je fais valoir mes opinions, mais la responsabilité me revient également de faciliter un discours plus large. C'est une affaire très différente. À ma grande surprise, j'y prends vraiment plaisir.

Postface à la traduction française

La conversation qui précède a eu lieu alors que j'étais optimiste quant à mon engagement au Musée des beaux-arts de l'Ontario. (J'y ai travaillé d'octobre 2000 à février 2004.) Notre projet, qui consistait à introduire de l'art autochtone historique dans la collection permanente et dans les salles, allait bon train et nous explorions l'énorme potentiel discursif offert par le Musée qui s'ouvrait ainsi de façon inattendue. Nous avions pu utiliser des concepts autochtones pour changer fondamentalement la conception de l'espace muséal. En même temps, le processus de recherche et de création requis pour l'installation avait donné lieu à de nouvelles et nombreuses relations au sein de la communauté qui avaient été productives sur le plan créatif. La perspective d'aller au delà du modèle conceptuel traditionnel de l'expertise artistique vers quelque chose de plus démocratique et de plus socialement engagé me faisait déborder d'enthousiasme.

Mon optimisme se fondait sur une erreur liée au fonctionnement des grandes institutions. Comme plusieurs personnes qui œuvrent dans le secteur culturel, je me suis échiné parce que je croyais que les institutions pouvaient être fondamentalement changées sur le plan des idées. Ce qui était misérablement naïf de ma part. Ça me gêne d'avoir cru en pareille chose. Les institutions comme le Musée des beaux-arts de l'Ontario ne sont pas menées par les idées,

mais bien par leur logique économique interne. La fonction économique du Musée des beaux-arts de l'Ontario consiste à valider et à hausser la valeur des œuvres d'art de riches collectionneurs, à leur fournir un lieu prestigieux dans lequel ils peuvent fréquenter des gens et, surtout, à diriger des millions de dollars provenant des coffres publics vers leurs poches sous forme de reçus d'impôt pour don d'œuvres. L'expertise artistique, c'est la manière dont les riches entretiennent des rapports avec l'art, et c'est donc la manière dont le Musée des beaux-arts de l'Ontario entretient des rapports avec l'art. La programmation publique peut parfois sembler en désaccord avec ces objectifs économiques mais, dans les faits, elle constitue un alibi pratique.

Peu après l'inauguration de notre premier projet au Musée, le milliardaire local Ken Thomson a fait une offre au Musée des beaux-arts de l'Ontario que celui-ci ne pouvait pas refuser. Résultat : les objectifs visés par Thomson et son expertise artistique pour la section canadienne ont supplanté les nôtres. J'ai donc quitté le Musée, très déçu mais beaucoup plus sage. Je ne crois plus que nous devrions mettre notre intelligence et notre énergie au service d'institutions de ce type s'il n'est pas possible de les changer fondamentalement sur le plan économique. Et curieusement, sans nous, elles n'ont rien. Nous devons arrêter de leur servir d'alibis. – Richard William Hill

SHARON FERNANDEZ

Monika Kin Gagnon: Vous avez un point de vue intéressant en tant qu'ancienne coordonnatrice du Bureau de l'équité au Conseil des Arts du Canada, poste que vous avez occupé à partir de 1996. Quelles sont vos observations quant aux changements et glissements qui se sont opérés depuis une douzaine d'années dans les communautés artistiques de couleur à travers le pays?

Sharon Fernandez: Ma réponse est partagée: elle est remplie d'espoir relativement à certains courants inclusifs et troublée relativement à d'autres. Je peux parler de ce que j'ai observé au Conseil des Arts du Canada. Mais je me dois de situer la discussion dans le contexte élargi de la mondialisation, de son rythme et de sa pression, un contexte qui se trouve structurellement contrôlé par certains idéaux économiques et dans lequel la culture est maintenant intimement liée à des modèles économiques de commerce et de « développement ».

Au Conseil des Arts du Canada, depuis la création en 1989 de son comité consultatif pour l'égalité raciale dans les arts, l'influence des pairs a contribué à l'équité raciale et à des principes de diversité culturelle. J'ai qualifié cette situation de vigueur progressive. Cette longévité dans la vigilance est liée aux pressions exercées par la contestation et un plaidoyer structurel, comme le maintien fonctionnel d'un Bureau de l'équité et d'un comité consultatif pour l'égalité raciale dans les arts. De plus, la représentation sur les jurys d'environ 525 pairs de couleur entre 1997 et 2001 a donné les résultats escomptés en constituant une véritable présence. Par une politique et une pratique, les points de vue d'artistes et d'employés de couleur au Conseil sont présentement équitablement incorporés dans la culture de l'institution et, ainsi, d'une certaine manière dans les discours culturels de la nation. Ceci étant dit, l'élitisme, le favoritisme et le racisme demeurent des forces agissantes dans le combat pour l'obtention d'une symétrie culturelle plurielle. Le Conseil n'est qu'une agence

culturelle parmi d'autres et, en 2001, elle disposait de 4 % environ du budget fédéral total en culture, qui s'élève à 3,3 milliards de dollars. Il s'agit cependant d'une agence influente qui encourage l'excellence, en partie par la reconnaissance de la valeur de l'hétérogénéité et de la différence, ce qui permet au pays d'oser, de repenser et d'approfondir la qualité de vie de sa population variée et de souligner sa capacité d'adaptation aux nombreuses et nouvelles fausses menaces.

Ces mécanismes de plaidoyer qui sont liés à la représentation n'ont pas la même visibilité dans le milieu des arts partout dans le pays. Et ils varient d'un coin à l'autre du pays : si nous allons vers l'Ouest, certaines provinces sont encore typiquement « tolérantes » de la diversité culturelle; si nous allons vers l'Est, certaines provinces font la promotion de l'assimilation culturelle au point d'en faire une construction statique de l'identité qui concerne le déni de la différence. Hormis quelques exceptions, ce que je vois ressemble à de l'amnésie culturelle relativement à l'équité raciale, comme si les débats des années 1980 et 1990 étaient figés dans le temps et qu'ils n'avaient plus de pertinence dans le monde complexe d'aujourd'hui. Partout, de la programmation dans les festivals à celle dans les centres d'artistes autogérés, je remarque un dérapage. Les organismes artistiques, dont les réactions aux défis posés par l'équité étaient symboliques dans les années 1990, sont redevenus homogènes. Ironiquement, les centres urbains dans lesquels ces organismes sont situés sont richement diversifiés. Ce que cette situation démontre peut-être, c'est que la pression et la présence créent le changement; sans pression continue, c'est le statu quo.

MKG: Quel est l'impact de cette situation sur les activités des artistes? **SF**: Une autre observation que j'ai pu faire, c'est que les artistes de couleur de la génération suivante ne sont pas aussi prompts à former leurs propres organisations indépendantes basées sur l'équité raciale, pas plus qu'ils ne sont prêts à s'engager à titre de bénévoles dans des organismes artistiques.

Dans les contextes urbains postmodernes d'aujourd'hui, les identités sont multiples et mutables, ce qui donne un sentiment de pouvoir qui, par contre, dilue tout dialogue portant sur les « relations de pouvoir sociales ». Les attitudes réductrices sont évitées par la génération suivante d'artistes de couleur qui sont très polyvalents, confiants et qui ont l'esprit d'entreprise. Pourtant, les oppressions réductrices continuent à prospérer dans des formes à la fois fluides et consolidées. Plus souvent qu'autrement, je constate parmi les artistes de couleur un type de désengagement politique. C'est chacun pour soi. A-t-on réussi à exploiter le désir collectif pour qu'il réponde à des orthodoxies précises? Il y a bien sûr, en même temps, des artistes de couleur qui résistent et qui insistent pour affirmer une mémoire, une histoire et une « dé-idéologie » (le terme est d'Ignacio Martín-Baró) culturellement pertinentes. Cependant, une analyse qui s'appuierait sur l'histoire est souvent absente du *modus vivendi* actuel, et les termes d'inclusion ne sont que rarement scrutés.

De façon plus générale, si nous regardons notre culture canadienne « développée », il est possible d'y voir des situations de surplus qui façonnent une culture populaire menée par le confort et le matérialisme. Ce champ culturel de « libération » alimente une société civile qui semble généralement moins civile, plus angoissée, et dont l'imaginaire est branché sur des fragments préfabriqués de mémoire décousue. En tant qu'artistes de couleur, nous ne sommes pas à l'abri du bombardement de la haute culture matérielle ou du traitement de la mémoire. Sommes-nous tout simplement en train d'être culturellement constitués pour devenir partie intégrante de la division mondiale?

Un autre courant qui m'accable, c'est la rareté de courage intellectuel dans le discours civique du courant dominant au Canada. Il ne s'agit pas simplement du courage de la provocation, mais du courage requis pour susciter l'inspiration et pour confronter une complaisance apparemment neutre, mais qui est profondément idéologique. Il existe des raisons « structurelles » très significatives qui expliquent le peu de discours et de politique critiques, de même que la rupture

contemporaine relativement à la mémoire historique dans la sphère publique. Il ne s'agit pas d'une préoccupation qui n'intéresse que les artistes de couleur; elle requiert un *questionnement* de la part des artistes et des citoyens en général. Qui contrôle les termes du discours public? Plus que jamais, nous avons désespérément besoin d'un activisme intellectuel et de fortes interventions visionnaires pour interrompre l'abrutissant « débranchement » qui a cours chez nous. Je suggérerais même que plusieurs d'entre nous sont déroutés par un malaise éthique, politique et intellectuel; il nous arrive de parler dans les corridors, de crier dans le désert, mais rarement interpellons-nous ces points de vue anachroniques qui passent pour un discours public.

Si les arts et les sciences humaines sont marginaux et si l'espace public diminue comme le niveau hydrostatique, l'espace de débat critique pour les artistes de couleur est encore moins visible. Comment alimentez-vous la génération suivante d'artistes, alors que le discours critique est inadéquat et que les liens aux mentors politiquement actifs sont ténus? Comment accomplir ceci dans les institutions d'enseignement, comme les écoles d'art et les universités, quand la diversité des pratiques culturelles et les histoires de la lutte contre le racisme sur la scène culturelle canadienne sont absentes de la plupart des programmes scolaires? Le renouveau de vision, qui découle d'un enracinement dans les réalités quotidiennes des communautés, disparaît au fur et à mesure que le local qui alimente ces communautés voit son importance diminuer. Nous avons besoin de nouvelles formes de « localisme » qui sont empreintes du potentiel subversif de multiples points d'origine parmi les intersections communes dont nous faisons tous et toutes l'expérience.

Ceci nous ramène aux paradoxes créés par l'inclusion, sur ce terrain glissant que les artistes de couleur doivent emprunter, entre la réification et la pertinence culturelle. L'historien de l'art Sarat Maharaj nous met en garde contre « la titillation de la mondialisation qui crée des occasions infinies de consommer l'autre ». Pourtant, nous ne pouvons pas tenir pour acquis les gains réels qui

ont été obtenus. Une masse critique d'artistes de couleur s'est créé un espace dans le paysage culturel canadien, en raison d'une histoire de lutte et de contributions significatives aux pratiques culturelles contemporaines. De mon point de vue national, je vois des centaines d'artistes qui sont en mesure d'ajouter leurs voix créatrices à la profondeur et à la spécificité de nos vies culturelles. Pourtant, l'ambivalence que je continue de ressentir dans le présent contexte est liée aux valeurs et aux enjeux liés à la stimulation d'une diversité profondément enracinée, humanitaire, plutôt qu'à des clichés. Sommes-nous, en tant qu'artistes, si individualistes que l'inclusion culturelle se résume simplement à un outil de gouvernance pour renforcer des valeurs extrêmement capitalistes en utilisant une rhétorique de diversité culturelle vide? Ou avonsnous le pouvoir de négociation, l'indépendance d'imagination et la foi collective nécessaire pour lutter en faveur de ce que la théoricienne politique Chantal Mouffe appelle un modèle d'inclusion « agoniste »? Ce modèle situe justement la question du pouvoir et du combat au centre et les confrontations découlant de l'engagement créatif sur un terrain rude. Ceci pourrait unifier une pluralité de points de vue communicants, à pollinisation croisée, de même que d'autres expériences intersectées pour la création d'un sens commun « matériel ».

GÉOGRAPHIES INVENTIVES

Monika Kin Gagnon: Pourriez-vous parler du développement de la politique racio-culturelle à l'intérieur de différents cadres nationaux? J'ai l'impression que c'est par les déplacements individuels d'œuvres, d'artistes, d'auteurs, de critiques et de commissaires, qui véhiculent dans différents contextes divers sujets de discussion, que je saisis le mode de circulation de plusieurs enjeux liés à la politique racio-culturelle. Vous semblez avoir eu de nombreuses occasions de côtoyer et de croiser divers contextes nationaux, de même que des circuits culturels gais et lesbiens. Pouvez-vous parler du contexte canadien et de ses particularités?

Richard Fung: Relativement à ces questions, le Canada s'est construit de différentes manières comme nation, tout comme la notion de race s'y est jouée sur divers plans institutionnels et politiques. L'Underground Railroad [réseau de gens venant en aide aux esclaves fugitifs dans les années 1860] a joué un rôle important dans la définition de l'identité officielle du Canada, par exemple. En tant que refuge pour les esclaves africains fugitifs, le Canada se différencie des États-Unis. Que les Canadiens non blancs n'aient pas tous ouvert leurs bras à ces fugitifs est un fait un peu plus répandu aujourd'hui, tout comme celui que le Canada ait aussi eu sa période d'esclavage. Mais le

but n'est pas de débiter une liste de faits flatteurs ou peu flatteurs; ce serait là simplifier une situation complexe. Ce qui m'intéresse, c'est de comprendre comment le Canada, en tant que nation libérale et humanitaire, produit un éventail de réactions précises lorsqu'il s'agit d'aborder des questions raciales et nationales. D'une part cette situation a favorisé l'élaboration d'un ensemble de politiques libérales, ou devrait-on dire que certaines politiques libérales portent l'aura d'une différenciation de type national selon laquelle « nous agissons ainsi parce que nous ne sommes pas des Américains ». D'autre part, parce que le Canada est perçu comme un « bon » pays, toute critique peut être rejetée comme étant injuste ou ingrate, et la réaction à ce genre de critique peut s'avérer assez virulente, du genre : « Comment osez-vous? » Ces attitudes ont mené à une sorte de stagnation pédante dans plusieurs secteurs.

le connais très bien le contexte américain. En termes pratiques, ce qui frappe le plus dans les institutions américaines, c'est que leurs hiérarchies sont beaucoup plus intégrées qu'au Canada. On peut le constater dans le cas d'intellectuels publics comme Angela Davis, Cornel West ou Henry Louis Gates Ir. Le plus proche équivalent, ou peut-être même le seul, que nous ayons au Canada d'un intellectuel public non blanc serait David Suzuki, la différence cruciale étant qu'il n'est jamais positionné, ou ne se positionne jamais luimême, en fonction de son appartenance raciale ou ethnique. Il n'est pas une figure publique japonaise-canadienne comme d'autres sont des figures afroaméricaines. Et je ne dis pas qu'il devrait l'être. Les gens comme Gerald McMaster, artiste et intellectuel des Premières Nations qui travaillait autrefois au Musée canadien des civilisations, sont très rares. Il a été en poste, de 2000 à 2005, au National Museum of the American Indian (Smithsonian) [et travaille aujourd'hui au Musée des beaux-arts de l'Ontario à Toronto]. Mais il ne s'agit pas que de gens à l'avant-scène. Lorsqu'on observe les institutions qui sont les véritables éminences grises du domaine culturel, comme les fondations Rockefeller ou Ford, on y trouve un nombre substantiel d'Asiatiques, d'Africains et de Latinos à tous les échelons et en haut de l'échelle, ce qui dépasse largement le geste symbolique. Combien de gens de couleur pouvons-nous compter dans les conseils d'administration ou parmi les cadres supérieurs de nos grandes institutions culturelles? Nous parlons de victoire quand nous en trouvons un seul! Et ceci a pour effet de mettre le fardeau de la représentativité sur les épaules de ces personnes, d'exiger d'elles qu'elles s'expriment au nom des races et des ethnies.

MKG: La mention de David Suzuki me rappelle notre ancienne gouverneure générale, Adrienne Clarkson, figure féminine asiatique extrêmement publique qui a donné une vitalité incroyable à son poste et à sa fonction officielle en soutenant les arts. Elle s'est également mise sur la sellette avec ses déclarations « politiques » qui, apparemment, auraient dépassé sa position symbolique et non politique, notamment sur les conditions de vie lamentables des jeunes Inuits et sur leur consommation de diverses substances. Il sera intéressant d'observer l'Haïtienne québécoise Michaëlle Jean dans son nouveau rôle public de gouverneure générale.

Eu égard à la représentation institutionnelle, un exemple me vient à l'esprit. Julian Samuel, un vidéaste de Montréal, avait procédé à une comptabilité des « minorités visibles » occupant des postes clés dans des institutions culturelles québécoises en 2000, et ses chiffres sont troublants. Il avait alors identifié quatorze personnes de couleur sur 512 directeurs et administrateurs à Radio-Canada, par exemple; une personne chez Téléfilm à Montréal; et il n'y en avait aucune au Conseil des arts et des lettres du Québec, le bailleur de fonds publics comptant alors cinq postes clés et cinquante employés. [Une mise à jour informelle de ces données démontre ce qui suit : les chiffres des Services anglais de la CBC au Québec (qui comprend CBC Radio, CBC TV et CBC North), combinés à ceux de Radio-Canada, donnent dix personnes s'étant identifiées comme des minorités visibles sur les 603 membres réunis de

la haute direction, des cadres intermédiaires et des cadres de premier niveau (syndiqués appartenant à l'Association des professionnels et des superviseurs APS). Téléfilm ne compte aucune personne de couleur parmi les sept membres de sa haute direction et une personne au niveau suivant qui comprend huit individus. Il n'y a aucune personne de couleur au Conseil des arts et des lettres du Québec parmi les sept postes clés. Voir également le Conseil des relations interculturelles, 1999, p. 17 et 18, pour des chiffres sur la présence des membres des « minorités visibles » dans certaines professions liées au domaine des arts et de la culture au Québec en 1996.] Comment ces chiffres se jouent-ils à travers le pays, pareillement ou différemment? Quel est l'impact de ce type de démographie sur le financement et la production de la culture? Je crois qu'au Canada les particularités régionales ont une grande influence sur la culture, tout comme la question souverainiste a ses particularités au Québec. Il y a un aspect distinct ici qui mérite son propre débat mais, par ailleurs, isoler le Québec quant à ces questions pourrait aussi avoir un effet problématique.

RF: À chaque fois que j'ai rencontré des artistes de couleur du Québec, j'ai toujours été frappé par leur sentiment de désespoir envers la politique raciale ici. En même temps, avec les artistes francophones de couleur, je suis également conscient des enjeux linguistiques, de la domination de l'anglais à travers le Canada dans son ensemble.

MKG: Mais je crois également que la question de la langue au Québec a déplacé les débats plus complexes sur l'appartenance raciale et ethnique, et la différence culturelle. C'est le défi qui se pose à la politique racio-culturelle ici. Il n'y a pas de doute dans mon esprit qu'au Québec, la politique racio-culturelle fait face à un ensemble de conditions et défis qui diffèrent de ceux qui existent à Toronto ou à Vancouver, par exemple.

Ce qui est intéressant, ce sont les générations francophones émergentes de gens de couleur qui ont été élevés selon la Loi 101 sur la langue et l'éducation des gouvernements du Parti québécois depuis 1977. Ils sont impeccablement francophones, mais en quelque sorte disjonctifs relativement aux idéaux francophones « blancs » qui ont historiquement fait partie du projet souverainiste. Plusieurs de ces nouvelles générations sont intéressées par la souveraineté du Québec et s'y investissent. Elles sont de plus en plus conscientes du fait qu'elles composent une force politique francophone dont la voix serait cruciale pour tout mouvement indépendantiste futur. Pour des raisons déterminantes. cette situation pourrait accélérer un changement de perception quant à la valeur de ces communautés culturelles. Le récent dixième anniversaire du dernier référendum en 2005 a certainement démontré qu'il s'est opéré un glissement - volontaire ou non - dans le discours sur la séparation, visant à inclure ces mêmes « communautés ethniques » que Jacques Parizeau avait blâmées, on s'en rappellera, en partie pour la perte du référendum de 1995 (l'autre partie étant ceux avec de « l'argent »). Si je mets un bémol sur ce glissement en disant qu'il est volontaire ou non, c'est que je pense qu'il a été reçu de façon mitigée au sein des partis séparatistes en ce qui a trait aux stratégies d'inclusion.

J'essaie toujours et encore de déchiffrer ces différences régionales. J'ai travaillé sur un projet dans lequel nous avons exploré les différentes histoires des médias communautaires et autres, développés par les communautés de couleur et celles des Premières Nations à Montréal. Une des premières étapes a été tout simplement d'examiner la manière dont ont été écrites les histoires qui existent sur la ville : qui est inclus, qui ne l'est pas? Judith Nicholson, qui a fait des recherches pour ce projet, faisait remarquer que, dans les comptes rendus dominants sur les communautés ethniques de la ville, la « Main » (le boulevard Saint-Laurent) constitue un site privilégié d'investigation (il s'agit de la rue principale à Montréal qui, typiquement, divise l'est francophone et l'ouest

anglophone), alors que la limite de recherche commence toujours au nord de la rue Sherbrooke. Cela signifie que les communautés « ethniques » sont construites comme étant situées dans une zone géographique limitée qui inclut les communautés italienne, grecque et d'Europe de l'Est, mais qui exclut toute discussion du quartier chinois qui se trouve tout juste au sud de la rue Sherbrooke. Le sociologue Brian Aboud a monté une exposition consacrée à des photographies d'archives de la communauté syrienne de Montréal, intitulée Min Zamaan / Depuis longtemps. La présence syrienne-libanaise à Montréal entre 1882 et 1940 et présentée au Centre d'histoire de Montréal, dans le Vieux-Montréal, en 2003. Plusieurs des places d'affaires étaient installées près du Vieux-Port, encore une fois au sud de Sherbrooke, et ont donc ainsi été exclues des histoires ethniques dominantes de la ville.

RF: Je ne suis pas un expert sur le Québec, mais mon observation me porterait à dire que la version courante du nationalisme québécois est profondément liée à l'expérience de la conquête par les Britanniques. Les discours des Premières Nations et des gens de couleur dérangent ce récit en redistribuant les rôles de victime et d'oppresseur. Les gens sont souvent blessés par cette situation et sont sur la défensive, ce qui n'est pas pour étonner. C'est un des problèmes du nationalisme que d'accepter difficilement les relations complexes au pouvoir. Sa tendance à aplanir les choses peut avoir des conséquences qui donnent la frousse. Récemment, dans le cadre du colloque « Critical Race Scholarship and the University » [Les champs de recherche raciale critique et l'université], organisé par le Centre for Integrative Anti-Racism Studies du OISE/UT (Ontario Institute for Studies in Education of the University of Toronto), Inderpal Grewal a parlé, dans son discours-programme, de la manière dont les Américains non blancs ont cherché à se protéger depuis le 11 septembre en adoptant la cape du nationalisme américain, souvent en se drapant littéralement du drapeau. Et en fait, lors d'un récent voyage à New York,

après le 11 septembre, nulle part n'ai-je vu autant d'affiches avec des drapeaux américains et n'ai-je perçu un tel sentiment nationaliste que dans les vitrines des boutiques du quartier chinois.

Pour ce qui est du Québec, les courants plus progressistes du nationalisme québécois, surtout au début, semblaient plus évidents : je pense au discours de Pierre Vallières dans Nègres blancs d'Amérique (1968), par exemple, dont le cadre d'action était les travailleurs et la justice. La solidarité avec l'expérience noire et son appropriation constituaient-elles une véritable ouverture aux gens de race noire? Mais les conditions et la politique ont changé depuis, en ce qui a trait au développement du mouvement souverainiste, bien que même à ce moment-là Vallières fût critique du conservatisme qui caractérisait le nationalisme étroit et bourgeois du Québec, en particulier son racisme et son antisémitisme. Il voyait son projet comme relevant du même combat que le nationalisme noir américain et l'anticolonialisme au Viêtnam et en Algérie.

MKG: C'est intéressant que vous donniez au mouvement souverainiste une sorte de profondeur historique et transitoire. Le livre de Vallières a apparemment été influencé par l'analyse du colonialisme français par Frantz Fanon, et on peut en percevoir la trace dans le titre. Il s'agit d'une figure particulière qui a affirmé publiquement sa solidarité avec le peuple mohawk durant la crise d'Oka.

RF: Là où je veux en venir, c'est que je ne pense pas que ces intérêts – langue, race, culture, etc. – doivent être mutuellement exclusifs. Ayant voyagé en Europe et ailleurs au monde au cours des dernières années, j'ai été à même d'apprécier l'importance d'une bonne partie de la politique culturelle du Québec. Que ce soit en Espagne, en Allemagne ou en Nouvelle-Zélande, il est difficile de se brancher sur une station de radio populaire et de ne pas entendre une chanson qui ne soit pas déjà un succès britannique ou américain. À

Rome, on ne voit plus d'affiches de films italiens; ce sont presque toujours des films d'Hollywood. La vitalité de la culture francophone du Québec est tout à fait remarquable dans le contexte mondial. En général, je supporte les attitudes « protectionnistes » du Canada anglais et les règles sur le contenu canadien.

MKG: Les débats autour de l'impérialisme culturel américain et le protectionnisme culturel se sont certainement intensifiés avec la mondialisation croissante de la diffusion médiatique; les langues semblent créer des frontières « naturelles », ou des balises, pour la circulation de la culture.

J'aimerais revenir brièvement au contexte britannique auguel vous avez fait référence plus tôt. Comme vous l'avez laissé entendre, la réponse de l'État aux « émeutes » et à l'agitation raciales à Londres et dans les environs durant l'été 1981 a eu pour effet que des sommes précises ont été allouées au financement culturel des communautés noires. (le me sers du mot « noir » ici dans le sens général de son utilisation à l'époque en Grande-Bretagne, qui renvoyait aux gens de toutes les couleurs qui s'en servaient eux-mêmes pour s'identifier comme entité politique.) Coco Fusco, Isaac Julien et Kobena Mercer, de même que Stuart Hall, ont fait des analyses complexes de cette période dont il n'est pas vraiment possible de rendre compte ici. Disons simplement que l'intérêt de cette réaction aux « émeutes » raciales réside dans la manière dont un accès accru à l'auto-représentation des gens de couleur dans les médias de leurs communautés a été compris par le Greater London Council comme étant une solution significative pour apaiser un conflit racial de plus en plus lourd. Cet accent sur les « droits des Noirs à la représentation » a également informé les discours sur les politiques de multiculturalisme et d'« égalité des chances » dans des institutions comme Channel Four, le British Film Institute, de même que le Greater London Council (tel que le font remarquer Julien et Mercer). Les films Handsworth Songs [Les Chants de Handsworth, 1986], de John Akomfrah et Black Audio Film Collective, et *Passion of Remembrance* [La Passion du souvenir, 1986], de l'atelier de cinéma Sankofa, sont tous deux parus durant cette période. Ils ont de plus contribué de façon significative à un questionnement sur les formes esthétiques traditionnelles en cinéma, comme le réalisme documentaire et la représentation narrative conventionnelle. Ces expérimentations renvoient à certaines des préoccupations soulevées par Ken Lum concernant les œuvres basées sur l'identité, et à ce que j'ai mentionné comme étant un des apports les plus importants pour le milieu artistique de la politique racioculturelle.

Autre point qui mérite d'être abordé : les barrages autochtones, dont ceux à Oka en 1990, et les confrontations à Burnt Church (Nouvelle-Écosse) à l'été 2001, peuvent-ils être considérés comme des formes d'agitation « racialisée » au même titre que les « émeutes » en Grande-Bretagne ou les soulèvements à Los Angeles suivant les procès de Rodney King en 1994? Je me demande s'il est important de considérer l'impact de ces événements sur la psyché nationale.

RF: Je crois que les enjeux sont différents parce que les protestations autochtones ne sont pas simplement raciales; il s'agit de luttes nationales. Elles ne sont pas principalement des expressions de colère face à la discrimination comme dans les exemples américain et britannique, mais représentent la défense de territoires et de droits historiques contre l'empiètement. Bien qu'elles soient au moins aussi significatives que les autres révoltes dans leurs contextes respectifs, une autre différence est que les gouvernements fédéral et provinciaux n'ont pas tant essayé d'apaiser ces protestations que de les écraser, précisément parce que les enjeux sont beaucoup plus élevés : ils confrontent la légitimité de l'État colonial.

De façon générale, la manière dont une protestation est reçue par l'État dépend en partie de la manière dont le contexte dominant se définit sur le plan politique et en termes de valeurs. J'ai déjà parlé de la spécificité du Québec,

mais en général, protester contre le racisme dans un consensus libéral est plutôt susceptible de provoquer des actions de rattrapage; faire la même chose dans un contexte conservateur, comme en Ontario sous le gouvernement progressiste conservateur, est plutôt susceptible d'entraîner des contreaccusations de rectitude politique, de racisme inversé, de politique identitaire et de pression par intérêt. Je réfléchis aux développements actuels en Europe de l'Est dans ce sens. Dans des pays comme l'Autriche, la France et les Pays-Bas, les gouvernements soi-disant centristes ont traité la montée de l'extrême droite raciste non pas en confrontant ses idéologies pernicieuses, mais en se déplacant eux-mêmes vers la droite. Ils semblent avoir adopté, sans le critiquer, le discours de droite selon lequel le crime et le chômage résulteraient de la présence d'immigrants et de réfugiés. Du Danemark à l'Espagne, il existe une hystérie autour de l'immigration (illégale), surtout celles de populations dont la couleur de peau est plus foncée. Dans pareil contexte, les tollés contre le racisme auront peu de poids. Quant à l'impact des protestations autochtones sur la psyché canadienne, je ne peux pas me prononcer de façon définitive. Je pense toutefois qu'il y a des conséquences liées au fait que la représentation des Autochtones dans le domaine public se pose toujours dans le cadre étroit d'un « problème » - problème de droits territoriaux et autres luttes, d'alcoolisme, de consommation de drogues, d'itinérance, par exemple. Ce que peut colporter cette représentation étroite m'inquiète, surtout dans la conscience des immigrants qui constituent une proportion de plus en plus importante de la population et qui arrivent probablement ici avec des idées sur les Premières Nations et les Inuit puisées principalement dans la culture populaire américaine, en particulier celle d'Hollywood. Ce fut mon expérience quand je suis arrivé des Caraïbes: Ali Kazimi, qui est né en Inde, en trace un portrait merveilleux dans Shooting Indians [Filmer/Tirer sur les Indiens, 1997], son film sur le photographe autochtone Jeff Thomas. J'ai l'impression qu'on commence à vouloir donner aux peuples aborigènes la position d'une simple minorité ethnique au sein du patchwork multiculturel canadien (qui est, en fait, empoisonnant et exagérément exigeant). L'infâme référendum du parti libéral sur les droits aborigènes en Colombie-Britannique en 2002 s'inscrit dans ce processus plus vaste. le crains que les peuples immigrants, qui ne sont pas au fait du contexte historique et qui ne sont alimentés que d'une maigre diète de stéréotypes autochtones par les médias, peuvent devenir un outil pour délégitimer les droits des Premières Nations. La culture et l'éducation sont donc des sites importants, non seulement pour le sentiment de soi des peuples autochtones, mais aussi pour la capacité de fournir une compréhension plus complexe et plus juste aux peuples non autochtones. Parmi des exemples positifs à grande échelle, je peux mentionner la diffusion du film de Zacharias Kunuk, Atanarjuat (2001) (bien qu'il y ait eu des problèmes de diffusion auprès du public canadien), l'Aboriginal Peoples Television Network et le genre de processus institutionnel dans lequel a été engagé Richard William Hill au Musée des beaux-arts de l'Ontario. À une échelle plus modeste, i'ai assisté à « Dusk Dances » [Danses au crépuscule], le festival de danse gratuit de Toronto qui se déroule à l'extérieur, et j'ai été heureux de constater que la programmation comprenait la championne mondiale de danse du cerceau, Lisa Odjig, de même que le travail de danseurs contemporains occidentaux et une compagnie maorie de Nouvelle-Zélande.

ALANIS OBOMSAWIN

Monika Kin Gagnon : Vous êtes une cinéaste dont les pratiques sont fortement enracinées dans les histoires du Québec et dans sa mémoire culturelle relativement aux peuples autochtones. Pouvez-vous nous parler de la relation qu'il y a entre vos films, l'histoire du Québec et le contexte actuel?

Alanis Obomsawin: Au Québec, notre peuple est très séparé des autres. L'exclusion a toujours été présente, surtout si vous vivez sur une réserve où la politique et les modes de vie culturels sont différents. Politiquement, c'est devenu de plus en plus difficile pour le peuple autochtone en raison de la situation politique actuelle de la province. Ce n'est que tout récemment que le gouvernement a réalisé qu'il devait reconnaître le fait qu'il y a ici un peuple autochtone et qu'il y en a toujours eu un. Ils ont essayé de nous rendre invisibles, mais ils voient maintenant que c'est impossible de continuer ainsi.

D'après mon expérience lorsque j'étais enfant et ce que je vis aujourd'hui, je crois que le pire qui soit jamais arrivé au Canada, c'est le manque d'éducation concernant l'histoire du pays. Certaines universités font présentement un bon travail pour corriger la situation, mais dans les écoles publiques, on ne fait pas l'effort nécessaire pour dire les vraies choses. Le manque de renseignements sur la présence et sur les droits du peuple autochtone du Canada a engendré beaucoup de racisme et d'ignorance dans le grand public. C'est pourquoi l'oppression continue à se faire sentir comme autrefois. Ce que nous avons vu en 1990 avec la crise d'Oka en est le résultat. Je le crois vraiment. Je crois que si les gens étaient bien informés sur notre histoire, il n'y aurait pas de confrontation comme celles qu'on a vues et qu'on va peut-être continuer à voir.

Dire qu'il y a trente ans, quand nous parlions de notre histoire, même nos voisins étaient choqués parce qu'ils ne savaient rien des vies et des histoires des Autochtones qui vivaient à côté d'eux. C'est différent maintenant, grâce

au travail éducationnel qui a été fait par notre peuple dans tout le pays. Imaginez : en 1952, il ne nous était même pas permis d'aller à l'université. C'était la loi. En Saskatchewan, dix-huit langues autochtones sont présentement enseignées par des professeurs et des sages – hommes et femmes – autochtones dans les programmes d'études amérindiennes de l'Université de Regina et au Saskatchewan Indian Federated College. C'est une période différente, riche et ouverte à tous. Il y a encore du pain sur la planche, mais en comparaison d'autrefois, c'est comme le jour et la nuit.

MKG: Croyez-vous que vos films, depuis 1990, apportent un point de vue différent sur l'histoire?

A0 : Tout ce que je fais vise à donner la parole à notre peuple. Mais je veux également éduquer les gens et leur faire réaliser ce qui se passe.

MKG: Ce qui est remarquable dans votre film *Kahnesatake*: 270 Years of Resistance (Kahnesatake – 270 ans de résistance, 1993), c'est la très vaste histoire dans laquelle vous situez les barrages de 1990. On tente souvent de caractériser cette résistance ou cette opposition comme étant une aberration, ou comme se produisant dans une sorte de vide social, sans fondement. Comment le film a-t-il été reçu au Québec?

A0 : Quand le film est sorti en français en 1993, la presse francophone l'a descendu en général. C'est à peu près tout ce que je peux dire; les critiques ne l'ont tout simplement pas aimé. Bien sûr, ce n'était pas le cas pour tout le monde parce que le film fait partie de l'histoire d'ici, au Québec. Mais plusieurs reporters francophones se sont disputés avec moi relativement à certains aspects du film. Par exemple, certains étaient en colère parce qu'ils ne croyaient pas que j'aurais dû inclure la scène de lancement de roches.

MKG: En 1995, les Cris ont fait une protestation publique remarquable con-

tre le référendum sur la séparation du Québec. En guise d'insistance sur le fait qu'on devait les consulter lors de discussions entourant une éventuelle séparation, les Cris ont tenu un référendum en même temps que celui mené par le gouvernement du Québec. Que pensez-vous de ces événements?

A0 : Un des plus graves problèmes, c'est que le gouvernement du Québec croyait qu'il pouvait tout simplement procéder et tenir un référendum sur la séparation sans consulter d'abord le peuple autochtone de la province. La question de territoire est très importante pour notre peuple. Il n'y a pas de traité au Québec, ce qui fait que plusieurs revendications territoriales se produisent en ce moment dans la région. Au cours des dernières années, le gouvernement a élaboré un nouveau langage pour aborder les enjeux territoriaux, et je pense qu'il commence à considérer l'histoire plus profondément qu'autrefois.

Sur le plan historique, les Anglais et les Français avaient une culture et une pensée complètement différentes. Quand les Français sont arrivés, ils ne pensaient pas avoir besoin de traités avec le peuple autochtone : ils pensaient avoir conquis l'endroit et qu'il leur appartenait. Les Anglais, par contre, ont toujours insisté pour avoir des traités. Ils savaient que leur appropriation de notre terre finirait par être remise en cause si les choses n'étaient pas consignées par écrit, s'ils n'étaient pas en mesure de montrer un traité dans lequel les Indiens avaient cédé ou renoncé à leur terre, ou s'ils ne nous l'achetaient pas. Les Anglais disaient tout le temps : « Nous devons vous payer parce que nous vivons sur votre terre. » Chez les Français, il n'y avait rien de tel. Ils considéraient que c'était leur pays ici, et jamais ils n'ont pensé qu'ils devaient obtenir une permission ou un traité pour y rester. Français ou Anglais, dans notre situation, ça ne fait pas vraiment de différence. Durant le dernier référendum, il y a eu un moment intéressant lorsque le chef qui représentait les peuples autochtones du Québec dans leur ensemble a déclaré qu'ils n'accepteraient pas un « oui » ou un « non ». Ce n'était pas l'enjeu principal parce que, peu importe ce qui arrivait, que le province se sépare ou non, rien ne changerait concernant la question territoriale pour notre peuple. C'était très clair.

MKG: Lorsque vous avez reçu le prix du Gouverneur général en 2001, vous avez été citée, sur les ondes de la radio CBC, disant qu'il vous avait été difficile de réaliser vos films. Pouvez-vous nous parler de votre longue expérience de cinéaste?

A0: Lorsque j'ai commencé à réaliser des films en 1967, c'était très difficile. Aujourd'hui, je reçois beaucoup de soutien de la part de l'Office national du film. C'est très spécial pour moi d'avoir pu y travailler et réaliser tous ces documents. Sans l'ONF, je n'aurais pas pu réaliser ces films. Cependant, quand j'ai commencé à y travailler, ce n'était pas facile. Il y avait des gens qui pensaient que je n'étais pas à ma place. La politique est entrée en jeu parce qu'il y avait des gens qui y travaillaient et qui avaient l'habitude de faire des films sur les Indiens, et maintenant il y avait une Indienne qui travaillait parmi eux. Ma présence ne faisait pas nécessairement plaisir à tout le monde.

Le premier film sur lequel j'ai travaillé n'était pas vraiment mon idée. Je travaillais à l'ONF, je luttais pour l'inclusion de l'histoire autochtone dans le système d'éducation – ça a toujours été mon truc. À l'époque, j'étais chanteuse et conteuse, je parlais de notre histoire dans les écoles primaires, secondaires, et dans les universités. Je suis également allée beaucoup dans les prisons et les salles de concert. Ce qui me menait alors, c'était le besoin d'éduquer, de lutter pour l'inclusion de notre histoire partout dans les programmes scolaires. J'ai visité plusieurs pensionnats – il y en avait encore. C'est ce que je faisais dans les années 1960. En 1965, Ron Kelly a réalisé, pour la CBC, un film d'une demiheure sur le travail que je faisais et sur mon chant. Des gens de l'ONF l'ont vu et il m'ont demandé si je n'agirais pas comme consultante pour un film sur les femmes qui faisaient des tapis au crochet à Standing Buffalo, en Saskatchewan. J'ai accepté le boulot, mais j'ai vite réalisé que je ne le referais jamais parce qu'on se servait de moi pour rencontrer des gens.

Par la suite, j'ai commencé à travailler sur une trousse pédagogique en trois langues que les enseignants pouvaient utiliser en classe, et ça a été fantastique. l'ai travaillé avec une nation, le peuple attikamekw à Manouane. Cela a été une grande victoire pour moi. Puis j'ai fait une autre trousse avec le peuple salish à l'intérieur de la Colombie-Britannique. Ca nous a demandé beaucoup de temps, et nous avons été très stimulés quand le premier a été complété. Nous avons célébré puis sommes allés aux Affaires indiennes et avons fait venir tous les employés pour leur montrer. Je me souviens d'avoir appelé l'agent régional pour l'école de Manouane (on utilisait encore la radiotéléphone à l'époque, et il fallait dire « roger! » après chaque phrase). Je lui ai dit que le kit pédagogique était complété et qu'il pouvait aller partout parce qu'il était en trois langues, mais que je voulais m'assurer qu'il irait d'abord dans tous les pensionnats. Il a été très impoli et m'a dit : « Je n'en suis pas si certain; ca a été fait par des Indiens et il faut que je le regarde d'abord. le vais voir, peut-être qu'il n'ira pas dans les écoles. » le me suis trouvée soudainement dans une autre bagarre avec les Affaires indiennes, même si j'avais fait tout ce travail. J'ai raccroché, sachant que toute la réserve avait probablement écouté la conversation parce qu'il fallait toujours dire « roger!, roger! ». Puis j'ai téléphoné au directeur de l'éducation aux Affaires indiennes (il s'appelait M. Crone) et je me souviens avoir crié dans l'appareil. Il a dit : « Ne vous en faites pas, ne vous en faites pas, il va aller dans toutes les écoles ». Il essayait de me calmer, mais j'étais encore en furie contre l'homme responsable de la région. La trousse s'est finalement rendue dans les écoles, mais vous voyez toutes les étapes par lesquelles il fallait passer.

Beaucoup de choses ont changé au ministère des Affaires indiennes, surtout parce qu'il n'y a plus de pensionnat depuis 1985. En 1969, on les a fermés à l'exception de 18 ou 19 qui sont restés ouverts jusqu'en 1985. Plusieurs communautés ont maintenant leurs écoles sur les réserves mêmes où les jeunes enfants peuvent aller et parler leur propre langue. Dans ces écoles, il n'y a

pas les problèmes qu'il y avait autrefois, alors que les enfants étaient maltraités parce qu'ils ne parlaient ni français ni anglais. Aujourd'hui, les langues autochtones sont enseignées dans les universités, et on encourage fortement les gens à apprendre leur propre langue et à la parler. La situation est donc très différente de ce qu'elle était il y a 30 ou 40 ans, quand nous avons commencé à nous battre pour nos droits. Avant cela, tout stagnait depuis longtemps.

MKG: Pouvez-vous nous parler de vos plus récents films?

A0: Après avoir travaillé avec la nation Mi'gmak de Restigouche en 1981 pour réaliser Incident at Restigouche (Les Événements de Restigouche, 1984), j'y suis retournée pour voir où ils en étaient vingt ans plus tard. Le résultat est Our Nationhood (La Survie de nos enfants, 2003). J'ai également travaillé avec les gens d'Esgenoopititj (Burnt Church) et réalisé Is the Crown at War with Us? (La Couronne cherche-t-elle à nous faire la guerre?, 2002). Les droits accordés à la nation Mi'gmak en vertu des traités continuent à m'intéresser de façon générale.

En terminant, je voudrais dire que je veux pas donner l'impression que je suis contre qui que ce soit. C'est ainsi que le pays a été pris : contre le peuple autochtone, contre la culture, contre le mode de vie spirituel. Tout s'est fait *contre*. C'est pourquoi nous nous trouvons dans la situation actuelle. Un jour, un homme m'a dit quelque chose que je n'oublierai jamais, et plus je vois comment la vie est, plus je pense que c'est vrai. Il a dit qu'il arrive qu'en marchant dans un buisson, tu touches une plante et qu'elle te donne une maladie de la peau ou qu'elle te blesse. Cela se produit tout le temps. Mais il m'a dit que, peu importe ce qui t'a blessé, si tu regardes comme il faut, tu vas trouver, très près de la première, une autre plante qui va te guérir. Et c'est vrai. Nous connaissions toutes ces plantes autrefois. Nous en savons moins maintenant. Et c'est la même chose avec les gens : si quelqu'un te fait du mal – et on peut penser aux événements du World Trade Center –, la guérison va venir

d'où est venue la douleur. Je le crois sincèrement. Autrefois, quand une chose très difficile m'arrivait, ça me prenait du temps à m'en sortir; mais j'ai découvert que souvent les gens qui m'avaient blessée... et bien, c'est peut-être la relation avec eux qui allait m'aider. Le bon et le mauvais sont toujours très proches. La douleur et la guérison sont toujours très proches.

GAYLENE GOULD

Richard Fung : Vous avez vécu à Toronto de 2000 à 2004. Qu'est-ce qui vous frappe le plus comme différence entre la Grande-Bretagne et le Canada, sur le plan racial, dans le domaine des arts et de la culture?

Gaylene Gould: Quand j'ai quitté le Royaume-Uni, j'étais très désillusionnée quant à la manière dont on manipulait le « multiculturalisme » pour réussir à nous avoir. Quais, culturellement, nous étions très sexy. Il y avait de nouveaux films et de nouvelles initiatives par les « Noirs », la musique était merveilleusement hybride. Brixton était devenu comme le West End avec plein de nouveaux bars et de clubs branchés. Nous avions même notre lot d'IBM [isolated black men: hommes noirs isolés] dans les émissions populaires à la télé. Mais si vous cherchez à savoir quelles personnes dictent et définissent l'art et la culture aujourd'hui, vous réalisez qu'elles ont toujours les mêmes visages. De nos jours, ces gens sont peut-être plus jeunes et ils s'habillent de facon plus décontractée. Ils vont peut-être même se payer du Method Man le week-end, mais ce sont encore des gars blancs qui détiennent le pouvoir. Cette illusion a poussé plusieurs artistes parmi nous à se réjouir du pouvoir de plus en plus grand que nous avions mais, tout comme la lumière hypnotique qui émane d'un prisme, nous ne pouvions le saisir. On a parlé avec beaucoup d'enthousiasme du film East is East (1999) comme étant le plus grand succès financier de tous les temps pour un film noir britannique, mais comme nous vivons à une époque d'hystérie croissante autour de l'« empire du mal » islamique, ce n'est pas surprenant que les Blancs aient fait la queue pour le voir. East is East est un texte anti-islamique à peine déguisé qui se réjouit de notre intégration réussie dans la société britannique, en jetant à la poubelle nos cultures dingues arriérées, en nous faisant adopter le fish and chips, les blondes et tout ce qui est merveilleusement occidental. J'étais déprimée quand je suis partie. J'ai réalisé que les jours de Handsworth Songs (1986), film du Black Audio Film

Collective, étaient révolus. La révolution ne serait plus télévisée.

Donc, quand je suis arrivée au Canada, j'ai d'abord été séduite par le sentiment d'indépendance qui s'y dégageait, comparativement à la philosophie de l'économie de marché qui règne aux États-Unis. Il y a également un engagement culturel plus fort ici. Les gens craignent moins de se dire eux-mêmes des artistes « noirs », de travailler au sein de leurs « communautés » et de s'en inspirer. l'étais également stimulée par la quantité de cultures qui coexistent ici, chacune endossant ses propres rituels et styles de vie sans subir de critique. Cependant, j'ai mis peu de temps à comprendre que ce merveilleux esprit canadien, défendu par Trudeau, n'avait rien à voir avec la manière publique dont le Canada se présentait. En regardant la télé ou en lisant les journaux, j'y ai senti un sentiment de fierté menaçant, qui avait quelque chose des années 1950. Même quand Trudeau lui-même est décédé, les journaux ont fait état de ses idées multiculturelles, non pas en embauchant des auteurs multiculturels pour décrire leurs propres expériences, mais en permettant à des auteurs blancs de parler, de facon nostalgique, des expériences de leur « femme de ménage jamaïcaine ». J'ai alors réalisé que je venais, pour le meilleur et pour le pire, d'un endroit où le plus important journal, The Guardian, consacrait parfois des éditions complètes à l'exploration d'enjeux raciaux en Grande-Bretagne et confiait la tâche à de nouveaux auteurs, penseurs et artistes. Peut-être cela fait-il partie de l'illusion, mais une voix constante a été introduite de force dans le courant dominant en Grande-Bretagne, suite à des années de pression et de sang noir versé - ce que nous refusons d'oublier. Du sang est versé à tous les jours dans les rues de Toronto, à des endroits comme Rexdale, mais iamais vous ne vous en rendriez compte en regardant les actualités locales. Où est la critique, bonnes gens? Où est la pression qui force le courant dominant à se redéfinir, ne serait-ce que de façon symbolique? Lorsque, motivée par la frustration, Hedy Fry a déclaré qu'on brûlait des croix en Colombie-Britannique, pourquoi n'y a-t-il pas eu une averse d'appuis? Elle avait pourtant mis le doigt sur un racisme institutionnel et explicite auquel font face plusieurs personnes noires et autochtones ici. Provenant de la Grande-Bretagne, qui a également ses problèmes, je suppose que ce qui me choque le plus ici, c'est le silence et le manque de critique à l'égard de l'héritage culturel du Canada.

En fait, c'est la même frustration que je ressentais en Grande-Bretagne, mais d'un point de vue différent. C'est l'air du temps : post-Reagan/Thatcher, post-moderne, post-tout. La plupart des artistes sont plus intéressés à se faire payer et à élever leurs familles qu'à essayer de changer leurs mondes. Sur un ton plus positif, cependant, je dois dire qu'il y a un courant critique qui circule dans la culture underground. C'est plus aisément accessible en Grande-Bretagne puisqu'il y a des débouchés, que ce soient dans les magazines ou la musique alternative. C'est ce qui me permet de demeurer saine d'esprit. Mais, malheureusement, de plus en plus d'artistes noirs, à travers le monde, sont séduits par l'appât du gain, et ils se taisent ou ne font rien de provocant. C'est dommage.

SYLVIE PARÉ

Monika Kin Gagnon : Vous avez une formation en muséologie. De quelle façon cela a-t-il influencé votre travail artistique?

Sylvie Paré: À la fin de la maîtrise, je me suis beaucoup intéressée à la présentation des objets, ce qu'on nomme plus spécifiquement la muséographie. J'ai travaillé sur des projets en nouvelle muséologie et me suis rendue dans des endroits comme le Nunavik, enrichissant ainsi mes connaissances en termes de culture autochtone. Je suis moi-même métisse d'origine Wendat, du Village des Hurons, près de Québec. Ma mère est huronne et mon père est de descendance allemande. Je trouvais que, trop souvent, la culture matérielle autochtone était présentée de façon très réductrice, par l'utilisation de vitrines, de supports, entre autres. Sachant qu'il y avait des objets de cette culture dans mon patrimoine familial, j'avais envie de faire une recherche pour trouver justement une façon non réductrice de les présenter, à travers un point de vue plus personnel. Je voulais lier un discours personnel à un discours scientifique, rattaché à la muséologie.

Je perçois mon travail artistique comme de la recherche, tout simplement, avec une démarche, des expérimentations. D'ailleurs, je ne me soucie pas trop d'avoir une carrière artistique. J'aime faire plusieurs choses, et le travail artistique est pour moi une façon de synthétiser sans tomber dans la réduction. Même si je m'intéresse à l'histoire, je ne me soucie guère de l'authenticité des données historiques puisque nous sommes de toute façon dans le domaine de l'interprétation. Mon travail s'inspire de l'histoire et des anciennes gravures pour actualiser des concepts, des idées ou des symboles relativement à certains types de représentations.

MKG: Comment vous est venue l'idée de La Fête des morts, l'installation que vous avez présentée dans le cadre de Urban Myths: Aboriginal Artists in the

City/Mythes urbains vus par des artistes autochotones, à la Karsh-Masson Gallery à Ottawa en 2000 [commissaires : Jeff Thomas et Sandra Dyck]?

SP: Elle m'est venue progressivement, à partir d'objets issus de mon patrimoine familial. Les accessoires, tous en broderie traditionnelle, ont été fait par une artisane huronne. Je voulais rendre hommage à ma grand-mère, qui n'était pas autochtone mais qui avait marié mon grand-père, qui lui descend de quatre générations de chefs (dont trois Grands Chefs hurons). Je voulais mettre en scène différents types de discours. Cette idée de la fête des Morts entraînait un aspect rituel dans la manière de faire : dans la recherche, la mise en scène et la rencontre avec les gens. Je me disais : en quoi mon point de vue sur ces objets ne serait-il pas aussi intéressant que celui d'un conservateur? Le fait que je les connaisse, que je les aie en ma possession, me permettait d'offrir un discours autre qui pouvait lier une expérience de vie personnelle à des données historiques.

Il y avait dans le choix de la robe noire, qui fait référence aux missionnaires, un souci féministe, accentué par des objets posés au sol qui provenaient d'une batterie de cuisine. Il y avait également des instruments de chirurgie, puisque mon père travaillait dans un hôpital comme acheteur. Ce sont donc des objets que j'ai côtoyés.

C'était une façon de disséquer l'histoire. Il y avait environ 20 000 Hurons dans la baie Georgienne quand les missionnaires sont arrivés, puis ils ont dû quitter, chassés par des épidémies et des conflits guerriers. Ils n'étaient pas plus de 300 lorsqu'ils sont arrivés à L'Ancienne-Lorette, et ils s'installèrent définitivement au Village-des-Hurons (l'actuel Wendake) en 1697. La fête des Morts est spécifique aux Hurons, et elle a perduré pendant les contacts, comme l'indiquent les écritures des missionnaires. On célébrait la fête des Morts chaque fois qu'un village déménageait, à tous les dix ou douze ans environ. On l'appelait aussi « le Chaudron ». De là aussi l'idée de la batterie de cuisine, des casseroles posées au sol. La composition de cette installation, où prédomine

la verticalité, représente les axes terre et ciel, si importants dans la pensée autochtone. Plusieurs mythes de la création, tant chez les Iroquoiens que chez les Algonquiens, associent la quête spirituelle à un passage entre la terre et le ciel, souvent représenté soit par l'ascension d'un personnage au sommet d'un arbre, ou encore par le plongeon cosmique d'Aataentsic qui donne naissance à la planète Terre.

Cette création était aussi une façon de jouer dans ma mémoire, d'aller chercher une connaissance et d'éveiller une sensibilité particulière. Ma mère, qui était huronne, n'a pas très bien vécu toute cette question identitaire. Elle avait marié un Blanc, n'avait pas vécu sur la réserve. Les femmes autochtones étaient soumises à une discrimination à l'époque. Encore aujourd'hui, les enfants de la loi C-31 doivent se battre pour les droits de leurs propres enfants. À l'époque, la loi sur les Indiens faisait perdre tous les droits à une femme autochtone qui mariait un homme blanc. Mon travail est intimement relié à cette reconnaissance pour elle, à son identité, que j'essaie de célébrer, tout en laissant la place à une certaine souffrance en filigrane. Finalement, j'ai voulu superposer différents types de discours, en alliant le tout à une approche plus personnelle.

Étudiante, j'ai eu un ras-le-bol de l'omniprésence de la démarche scientifique systématique et désincarnée. Je crois que la sensibilité, forme d'intelligence en soi, qui est inhérente aux expériences esthétiques, devrait occuper plus de place dans certains domaines de recherche. Je ne parle pas de l'expérience esthétique qui réfère nécessairement à une idée spécifique de la beauté, mais plutôt à une expérience globale dans laquelle la mémoire et les sens font partie du processus d'intellection, donc de mise à distance vis-à-vis l'objet. Je trouve particulièrement enrichissante une telle démarche surtout dans le domaine de la muséologie.

MKG: Quelles ont été les autres étapes du processus de création?

SP: En 1999, alors que j'avais déjà travaillé une année entière à cette œuvre, le Royal Ontario Museum a annoncé, après des années de négociations, qu'il allait nous rendre, pour qu'on les remette en terre, les ossements de nos ancêtres très lointains qui avaient été pris à même un cimetière de la baie Georgienne. Nous étions invités à participer au rapatriement des objets et à la cérémonie.

Ce fut l'une des expériences les plus fortes de ma vie. C'était extrêmement touchant de voir le camion du musée arriver avec ses caisses classifiées. On était loin du folklore! Quand je pensais au rapatriement des objets, j'imaginais des squelettes entiers dans des boîtes. Mais non! Il s'agissait de tibias avec des tibias, de crânes avec des crânes. On y retrouvait toute la classification muséologique – l'aberration! À l'époque, on faisait l'archéologie d'une certaine façon, sans se préoccuper de demander leur point de vue aux Premières Nations. Aujourd'hui, ça ne pourrait plus se faire de cette manière; les approches ont changé dans le domaine de la recherche, heureusement. Mais à cette époque, on ne se gênait pas pour prendre des choses sur un territoire pour en faire des objets d'étude.

Pour nous, ce fut une espèce d'apothéose. Le travail de création peut amener une espèce de vision, d'intuition ou de présage. Je crois beaucoup à l'aspect surnaturel de la création : je le vis comme ça. Ça m'éloigne de l'école formaliste dans laquelle j'ai étudié à l'Université Laval et de la muséologie traditionnelle! J'ai trouvé fascinant de me retrouver dans cet événement. Ce fut absolument incroyable, très fort comme expérience, d'autant plus que j'y suis allée avec ma mère. On a réactualisé une fête des Morts tout en s'appuyant sur l'historicité de cette cérémonie solennelle : les ossements ont été enfouis dans une fosse et enveloppés dans des peaux de castors; les gens faisaient l'offrande de choses qui leur étaient chères. Sans tomber dans le mysticisme, nous avons vécu une expérience collective de pleurs intérieurs qui a été ressentie par tous ceux et celles qui étaient présents. C'était très particulier,

pour un peuple qui n'a pu exprimer son histoire dans les livres officiels, de revoir les ossements d'ancêtres qui avaient vécu avant le contact.

Cela est d'autant plus particulier qu'au Québec, les Premières Nations ont moins travaillé à lier le politique à l'identité, par rapport à ce qui s'est fait au Canada anglais dans les années 1980, avec le travail de gens comme Gerald McMaster, Robert Houle et Rebecca Belmore, entre autres artistes. Il n'y a pas eu de mouvement de revendication aussi fort de la part des artistes d'ici. Je trouvais que cette expérience créait un lien très fort entre la question du territoire et celle de l'identité, de sa propre appartenance.

MKG: Comment expliquez-vous ces différences entre les communautés française et anglaise?

SP: Entre autres, par le contexte socio-historique et par la formation académique. Des gens comme Gerald McMaster font partie d'une génération qui est passée par l'université. Ici, beaucoup d'artistes sont autodidactes. Ça commence à changer, mais le niveau de décrochage scolaire demeure effarant chez les Premières Nations du Québec. Bien sûr, on enseignait les arts bien avant l'université chez les Premières Nations et il y avait une grande culture, mais toutes proportions gardées et pour une période donnée, je dirais qu'on a moins connu ce mouvement, au Québec.

Je dirais qu'ici, la création s'ancre plus souvent dans des sphères ou des mondes personnels, moins dans la revendication. Au Musée canadien des civilisations où j'ai travaillé, j'ai observé qu'un point de vue plus personnel ressortait dans la création de la nouvelle génération d'artistes. Il y a un dégagement, un cycle qui est en train d'apparaître dans le continuum de l'histoire ou de la création. Il y a un changement dans les imaginaires à travers les époques, et je crois que c'est en train de se produire chez ces peuples qui n'ont pas eu droit de parole sur leur histoire et qui se sont trouvés intégrés dans une histoire qui n'était pas la leur.

MKG: Vous dites de votre travail artistique qu'il est une forme de recherche. Ceci crée une temporalité intéressante qui met en relief un retour sur l'histoire plutôt que sur votre seul processus de création. Pourriez-vous décrire celui-ci en rapport avec l'histoire, les cérémonies, les rituels?

SP: Premièrement, il y a toujours une recherche documentaire au préalable, je lis beaucoup d'ouvrages historiques de toutes les époques et j'aime bien regarder les illustrations des premiers explorateurs en Amérique. Aussi, je consulte la presse actuelle sous toutes ses formes pour y analyser la façon dont les Premières Nations sont représentées. J'essaie ensuite d'oublier tout ce qui m'est passé sous la main pour débuter le travail pratique en atelier. Par cette prédisposition, j'ouvre un espace mental à toute une gamme d'émotions et de sensations qui me permet de créer des relations entre les objets et les discours. Un espèce de rapport animal à l'objet s'insinue jusqu'au moment où l'œuvre se tient d'elle-même.

MKG: De quelle manière le public réagit-il à vos installations et à ce retour sur l'histoire?

SP: La réaction des gens m'intéresse beaucoup et, dans le cadre de mes expositions, je vais toujours avec plaisir à leur rencontre. Beaucoup de gens s'intéressent à cette histoire de métissage au Québec. Souvent, dans le milieu de l'histoire de l'art ou des conservateurs, cette histoire n'a pas de résonance. Je crois qu'il y a un problème dans la formation des conservateurs. Si ces gens devaient suivre un cours, au moins, sur l'art des peuples autochtones d'ici et d'ailleurs, les approches changeraient peut-être, et on verrait sans doute plus d'artistes amérindiens dans les musées.

On a un problème de proximité historique au Québec : le passé historique est trop récent, avec à peine 500 ans d'histoire. Les tensions sont encore assez fortes. On s'intéresse à l'histoire des Tchèques, à l'histoire de la Chine; dans le milieu de l'art contemporain, on s'intéresse à la nouvelle histoire de l'art, à

ce qui se passe sur la scène mondiale. Par contre, quand on parle de l'histoire d'ici, il y a une espèce de biais qui perdure jusque dans notre vision actuelle : les voiles de l'histoire continuent à perpétuer cette histoire coloniale. On réduit continuellement la culture de l'autre. Ça nuit beaucoup, et ça explique qu'il n'y ait pas plus de diffusion – à part dans certains lieux, galeries, centres d'art parallèles – et que, dans les musées d'État, on trouve si peu d'intérêt pour l'histoire des artistes autochtones d'ici. Les préjugés sont très tenaces et cela empêche les gens du milieu de trouver de nouvelles façons de travailler ensemble. Il est certain qu'il y a toute une nouvelle muséologie à développer dans les musées d'art au Québec pour développer des méthodes et des approches innovatrices avec les Premières-Nations.

MKG: Parlez-nous de votre travail au Jardin des Premières-Nations du Jardin botanique de Montréal? Comme agente culturelle pour le Jardin, vous travaillez souvent avec des artistes contemporains.

SP: Quand j'étais au Musée canadien des civilisations à Hull, je trouvais difficile de n'avoir que des collections d'objets dans les salles, je trouvais cela non représentatif des cultures autochtones dans lesquelles la relation au territoire est si fondamentale. J'ai donc pensé à l'idée d'une relation entre la nature et la création pour présenter et assister le travail artistique des Premières Nations. Suite à cela, j'ai pris connaissance du projet du Jardin des Premières-Nations à Montréal.

Le jardin a bien entendu sa propre histoire. Au XVIII^e siècle, au Bois-de-Boulogne, on présentait les peuples du Cap Horn dans des jardins associés aux sciences naturelles. On exhibait ces gens d'autres cultures comme s'il s'agissait d'animaux exotiques dans un cirque. Évidemment, on a depuis changé les façons de présenter et de représenter. En cette époque plus moderne, ou postmoderne, le sujet, l'humain, prend beaucoup plus d'importance. On veut représenter des histoires, des expériences. Je trouvais que le jardin était

un lieu extrêmement intéressant pour susciter la création chez les Premières Nations. C'est un lieu neutre, un lieu de paix, qui peut inspirer et, à la fois, être utilisé comme tel en tant qu'œuvre. Plusieurs artistes à qui j'en ai parlé trouvaient également que cette idée avait l'avantage de nous sortir de la représentation muséologique, de l'invention du musée. On a tellement voulu mettre les cultures autochtones dans les musées, mais on n'a rien inventé : ni les musées, ni leur langage, qui ne sont pas propres à ces cultures.

Parmi ses projets, le Jardin des Premières-Nations vise à attirer les artistes. Il n'a pas qu'une vocation en art contemporain autochtone, mais il était primordial pour moi – par ma formation, mes intérêts, et la situation des artistes au Québec – de créer un lieu qui participe à la diffusion du travail des artistes autochtones. À tous les ans, nous invitons les artistes autochtones à soumettre un projet artistique pour un des murs du pavillon. Il s'agit du concours de la murale éphémère (créé en 2003). L'objectif est de faire connaître un artiste en plus de l'aider, en lui constituant un dossier d'artiste, dans sa carrière professionelle.

À part les galeries parallèles, on ne peut pas compter sur les musées d'art contemporain pour le moment. La dernière fois que je suis allée au Musée d'art contemporain de Montréal, je crois n'avoir vu que quelques gravures d'art inuit; ça fait très longtemps que j'y ai vu de l'art contemporain autochtone d'ici. Il est certain que, dans le milieu de l'art actuel autochtone au Québec, on peut compter les artistes sur les doigts de la main, mais il faut aussi penser à ceux et celles qui s'en viennent. Il faut plus de diffusion pour que les pratiques artistiques s'affinent et que de nouveaux artistes émergent. Dans le milieu, on trouve davantage de ceux qui se définissent comme artisans, puisque l'histoire de la culture matérielle chez les autochtones est très liée à la fonction, qu'il s'agisse d'objets utilitaires ou d'ornements exprimant une relation sacrée avec la nature. D'ailleurs, beaucoup de ces objets sont maintenant dans des musées d'art. Le savoir-faire des artisans manifeste souvent des qualités qui ne sont pas toujours présentes dans l'art actuel. C'est

pourquoi il est toujours difficile de faire côtoyer dans une même exposition des artefacts et de l'art autochtone contemporain, tendance à laquelle on assiste dans le milieu de la muséologie depuis plusieurs années. L'intention des conservateurs est louable mais, sur le plan formel et pour la lecture d'ensemble de l'exposition, il y a toujours une sorte de décalage, de rapport forcé un peu superficiel.

Je pense qu'on a besoin d'autres regards. Élizabeth Kaine, qui est directrice d'un projet de recherche en design de création et en muséologie communautaire, a publié *Métissage*, un livre qui justement apporte un nouveau regard. Il ne baigne ni dans l'histoire, ni dans l'ethnologie, ni dans l'anthropologie bien qu'il y fasse allusion. Il offre plutôt un regard sur les objets de culture matérielle et parle du *génie* de ces objets. Je trouve qu'il y a un vent de fraîcheur à montrer la beauté de ces objets et à créer de nouveaux liens.

Le Jardin constitue un projet de recherche qui trouve des façons de présenter autrement les cultures autochtones, qui essaie de sortir des carcans, des stéréotypes, qui essaie de travailler de près avec les communautés. C'est une démarche intégrante dans laquelle les participants ont droit de parole du début à la fin sur ce qu'ils veulent exposer, ce qu'ils veulent écrire, ce qu'ils veulent présenter, et comment ils veulent le présenter.

La création est pour moi une façon de ne pas tomber dans la réduction. C'est certain qu'il y a une diversité : les nations ou les communautés ne sont pas au même degré de réflexion quant à ce qu'elles veulent montrer ou traiter par rapport au tourisme ou à l'art. Mais en même temps, c'est extrêmement important de donner un espace critique aux créateurs.

MKG: Vous revenez souvent au terme de métissage. Quelle charge porte-til comme terme, comme concept?

SP : La loi sur les Indiens tient compte des Amérindiens, des Métis et des Inuits. Dans l'Ouest canadien, il y a une identité métisse qu'on ne retrouve

pas au Québec. Je me considère métisse, je considère que j'ai une part amérindienne et une part non autochtone, française d'origine allemande. Je vis très bien avec cette identité multiple. Je me sens métisse, je me sens aussi très près des peuples des Premières Nations : je pense qu'on peut être tout à fait soi-même tout en étant métis. J'aime bien explorer les mondes, je me suis toujours intéressée aux autres cultures, et je n'ai pas de difficulté à naviguer d'une culture à l'autre.

MKG: N'a-t-on pas tendance, en parlant du métissage entre autochtones et Français spécifique au Québec, à rendre moins violente une histoire qui l'a pourtant été?

SP: C'est vrai que le terme métissage peut sembler adoucir un peu trop ce qui s'est passé. De là à en faire un emblème, à penser qu'il n'y avait qu'une culture, que tout était harmonieux et que les Français s'adaptaient beaucoup mieux au mode de vie des Amérindiens, il y a un pas que je ne franchirais pas.

MKG: D'où est venue l'idée de la murale éphémère au Jardin des Premières-Nations?

SP: Le projet architectural du pavillon prévoyait déjà un espace pour une œuvre d'art actuel, mais il s'agissait plutôt d'une œuvre permanente. Je trouvais important d'offrir ce lieu en y créant une sorte de rotation, tels les cycles de la nature si importants pour le mode de vie nomade de ces peuples. Le projet de la murale éphémère a été créé en 2003 grâce à l'aide financière, au départ, de la Fondation Muséums nature Montréal. Suite à mon expérience au Musée canadien des civilisations et à la constatation de la quasi-absence de dossiers d'artistes autochtones du Québec dans les archives, il m'a semblé nécessaire de mettre en place une structure favorisant la constitution de dossiers. D'ailleurs, il semblerait qu'il y a peu de demandes au Conseil des Arts du Canada qui proviennent des autochtones du Québec, et je pense que ça s'explique par le

fait que peu transitent par l'université. L'idée de la murale consistait simplement à inviter des artistes et à les assister dans la création d'outils professionnels (textes, photographies, bandes sonores), en somme de tout mettre en œuvre pour les aider à faire eux-mêmes par la suite des demandes de bourses et, de ce fait, à se faire connaître en milieu urbain. Le Jardin offre une vitrine fantastique aux artistes qui vivent soit en régions éloignées, soit à Montréal. Ce projet veut combler la lacune des lieux de diffusion à Montréal pour ces artistes. La murale ne s'inscrit donc pas dans une stricte perspective d'esthétisme. Jusqu'à ce jour, les artistes qui ont créé des œuvres pour la muraille sont Richard Robertson (Le regard perçant [2003]), Raymond Dupuis (Les rituels de maintenant rôdent dans la mémoire ancienne des roseaux... [2004]), Ernest Dness Dominique (Visnatshimina [2005]), et Jean St-Onge ([Les nomades] Kamishta-Kushpit [2006]) [voir Durand].

Ce qui demeure encore difficile à changer, c'est l'ouverture des revues d'art à publier des articles d'experts sur ce genre de projet. La ghettoïsation perdure.

J'ai constaté ce besoin chez les jeunes en parcourant différentes communautés. Il faut à un certain moment laisser tomber ses critères artistiques : il faut que ces œuvres vivent, que ces jeunes, qui ont quelque chose à exprimer, aient un endroit pour le faire. C'est dans une telle perspective que mon travail se situe, par rapport à celui d'un conservateur plus officiel de musée d'État, qui se doit de choisir des œuvres en fonction d'une collection. Je n'ai pas de collection d'œuvres d'art : tout ce que je veux, c'est donner la parole, offrir un espace et des moyens. C'est ainsi que les pratiques vont se raffiner, qu'il va y avoir progression dans les talents. Avant d'aborder les techniques, il faut tout de même une pratique. S'ils ne passent pas par l'école, il faut leur donner d'autres moyens. C'est une question de survie culturelle.

TRAJECTOIRES (CAN) ASIATIQUES

Monika Kin Gagnon : Nous nous sommes tous deux intéressés, dans notre travail, aux histoires canadiennes asiatiques et à la diaspora asiatique, peut-être en raison de nos propres identités canadiennes asiatiques. Pensez-vous qu'une réflexion sur les histoires canadiennes asiatiques et leur présence dans la production artistique et culturelle a toujours sa place? Ou une démarche de ce genre serait-elle devenue trop ambivalente?

Richard Fung: Je crois que cette démarche a toujours été à la fois problématique et utile. L'écriture de l'histoire est similaire à un projet de conservation: on choisit une série d'événements ou de contextes, et on les re-présente à partir d'une prémisse. Ainsi, la notion de « Canadien asiatique » pourrait constituer une prémisse, une lentille. La première chose que je dirais, c'est que la production artistique et culturelle des Canadiens asiatiques est un projet qui n'est pas épuisé puisqu'on ne l'a pas beaucoup analysé; vous comptez parmi les quelques critiques sérieux qui ont poursuivi cette voie d'investigation. D'ailleurs, il y a toujours de nouveaux points de vue à utiliser, de même que de nouvelles œuvres à découvrir et de plus anciennes à redécouvrir. Votre questionnement suscite, entre autres, deux interrogations fascinantes: qu'entend-on par Canadien asiatique et qu'est-ce que cela signifie relativement aux autres histoires dans

lesquelles ces œuvres sont inscrites ou ignorées? l'ai un point de vue particulier sur la première. l'ai grandi en me croyant de « race » chinoise puisqu'à l'île de la Trinité, il n'y a pas d'autres communautés provenant de l'Asie de l'Est et du Sud-Est, et les Indiens et les Chinois ne se reconnaissent pas d'identité commune même s'ils viennent tous deux de l'Asie. En venant au Canada, cependant, j'ai été redéfini en tant qu'Asiatique; j'ai donc cherché à établir des liens avec des gens semblables à moi et identifiés comme étant de race similaire, même si nous avions très peu en commun sur le plan culturel. Je fais partie de la quatrième génération de Trinidadiens, je ne parle pas chinois et j'ai très peu de références culturelles chinoises, et j'en savais encore moins sur les autres cultures de l'Asie de l'Est et du Sud-Est. Donc, à mes yeux, la « panethnicité » asiatique a toujours concerné le social et elle demeure une réaction à un contexte percu d'un point de vue racial. Ce qui ne signifie pas que ces liens ne sont pas profonds, mais simplement que je ne fais pas de l'« asianité » une question essentielle. Par ailleurs, ayant grandi dans les Antilles et ayant acquis une conscience politique pendant les mouvements du Black Power, de l'anti-apartheid et de l'anti-racisme dans les années 1960 et 1970, je suis sensible au fait qu'être Asiatique ou Chinois est susceptible d'entraîner des privilèges. Par contraste, il me semble que le discours asiatique canadien et américain se voit souvent uniquement en relation avec la suprématie blanche, et qu'il se trouve donc déstabilisé lorsque surgissent des événements comme les émeutes/révoltes à Los Angeles en 1992. On suppose que les relations entre autres groupes raciaux sont solidaires. Les attaques des commerces coréens qui ont suivi l'acquittement des agresseurs de Rodney King ont fait que non seulement toute notion de cohérence parmi les « gens de couleur » est devenue intenable, mais aussi que la pan-ethnicité asiatique a également été tiraillée entre différentes ethnies et classes. Il s'agit donc d'aller au delà d'une position binaire - blanc/noir, blanc/jaune ou blanc/non blanc -, ce qui s'avère souvent inconfortable. Je suis également socialiste et je vois dans le

pouvoir un filon racial, mais non déterminant, qui est lié aux classes sociales. Je suis engagé dans la démocratie dans son sens radical, ce qui exige à la fois de se placer aux intersections pour comprendre et résister à la domination, et de prêter attention à la grande variété de solidarités et d'affiliations qui dépassent les intérêts de son groupe ou de ses groupes. Lorsque j'enseigne l'art médiatique issu de la diaspora asiatique, par exemple, je mets l'accent sur la construction sociale de l'idée de race, de même que sur l'essentialisme continental qui nous fait considérer l'Asie, l'Afrique et l'Europe comme étant des entités distinctes et autonomes. Je montre des œuvres du Moyen-Orient et de l'Asie de l'Ouest, et ie demande aux étudiants de réfléchir à l'aspect arbitraire, mais aussi à l'impact, de ces constructions raciales et géographiques. Je m'étends bien au delà de ce que je crois que les gens considèrent comme étant des « enjeux canadiens asiatiques », en leur enseignant quelques éléments d'histoire antisémite ou en discutant de la situation difficile des Palestiniens. Je me sers de la production culturelle de la diaspora asiatique comme d'une rampe de lancement pour le groupe (y compris moi-même) afin de prendre en considération un contexte élargi. En même temps, j'essaie de les engager dans la spécificité du contenu et de la forme de l'œuvre elle-même, qu'il s'agisse du très beau film d'animation de Michael Fukushima sur l'internement des Japonais canadiens qui s'intitule Minoru : Memory of Exile [Minoru : souvenirs d'un exil, 1992], du manifeste queer sur la diaspora de Pratibha Parmar, Khush (1991), ou de l'ode de Tizuka Yamasaki aux travailleurs du café brésiliens japonais, Gaijin : les chemins de la liberté (1979). Je me suis également servi de films comme Narmada : A Valley Rises [Narmada: une vallée se soulève, 1994] d'Ali Kazimi, réalisé par un Canadien mais entièrement tourné en Inde, pour susciter une discussion sur la « véritable » nationalité d'une œuvre, et The Perfumed Nightmare [Le Cauchemar parfumé, 1977] du Philippin Kidlat Tahimik, qui représente une sorte de moment asiatique transnational. Who Killed Vincent Chin? [Qui a tué Vincent Chin?, 1988] de Renee Tajima et de Christine Choy est remarquable

dans sa manière de situer la violence anti-asiatique dans le contexte élargi du racisme américain. En fait, les histoires à fil narratif unique, qui extrait une expérience ethnique d'un contexte plus vaste, peuvent être dangereusement contraignantes. Lorsque j'ai fait *Dirty Laundry* [Linge sale, 1996] (une déconstruction de la sexualité et du genre dans l'historiographie canadienne chinoise), il m'a semblé nécessaire de situer l'expérience des Chinois au XIX^e siècle dans un cadre social plus vaste, soit ce qui se produisait parmi les anciens esclaves afro-américains, avec la poussée coloniale contre les peuples aborigènes et avec les idées sur la race blanche qui se développaient à ce moment-là. Il n'est pas possible de comprendre les notions selon lesquelles les Asiatiques constituent des « minorités modèles » si l'on ne saisit pas la construction sousentendue de « minorités à problèmes », en comparaison desquelles les Asiatiques sont exemplaires.

Mais pourquoi même penser la production artistique en termes raciaux ou ethniques? On pourrait certainement être d'avis qu'il s'agit d'une attitude qui diminue la vision, mais je la considère tout simplement comme une autre lentille à travers laquelle on regarde une œuvre, un point de départ à partir duquel peut s'ouvrir une série de questions intéressantes. Plusieurs artistes non blancs se méfient de voir leurs œuvres considérées en termes purement ethnographiques ou sociaux, mais il existe également des pièges à ne se servir que de critères esthétiques universels et séparés de l'histoire. Je ne crois pas que les deux façons de faire s'excluent mutuellement, et je pense que les mettre en tension peut être très productif. Une raison convaincante de tracer les histoires de l'art canadiennes asiatiques, ou plutôt les histoires de l'art à travers une lentille canadienne asiatique, est qu'il s'agit d'un contexte dans lequel une grande partie du travail est créée, véhiculée et appréciée, et qu'il représente un milieu ou un ensemble de milieux qui se chevauchent. Cela implique un certain engagement et, en même temps, une démarcation par rapport aux autres histoires : des histoires ethniques précises comme celles liées à la

production chinoise ou coréenne, des cadres plus larges comme celui entendu par les « gens de couleur » et des histoires nationales concernant les diasporas. Si l'on peut étudier les œuvres d'art sur la base de lignées formelles ou d'histoires nationales, pourquoi ne pourrait-on pas analyser une production à partir des histoires de minorités ou de diasporas? Ce n'est pas comme si, lorsqu'on parle d' «art canadien », l'on entendait que les œuvres ou les artistes de cet Étatnation avaient comme seuls points de référence d'autres œuvres et artistes canadiens. Chaque cadre entraîne, bien sûr, ses propres conséquences.

J'aimerais ajouter qu'il ne s'agit pas seulement de voir les traces laissées par les Canadiens asiatiques dans un cadre fourni par l'histoire de l'art, mais aussi de voir l'art et la culture au sein d'histoires canadiennes asiatiques construites. Comme aux États-Unis, l'organisation des Asiatiques au Canada a été liée aux luttes concernant les questions de citoyenneté, d'appartenance et de culture. Dès ses premières manifestations, le racisme anti-asiatique s'est explicitement élaboré autour de discours sur l'étranger : l'acte d'exclusion des Chinois et l'internement des Japonais, par exemple. Ali Kazimi a réalisé un film intitulé Continuous Journey [Voyage permanent, 2004], un documentaire sur l'incident du Komagata Maru, ce navire rempli de futurs immigrants en provenance de l'Inde qui s'est vu refuser le débarquement et qui a été éventuellement détourné. Je n'avais pas vraiment réalisé jusqu'à quel point la communauté indienne de la Colombie-Britannique en 1914 avait non seulement déployé tous ses efforts pour que les officiels canadiens reviennent sur leur décision et permettent au navire d'accoster, mais avaient aussi épuisé ses ressources financières pour nourrir les passagers et livrer une bataille en cour. Ainsi, dans les questions de citoyenneté et d'appartenance, la culture et le représentation sont des terrains de bataille (comme Lisa Lowe, théoricienne culturelle asiatique américaine, l'a si bien fait remarquer dans le contexte américain).

MKG: Je crois qu'une littérature canadienne asiatique distincte a fait surface au cours des vingt-cinq dernières années et qu'elle a eu un impact sur la

littérature canadienne en général. Je pense à Obasan de Joy Kogawa (1981), Disappearing Moon Café [Café de la lune qui s'éclipse, 1991] de Sky Lee, The Jade Peony [La Pivoine de jade, 1995] de Wayson Choy et Cereus Blooms at Night (1996) [Fleur de nuit, 2004] de Shani Mootoo. Il y a eu également Chorus of Mushrooms [Chœur de champignons, 1994] de Hiromi Goto, The Salt Fish Girl [La Fille poisson de mer, 2002] et The Electrical Field (1999) [Le Champ électrique, 20021 de Kerri Sakamoto. À Vancouver au début des années 1990, plusieurs expositions ont fortement galvanisé, dans des configurations différentes, les œuvres d'artistes canadiens asiatiques. Shani a organisé To Visit the Tiger [Visiter le tigrel à la fin des années 1980. Henry Tsang a mis sur pied Self Not Whole [Moi incomplet] au Centre culturel chinois en 1991. Il a également développé un groupe de programmation pour Racy Sexy [Risqué Sexy] en 1993, auquel vous avez participé, et pour City at the End of Time: Hong Kong 1997 [Ville au bout du temps: Hong Kong 1997], qu'il a organisée avec Scott McFarlane, dans le cadre du Pomelo Project (une maison de production canadienne asiatique). Comment situeriez-vous ces activités dans un continuum historique élargi d'identités et de communautés culturelles canadiennes asiatiques?

RF: La première chose qui me frappe dans cette liste de noms, c'est la mesure dans laquelle se chevauchent auteurs, artistes et activistes. Le roman de Joy Kogawa a fait connaître l'expérience de l'internement, et elle a personnellement joué un rôle clé dans le mouvement de redressement envers les Canadiens japonais qui ont été internés durant la Deuxième Guerre mondiale. Kerri Sakomoto a également travaillé pour ce redressement et a grandement contribué à la mise sur pied de la galerie d'art Gendai, située dans les nouveaux locaux du Japanese Canadian Cultural Centre à Toronto. Comme vous l'avez mentionné, Shani Mootoo est également vidéaste et artiste visuelle et elle a été un catalyseur dans le milieu des arts à Vancouver. Et j'ai rencontré pour la première fois Larissa Lai alors qu'elle travaillait sur Yellow Peril : Reconsidered [Péril jaune :

reconsidéré], cette importante exposition itinérante en arts médiatiques de 1990 qui fut organisée par Paul Wong et Elspeth Sage par l'entremise d'On Edge. On peut également ajouter le nom de Shyam Selvadurai, actif dans Khush, un organisme pour les gais de l'Asie du Sud, dont a émané Desh Pardesh qui fut, pendant de nombreuses années, le leader international dans la présentation de culture et de débat politique au sein de la diaspora de l'Asie du Sud, et un des événements majeurs dans le calendrier culturel de Toronto.

Une autre chose me frappe. Bien que le territoire soit très vaste, je connais la plupart de ces personnes : il s'agit donc d'une petite communauté. l'ai connu Wayson alors que j'organisais des événements pour la communauté asiatique gaie, et i'ai entendu parler de Sky pour la première fois lorsqu'elle a publié une histoire dans Asianadian, revue dans laquelle j'étais engagé à la fin des années 1970 et au début des années 1980. Il s'agissait d'un forum national pan-asiatique qui réunissait des universitaires, des artistes, des auteurs et des activistes en provenance de l'Asie du Sud, du Sud-Est et de l'Est. C'était une entreprise excitante et il existe maintenant un site Web construit grâce à l'un de ses fondateurs, Tony Chan qui est aujourd'hui à l'université de Washington, Kerri a également publié dans Asianadian. Basés à Toronto, nous avions des liens très solides avec le milieu de Vancouver et avec Jim Wong Chu et son Asian Canadian Writers' Workshop, un creuset de création littéraire incrovablement significatif. Issu du même milieu qu'Asianadian, le CanAsian Artists Group rassemblait des artistes pan-asiatiques de différentes disciplines et a produit plusieurs pièces de théâtre et performances qui ont très bien marché.

La partie sombre de votre carte géographique littéraire, qui constitue un problème crucial pour tout projet « canadien asiatique », c'est le travail de l'Asie du Sud (en plus de Selvadurai que nous avons mentionné, il y a Rohinton Mistry, M. G. Vassanji, Michael Ondaatje, Anita Rau Badami et bien d'autres) et des Antilles indiennes (il y a Mootoo, mais aussi Neil Bissoondath, Rabindranath Maharaj, Cyril Dabydeen, Ramabai Espinet et le regretté Harold Sonny

Ladoo). Où et comment les placer? Devrait-on les réunir? Qui prend cette décision?

Je ne crois pas qu'il y ait de réponse finale ou satisfaisante à cette question. Une partie du problème provient du fait que le concept de « Canadien asiatique » s'appuie sur une terminologie géographique pour traiter de politique raciale, et que les catégories raciales et les frontières géographiques usuelles ne concordent pas. Cette terminologie et le phénomène d'ethnicité pan-asiatique représentent une réaction très nord-américaine à des conditions nordaméricaines. En Grande-Bretagne, il y a une autre pan-ethnicité « asiatique » que nous, en Amérique de Nord, qualifions de sud-asiatique, mais là-bas les identités de l'Asie de l'Est et du Sud-Est ne tiennent pas. Et dans le contexte australien, le mot « asiatique » renvoie surtout à la région géopolitique et aux immigrants qui en proviennent; on ne s'en sert pas de façon générale pour indiquer une pan-ethnicité locale, pas plus qu'une construction australienne asiatique (ou australienne-asiatique) n'est couramment déployée pour revendiguer une « australianicité » avec l'insistance employée pour les termes canadien asiatique ou son prédécesseur, américain asiatique. Autrement dit, il semble que les constructions australiennes asiatiques/australiennes-asiatiques aient une inflexion transnationale, alors que la construction américaine asiatique a eu un accent définitivement national(iste). Mais bien sûr, le terme américain asiatique, et son prédécesseur américain-asiatique, a émergé dans le contexte très nationaliste des États-Unis qui était particulièrement attentif à une politique de la langue et de l'appellation. Lorsque je suis allée dans ces différentes contextes, principalement en Grande-Bretagne et en Australie, j'ai ressenti une désorientation étrange en raison de ces inflexions apparemment légères, mais cruciales et substantielles, dans les significations sociales et linguistiques.

Les réseaux nationaux de diaspora s'entremêlent habituellement aux liens de parenté. Par exemple, mon père était hakka, une quasi-minorité en Chine, et donc des gens venus d'aussi loin que Tahiti séjournaient chez nous. Nous

avions des responsabilités uniquement parce que nous avions en commun le même nom de famille et que nous avions nos origines dans le même groupe de villages en Chine. Les communautés qui se définissent comme étant asiatiques sont différentes, par ailleurs, parce qu'elles surgissent uniquement lorsque des gens se réunissent activement pour leur donner forme, et ce, généralement en réaction à un contexte social ou étatique qui génère une impression d'intérêt commun. Aux États-Unis, plusieurs infrastructures existent par le biais d'agences de services américaines asiatiques, d'entreprises culturelles américaines asiatiques, comme les festivals, et de départements d'études américaines asiatiques dans les universités et les collèges. Par contre, en Australie. on m'a dit que ces infrastructures n'existent pratiquement pas, en dépit de grandes populations « asiatiques ». Au Canada, les efforts ont été sporadiques, donnant peu de résultats dans les institutions, en études ethniques par exemple. Dans le milieu culturel, au delà de ce que j'ai déjà mentionné, il existe des groupes comme Zen Mix 2000, un regroupement pan-asiatique de commissaires, alors que l'Asian Heritage Month (le Festival Accès Asie à Montréal) semble prendre de l'importance dans certaines villes. Je réalise que ceci ressemble au multiculturalisme officiel, mais la programmation en soi est généralement plutôt intéressante.

MKG: Je me demande si nous ne pourrions pas retourner à un aspect sur lequel nous nous sommes penchés plus tôt, à savoir le mode d'opération d'artistes comme Paul Wong, Roy Kiyooka et Takao Tanabe, par exemple, ou encore l'Américain coréen Nam June Paik ou la performeure et écrivaine américaine coréenne Theresa Hak Kyung Cha, dans les années 1960 et 1970, dans le cadre de contextes particuliers et en tant que précurseurs de la politique identitaire des années 1980 et 1990. Ils étaient culturellement présents, visibles, et ils produisaient. Mais si nous tentons d'imaginer les conditions dans lesquelles ils œuvraient afin d'être acceptés ou ce qu'ils ont dû supporter

en termes d'ambiance raciale pour pouvoir participer, je me demande ce que nous découvririons. C'est intéressant de s'y attarder puisque cela pourrait nous donner une impression socialement plus large de ce qui a changé ou évolué. Les limites sur ce que c'est que d'être « asiatique » se sont-elles multipliées dans les années 1990 en raison de la politique identitaire? Ou y a-t-il eu en fait une plus grande liberté que dans les années 1960 et 1970?

Fumiko Kiyooka a réalisé un film sur son père, le poète et artiste Roy Kiyooka, qui s'intitule *The Return* [Le Retour, 1998]. Elle est venue à Montréal pour faire des recherches sur la période durant laquelle il enseignait à ce qui était alors l'Université Sir George Williams à la fin des années 1960 (et qui fait maintenant partie de l'Université Concordia). Elle cherchait à en savoir davantage sur sa solidarité avec un groupe de six étudiants noirs qui avaient accusé un professeur de biologie de racisme en 1969. Lorsque ces étudiants occupèrent un laboratoire informatique et que les événements prirent une tournure violente, Roy aurait parlé en faveur des étudiants, geste apparemment inusité à l'université. Il serait évidemment important de situer tout ça au sein des mouvements pour les libertés civiles et des protestations étudiantes contre la guerre au Viêt-nam qui avaient cours aux États-Unis. En 1971, les éditions Black Rose Books de Montréal publièrent un livre sur ce qu'on a appelé « l'affaire Sir George Williams ».

RF: Cet incident a fait la une à l'île de la Trinité parce que des étudiants antillais y étaient impliqués, et l'une de mes premières manifestations à Toronto a été contre la déportation de Rosie Douglas, une leader étudiante. Je ne crois pas que ce type de solidarité ait été complètement isolé. J'ai mentionné, en début d'ouvrage, les événements organisés par Aiko Suzuki. Un autre exemple serait le Chinese Canadian National Council qui, non seulement essaie de représenter les préoccupations des Canadiens chinois ordinaires, mais qui a joué un rôle de premier plan dans diverses initiatives progressistes concernant, par exemple,

le racisme et les corps policiers, le racisme et les médias. À la fin des années 1990, il a endossé avec succès une lutte pour l'obtention d'une politique d'équité inclusive à la Toronto District School Board [Commission scolaire de Toronto], incluant l'orientation sexuelle, le genre et l'invalidité (les commissaires et la direction avaient tenté de limiter la politique d'équité à des critères raciaux et culturels).

MKG: Ce que je voudrais aborder, en fait, c'est ce que vous et Andrea Fatona avez signalé comme étant des identifications antiracistes. En Amérique du Nord, on pense souvent le racisme en rapport avec la race blanche dominante, alors qu'on ne pense pas les solidarités antiracistes au delà des différences ethniques, mais plutôt à l'intérieur de regroupements ethniques raciaux. L'exemple de Roy Kiyooka confronte cette perception. Dans une exposition intitulée Race-ing Thru Space [Une course/race dans l'espace] dont j'étais co-commissaire avec Andrea Fatona à Artspeak durant le colloque « Writing Thru "Race" » [Écrire par la voix « raciale »] en 1994, nous avons présenté une œuvre de Roy qui était un portrait de Malcom X réalisé dans les années 1960.

Je crois important de ne pas devenir indifférent aux catégories d'identification de soi et à leur fonctionnement. Dans mon essai « How to Search for Signs of Asian Life in the Video Universe » [Comment chercher des signes de vie asiatique dans l'univers de la vidéo], j'étais consciente de ce que je cherchais quand j'ai essayé de reconstruire une histoire de la vidéo canadienne de l'Asie de l'Est. Et j'ai compris les hypothèses qui étaient à l'œuvre dans les questions particulières que je posais en tentant d'écrire cette histoire. Et, lorsque je révisais l'histoire passée avec l'intention précise de trouver les premières vidéos réalisées par des artistes canadiens asiatiques, j'ai pris conscience que j'étais en train d'exiger d'événements, de gens ou d'œuvres qu'ils aient les caractéristiques que je cherchais, pour qu'ils puissent coller à mon analyse.

RF: Il s'agit de vieux dilemmes en ce qui a trait aux entreprises culturelles fondées sur l'identité, qu'elles soient définies par le genre, la race ou la sexualité. L'œuvre se définit-elle par son auteur(e) ou son contenu?

En retournant en arrière et en situant ces premiers artistes dans un contexte américain asiatique ou canadien asiatique, nous les extrayons en quelque sorte de l'histoire. Par exemple, la notion de pan-ethnicité américaine asiatique en était aux balbutiements lorsque Paik a commencé à travailler aux États-Unis; il est donc peu probable qu'il se serait lui-même vu en ces termes. En même temps, en tant qu'artiste né en Corée qui a vécu au Japon et a épousé une Japonaise, l'artiste Shigeko Kubota. Paik et son travail peuvent être percus en termes culturels asiatiques, sinon en termes raciaux américains asiatiques, et ce, sans trop d'efforts à mon avis. Il est intéressant de noter que, dans les documents fournis par la documenta 11 en 2002, Paik est décrit comme étant un artiste « coréen » et non « américain coréen ». Son travail dépasse pourtant d'une certaine manière les limites nationales. On peut dire la même chose de Yoko Ono qui est véritablement une artiste inter-nationale ou trans-nationale. En ce qui concerne Theresa Hak Kyung Cha, cependant, lorsqu'on considère son œuvre maîtresse Dictee [Dictée, 1982], on y détecte un intérêt pour la nation et la diaspora qui annonce la politique identitaire qui allait surgir après sa mort. Je vois son traitement de la mémoire et de la théorie en ligne directe avec le travail de Trinh T. Minh-ha, malgré que Trinh ait bien sûr vécu pendant cette période et y ait réagi. De plus, je crois que nous risquons de ne pas aller très loin lorsque nous limitons notre discours sur une œuvre aux façons de comprendre et aux idées de son temps et lieu de production, ou lorsque nous restons piégés dans la conscience de l'artiste. Sous l'influence du féminisme, la curiosité pour, entre autres, Artemisia Gentileschi, lady Murasaki, Sor Juana Inés de la Cruz, Hildegard von Bingen et Frida Kahlo et l'appréciation de leur travail, tout comme les appropriations queer du Caravage et de Michel-Ange, ont été incroyablement riches et productives. Pourquoi ne pas procéder à d'autres mises en contexte de la sorte? MKG: Dans son histoire sociale de la vidéo intitulée « Video : Shedding the Utopian Moment » (dans Vidéo, sous la dir. de René Payant, Montréal, éd. Artextes, 1986) [reprise en français dans La vidéo, entre art et communauté, sous la dir. de Nathalie Magnan, Paris, ENSB-A, coll. Guide de l'étudiant en art, 1997], Martha Rosler avance qu'il y a deux histoires à écrire sur la vidéo : une histoire sociale et une histoire esthétique. Ce qui m'intéresse, c'est la façon dont elle parle de Nam June Paik comme d'une figure fondamentale dans l'écriture d'une histoire esthétique de la vidéo, sans jamais élaborer sur sa personne en tant qu'artiste coréen ayant immigré aux États-Unis. C'est peut-être ce qu'elle cherche à signaler, c'est-à-dire qu'il n'est jamais situé dans un contexte social. Toute la mythologie autour de son arrivée au États-Unis avec le premier porta-pak de Sony en 1965 est, comme elle le décrit, messianique. Je pose donc la question : qu'arriverait-il si on réinscrivait Paik? Que signifierait le fait de le récupérer comme artiste américain asiatique?

RF: Mais, en décidant de dresser de telles généalogies, nous devons nous demander quel en est l'enjeu et qui en est le bénéficiaire. Pourquoi ces pistes d'enquête? Normalement, ces débats deviennent urgents uniquement lorsque pointe quelque avantage matériel. Dans l'anthologie *A Part Yet Apart : South Asians in Asian America* [Partie prenante mais à part : les Asiatiques du Sud en Amérique asiatique, 1998], Lavina Dhingra Shankar écrit qu'en 1974, l'Association of Indians in America a fait pression pour que les Indiens soient classés comme étant des « Américains asiatiques », faisant changer leur classification au recensement en tant que « Blancs », pour pouvoir se prévaloir de certains bénéfices accordés aux minorités. Yen Le Espiritu décrit une impulsion semblable lors de la première classification américaine asiatique. Quand il y avait plus d'expositions fondées sur l'identité et qu'elles constituaient une porte d'entrée pour les jeunes artistes pour le musée ou la salle de cinéma, il y avait des débats sur l'exclusion, à savoir quelles personnes n'étaient pas incluses

dans ces catégories. Mais maintenant que ces manifestations ont diminué en importance et que la critique les a plutôt mal reçues, les récriminations sur la ghettoïsation à partir de l'identité se sont accentuées bien que, en toute justice, certains artistes ont toujours été irrités par le fait d'être catégorisés sur la base simpliste de l'identité. Étant donné le statut de Paik comme « père de l'art vidéo » et comme étoile de l'art international, il ne tirerait pas grand profit à être inclus dans toute histoire de l'art américaine asiatique. Mais d'autres pourraient en profiter : les étudiants en art, par exemple. Je me souviens avoir mené un atelier sur les médias et le racisme avec des jeunes à Toronto il y a plus de dix ans. Comme d'habitude, nous avons regardé les productions du courant dominant, mais un groupe de jeunes Noirs est devenu extrêmement intéressé lorsque j'ai présenté *Hair Piece* [À propos des cheveux, 1985] d'Ayoka Chenzira, les jeunes n'ayant jamais vu un film réalisé par une femme noire qui, de plus, traitait d'un sujet qui les concernait. Je crois que nous oublions parfois l'importance des figures publiques « de couleur », surtout pour les jeunes.

Yoko Ono est un bon exemple d'une artiste abordée de manière différente par une plus jeune génération. Elle était active et respectée lorsqu'elle faisait partie du mouvement Fluxus; elle a ensuite été l'objet de calomnies à l'effet qu'elle aurait causé la dissolution des Beatles. On lui a lancé le plus mortel des cocktails de misogynie orientaliste. Mais elle est aujourd'hui devenue une héroïne pour une nouvelle génération de femmes de la diaspora asiatique qui sont conscientes des questions de genre et de race. L'écrivaine et actrice Jean Yoon a créé *The Yoko Ono Project* [Le Projet Yoko Ono, 1994], pièce de théâtre dont on a beaucoup parlé, qui met en relief l'enjeu racial et qui souligne l'aspect interracial de l'histoire d'amour entre John et Yoko. Il est intéressant de savoir qu'Ono lui a fait parvenir ses salutations.

MKG: The Yoko Ono Project a donné lieu à des ateliers avec un groupe de jeunes femmes dans le cadre du 25° anniversaire du Powell Street Festival, le

festival culturel canadien japonais de Vancouver, en 2001. Je crois que cette œuvre parle vraiment à un public féminin asiatique, surtout si on vous a déjà dit que vous ressembliez à Yoko Ono – ce que plusieurs d'entre nous ont fini par découvrir!

Mais votre question était : « Pourquoi ces pistes d'enquête? » le dirais que pour Paik et Ono, et bien que ce soit probablement le cadet de leurs soucis, le fait d'être déclaré Américain asiatique projette un peu de lumière sur les types de racialisation et de racisme auxquels ils ont fait face en étant parmi les premiers, et peu nombreux, artistes non blancs à travailler dans l'avantgarde durant les années 1960. Ce qui m'intéresse, c'est de savoir de quelle manière la différence raciale était négociée dans ces premiers contextes et, en particulier, de quelle manière nous pourrions lire la preuve d'une reconnaissance de différence raciale ou culturelle dans les œuvres d'art. Plusieurs ont dit que Paul Wong a commencé à explorer son identité raciale personnelle à la fin des années 1980. Mais ayant vu les premières bandes de Paul des années 1970, je dirais que cette conscience était là au tout début, dès Seven-Day Activity [Activité de sept jours, 1977], et qu'elle transparaît très clairement dans les bandes. Il existe une tension dans cette vidéo qui concerne son image de mâle asiatique, et sa facon de jouer avec son image dans le miroir contraste fortement avec les idées conventionnelles de beauté et de séduction blanches défendues par le commentaire hors champ.

RF: Les premières bandes de Paul que j'ai vues en 1975 ou 1976 comprenaient des images du quartier chinois de Vancouver. Mais elles me semblaient de nature plus culturelle que raciale.

MKG: En regardant ces premières bandes, la conscience qu'il a de sa propre différence surgit à des moments étranges qu'on remarquerait à peine si on ne les cherchait pas. Dans *Confused* [Confus, 1984] par exemple, lorsqu'il est au

lit avec Jeanette Reinhardt et une poupée sexuelle gonflable, il fait une brève remarque sur sa peau jaune contre la « chair » de plastique blanc de la poupée. Il s'agit d'une admission de différence qui pourrait générer des discussions intéressantes sur la place centrale occupée par la femme blanche, et ses charmes, telle qu'incarnée par cette misérable poupée. Et dans 60 Unit : Bruise [Unité 60 : meurtrissure, 1976], on a également l'impression que du sang est échangé entre un Asiatique et une personne blanche.

RF: J'ai écrit sur 60 Unit: Bruise dans le catalogue de Magnetic North [Nord magnétique, 2001] pour le Walker Art Center. Selon la description qu'en donne Paul, la question raciale ne faisait pas partie de leurs préoccupations lorsque lui et Ken Fletcher l'ont réalisée. Il s'agit plutôt de la culture de la drogue. C'est intéressant qu'aujourd'hui on ne puisse pas s'empêcher de penser à un enjeu racial, tout comme on ne puisse s'empêcher de penser au sida qui n'avait pas encore fait son apparition à ce moment-là, n'est-ce pas? Mais je crois que vous avez raison de signaler une référence raciale dans Confused, laquelle je n'avais jamais remarquée, soit dit en passant. Que Paul ait pensé ou non qu'il traitait de race à l'époque, l'œuvre dit bien ce qu'elle a à dire. La conscience de la différence ne tombe pas des nues de toute façon.

MKG: Juste. C'est tellement intéressant de retourner aux œuvres de Paul et de voir ces irruptions d'un point de vue historique autre. On peut y détecter une certaine reconnaissance de différence, mais qui n'est pas nécessairement évidente. Autrement dit, il arrive parfois que les observations ou les commentaires sur les questions raciales ou ethniques ne se manifestaient pas à l'époque comme nous en sommes venus aujourd'hui à penser l'inscription de la race. Leur présence prend parfois la forme de traces. Je crois que, dans son incarnation réductrice, la politique identitaire a créé une suffisance dans la façon prévisible de produire l'œuvre et de l'interpréter. En fouillant dans les

archives, je suis tombée sur un article écrit par Tim Guest en 1984, dans lequel il soulève des notions de « blancheur » dans *Prime Cuts* [Morceaux de premier choix, 1984] – ce qui m'a surprise. J'ai dû y regarder à deux fois. Affirmer, il y a plus de vingt ans, que la bande de Paul Wong parle de culture blanche me semble pour le moins radical.

RF: En effet, mais Tim Guest fréquentait les communautés gaies activistes.

MKG: Vous pensez qu'il y avait alors ce genre de discussions?

RF: J'ai réalisé *Orientations* en 1984, un documentaire sur les gais et lesbiennes asiatiques, et j'étais déjà actif dans l'organisation d'événements gais liés à la race depuis quatre ans. À peu près à ce moment, il y a eu un grand débat au sein de *Body Politic*, la revue nationale pour gais et lesbiennes, sur des questions de race, de représentation et de fantasme sexuel. Tim avait déjà quitté Toronto à ce moment, je crois, mais il avait fait partie du collectif de *Body Politic*.

MKG: Il y a également plein de trucs très bien qui ont été faits à Western Front, où il se produisait toutes sortes d'échanges, ainsi qu'à Video Inn à ses tout débuts. Il y a eu des échanges culturels actifs avec le Japon et les vidéastes japonais, surtout par l'entremise de Michael Goldberg. Je me souviens avoir regardé une bande de Glenn Lewis dans laquelle il montre comment faire du tsukemono, une sorte de cornichons japonais. On parle donc de différence culturelle, mais sans se concentrer vraiment et nécessairement sur cette différence. Comment aborder ou résoudre ces moments archivés? Sur un certain plan, on peut faire des lectures discursives, c'est-à-dire en arriver à saisir le contexte historique et les cadres de référence, mais sur un autre plan, on se demande s'il est possible de nommer des œuvres et des personnes précises. Ces questions sont-elles purement rhétoriques? Est-il injuste de porter des

jugements à partir de notre point de vue actuel? Une chose devient-elle moins raciste en raison des cadres sociaux qui l'entouraient?

RF: l'ai passé quelque temps à consulter les archives de Western Front, et j'ai également remarqué un intérêt pour l'Orient, non pas pour le Canada asiatique, mais pour l'Asie, par le biais des artistes invités et dans les références asiatiques présentes dans le travail des artistes de Western Front : Me\$\$age to China [Me\$\$age à la Chine, 1979] de Susan Britton, la bande tsukemono de Glenn que vous venez de mentionner ou même Ma (1986) de Kate Craig, une très belle œuvre tournée en Asie au milieu des années 1980. La discussion de ces œuvres pose quelques difficultés parce qu'au moment où plusieurs d'entre elles ont été produites, le contexte était très différent. L'examen minutieux de ce qui peut être dit, et par qui, n'avait pas encore frappé le milieu de l'art. Je suis plus fasciné qu'enclin à porter des jugements, puisque ces œuvres représentent un moment précis dans le temps et dans l'espace. J'ai été particulièrement captivé par l'œuvre de Britton dans laquelle elle se déguise en Chinoise, puisqu'elle faisait partie d'un regroupement communiste prochinois. Je suis très heureux de profiter du privilège offert par la distance parce que j'aurais probablement été frustré de travailler dans ce milieu. Mais, pour mettre davantage en contexte ce travail, disons que plusieurs artistes canadiens asiatiques qui acceptaient leurs identités asiatiques puisaient, et puisent, dans des tropes semblables. Il est également intéressant de penser que c'est dans ce contexte que Paul Wong travaillait, plusieurs de ses bandes ayant été réalisées (jusqu'à une certaine période) à Western Front. En fait, il serait productif d'explorer l'impact des artistes invités de l'Asie sur les artistes canadiens asiatiques de Vancouver.

KERRI SAKAMOTO

Richard Fung : Vous avez participé à la scène artistique asiatique de New York par le biais de Godzilla. Quels sont, selon vous, les traits marquants du milieu asiatique canadien? Peut-on dire qu'il y a une scène artistique asiatique au Canada?

Kerri Sakamoto: Je ne peux parler que de l'expérience que j'ai vécue à New York du début jusqu'au milieu des années 1990, et mon impression a été que les différences les plus évidentes se rapportaient à l'histoire, aux types d'enjeux et à la masse critique. Par « histoire », j'entends une longue et commune tradition d'activisme politique et culturel pan-asiatique. Si je suis allée à New York, c'est que j'avais été stimulée par la rencontre de gens qui s'étaient engagés dans la campagne pour les droits civils, dans le mouvement pour la libération des Noirs et celui des Asiatiques américains ou, du moins, qui étaient très conscients de l'héritage laissé par ces histoires et qui s'en inspiraient dans leurs activités. Tout cela me semblait très excitant et, je dirais même, exotique. Plusieurs des artistes que j'ai rencontrés s'étaient vus comme des travailleurs culturels au moment où ils étaient devenus adultes; ils faisaient des murales dans le Chinatown, par exemple, et se servaient de l'art très directement, comme d'un outil politique. Donc, le premier regroupement pan-asiatique (dont les membres, reconnaissons-le, descendaient tous d'Asiatiques de l'Est) qui s'est réuni en 1990 (je crois) pour former Godzilla, comprenait des personnes de cette génération, de même que de plus jeunes commissaires et artistes, diplômés des écoles d'art et armés des plus récents outils critiques. Il y avait un réel sentiment de solidarité et une grande détermination, à ce moment-là, dans ce petit groupe très varié.

Ce qui m'amène aux «enjeux », terme que j'utilise faute de mieux. Lorsqu'on vit à New York – le cœur, pourrait-on dire, du milieu de l'art occidental – les objectifs et les buts se précisent; ce que l'on produit fait des vagues. La question

de l'exclusion était très claire et omniprésente. Godzilla s'est rapidement donné des tâches concrètes, par exemple faire parvenir une lettre de pétition au MoMA pour s'objecter au fait que la seule œuvre produite par un artiste asiatique de la diaspora (le peintre antillais afro-asiatique, Wilfredo Lam) qui appartienne au musée soit accrochée dans le hall d'entrée à côté des portemanteaux. Finalement, suite aux protestations de Godzilla, le tableau a été installé à l'intérieur avec le reste de la collection.

En ce qui concerne la masse critique, en peu de temps Godzilla comptait presque 200 membres. S'il est vrai, comme nous l'avons mentionné, que la plupart descendaient d'Asiatiques de l'Est, de nouveaux contingents en provenance de l'Asie du Sud-Est, du Sud et, dans un ou deux cas, du Moyen-Orient, commençaient à s'y ajouter. Au sein de Godzilla, des discussions féroces sur la question de cette domination de l'Asie de l'Est ont eu lieu, de même que des efforts pour remédier à la situation. Pendant un certain temps, nous étions extrêmement visibles et nous avions plein d'énergie, d'optimisme et d'idées, ainsi qu'une saine volonté d'introspection. On nous offrait des espaces dans des lieux alternatifs comme Artists' Space, qui était très en vue à l'époque (plus qu'aujourd'hui, je crois) et qui avait de célèbres antécédents (ayant été le premier endroit à présenter des artistes de la trempe de Cindy Sherman et Barbara Kruger). Nous y avons monté une grande exposition inclusive intitulée The Curio Shop [La Boutique de curiosités, 1993] qui, en rétrospective, comportait définitivement des problèmes, mais qui a été efficace comme tremplin de discussion. Dans une sorte de défi amical, Godzilla invitait souvent des commissaires et des artistes asiatiques (et non asiatiques) américains dont les projets ne traitaient pas d'art ou d'artistes asiatiques américains pour aborder, avec les membres, des questions identitaires. Je pense également que Godzilla - bien sûr, au sein du contexte dans lequel on traitait de questions raciales et identitaires - a contribué à galvaniser les carrières de certains artistes et commissaires.

J'ai le sentiment que c'était très différent de la scène canadienne de l'époque. J'ai toujours eu l'impression qu'un mouvement collectif asiatique en art ou en culture s'était développé sporadiquement au Canada, quoique en parcelles significatives, depuis les années 1970.

RF: Il semble que ce type d'activisme culturel a fait irruption dans plusieurs lieux pendant les années 1980 et au début des années 1990, mais pas toujours avec la même force ou les mêmes ressources. Quelle direction voyez-vous aujourd'hui?

KS: J'ai quitté New York en 1996, mais même avant, la situation avait commencé à s'éroder. Alors que l'étoile de certains montait, les membres et les leaders se sont pour ainsi dire distanciés, et nous avons perdu notre zèle initial et notre brève et brillante solidarité. Une génération plus jeune d'artistes a commencé à prendre le gouvernail au moment où les membres originaux se sont mis à manquer d'énergie ou à accepter des postes au sein des institutions, tout en adaptant leurs objectifs à ces lieux. La politique des artistes plus jeunes me semblait très différente. Ils n'avaient pas adhéré à l'activisme asiatique américain du passé ou, en fait, ils le connaissaient peu; leurs efforts et leurs événements portaient de plus en plus sur des aspects professionnels ou liés à la carrière d'artiste. Et, bien sûr, le contexte a changé, comme vous le savez. Les questions raciales, comme sujet de commissariat, ont décliné, pour ne pas dire qu'elles ont subi un contrecoup, surtout après cette Biennale du Whitney (1993) qui avait inclus de nombreux artistes de couleur.

Je ne suis pas certaine d'être en mesure de dire dans quelle direction les choses vont aller. Il n'y a plus de Godzilla. Quand je vais à New York, j'y vois une ville changée sous divers aspects. Littéralement, parce que les galeries ont déménagé à Chelsea, et cet endroit me semble froid, dur, tout en verre et chrome poli. Plusieurs galeries alternatives ont fermé leurs portes et on m'a dit que la seule qui accepte des projets d'exposition non sollicités de la part

d'artistes émergents, c'est la galerie où je travaillais : Art in General. C'est probablement la seule qui reste à Tribeca qui, autrefois, était la terre d'accueil de plusieurs espaces à but non lucratif.

RF: Vous avez participé à la mise sur pied de la galerie Gendai, un espace pan-asiatique situé dans le Japanese Canadian Cultural Centre à Toronto. Aux États-Unis, il y a plusieurs grands musées consacrés à des groupes ethniques particuliers, comme le Studio Museum à Harlem, qui existe depuis longtemps, et le Japanese American National Museum de Los Angeles, récemment agrandi. Ces deux lieux montent d'importantes expositions d'art contemporain et tous deux sont situés dans des centres urbains où sont concentrés, respectivement, des Africains américains et des Japonais américains. Mais pour le Canada, cette initiative est inusitée. À part le First Nations Woodland Cultural Centre à Brantford en Ontario, je ne connais pas d'autres entreprises semblables ici. Pouvez-vous nous parler de votre vision de la galerie Gendai?

KS: Nous sommes conscients de notre situation à la jonction de l'art et de la communauté. Mais comment définir ces deux éléments dans le contexte de notre espace?

La communauté japonaise au Canada est peut-être visible, mais elle est petite : environ 66 000 individus répartis à travers le pays, avec deux concentrations principales à Vancouver et à Toronto. Il s'agit également d'une communauté qui change rapidement; d'une part elle se compose de Japonais de deuxième, troisième, quatrième et même cinquième génération nés au Canada (dont plusieurs sont métissés) et qui ont une histoire chargée, quoique de plus en plus éloignée, avec ce pays; d'autre part il y a un nombre croissant d'immigrants récents venus du Japon qui ont peu ou rien à voir avec cette histoire. Les fondateurs de la galerie Gendai avaient le sentiment que, pour être viable, celle-ci devait être inclusive dans son commissariat, par les artistes présentés et les publics visés par ses programmes, en s'adressant aux gens qui

fréquentent le centre culturel aussi bien qu'aux visiteurs de la galerie. Ils ont décidé de mettre un accent particulier, mais non exclusif, sur les artistes de descendance asiatique, soit du Canada, des États-Unis et autres avant-postes de la diaspora, et également de l'Asie, pour aborder la question de la sous-représentation dans les lieux de présentation courants. Ils veulent présenter de l'art contemporain de haut niveau (et j'utilise ce terme consciemment) et tiennent à ce que la Gendai ne soit pas balayée du revers de la main comme étant une « galerie communautaire ». En même temps, il y a un engagement envers l'éducation artistique, envers une plus grande accessibilité à l'art contemporain et une plus grande convivialité pour les publics qui ne se présenteraient pas, autrement, dans une galerie d'art. Ce dernier point est déterminant parce que l'inconfort et le manque de familiarité avec l'art ressentis par la communauté japonaise canadienne ont leur source dans un passé d'exclusion des institutions éducatives et culturelles courantes et dans la ségrégation des cultures « ethniques ».

Nous devons donc être sensibles aux publics qui ont des liens serrés avec le centre culturel et nous devons essayer de mettre les expositions en contexte, en les rendant accessibles sans compromettre l'engagement de présenter des œuvres d'art contemporain qui ont un poids dans les discussions actuelles en art et en culture. L'une des raisons ayant mené à la décision de situer la galerie Gendai dans le centre culturel était ce désir d'élargir la notion de culture dans un environnement communautaire et, pareillement, de privilégier la communauté dans un contexte culturel.

C'est un équilibre délicat à obtenir, d'abord parce qu'il y a un sentiment de possession tout à fait compréhensible. Avec notre première exposition, nous avons décidé d'y aller en pompe avec les œuvres de cinq artistes asiatiques canadiens. Beaucoup de gens qui ne connaissaient ni l'art conceptuel ni l'installation en sont restés perplexes. En rétrospective, nous n'avons probablement pas fait assez de travail de développement et d'éducation dans la communauté,

tous nos efforts ayant été happés par le montage de l'exposition – c'est l'un des problèmes liés au bénévolat. La deuxième exposition présentait les premières œuvres de Kazuo Nakamura, un artiste japonais canadien de seconde génération qui s'est mérité une reconnaissance internationale au début des années 1950. L'exposition comportait des tableaux des camps d'internement dans lesquels il a séjourné pendant la guerre. Il s'agissait là d'un mariage parfait entre art et communauté. La communauté japonaise canadienne accueillait fièrement les gens à une exposition illustrant certains aspects de son histoire; les critiques ont louangé les premières œuvres de ce pionnier de l'expressionnisme abstrait canadien; et le grand public est venu nombreux, stimulé par les commentaires enthousiastes. Ce fut un grand succès. Une autre exposition a suivi, en 2005, au Musée des beaux-arts de l'Ontario. Le commissaire Richard Hill a été très sensible à l'évolution de l'œuvre de Nakamura, à la manière dont les contextes historiques et artistiques dans lesquels l'artiste a vécu l'ont façonnée. Il a monté une exposition magnifique.

Je crois que cette tension entre art et communauté peut donner lieu à des expositions hybrides intéressantes. Nous avons invité des artistes conceptuels qui font de l'installation à travailler avec des artistes de l'ikebana et du sumie. Cette expérience a donné lieu à l'exposition Paper, Scissors, Rock [Papier, ciseaux, roche] en 2004. Celle-ci jumelait un artiste en textiles et un artiste paysager japonais, un artiste du sumie (un calligraphe) et un sculpteur, et un artiste de l'installation et un artiste de l'ikebana. L'accent portait autant sur le processus artistique que sur son résultat final dans cette collaboration où chaque duo d'artistes produisait une œuvre commune. Ébranlant les idées que nous entretenons sur le traditionnel versus le contemporain, l'artisanat versus l'art, les pratiques et les conceptions artistiques de l'Orient versus celles de l'Occident, l'exposition a finalement réussi à attirer des publics distincts qui n'auraient pas été normalement exposés aux traditions en calligraphie et en ikebana, par exemple, ou à l'art conceptuel et à l'installation.

À mon avis, les grands défis que doit relever la Gendai concernent le commissariat : la manière d'aborder les questions et les enjeux encore cruciaux hérités de l'époque des débats sur l'identité ainsi que la sous-représentation des artistes de couleur, mais selon des modes nouveaux, inclusifs, qui éclairent la complexité de ce que chaque artiste tente d'exprimer dans son travail, qui attirent des publics variés et qui contribuent aux débats de culture et de société qui ont cours aujourd'hui.

SCOTT TOGURI MCFARLANE

Monika Kin Gagnon : Pouvez-vous nous parler du Pomelo Project et de la manière dont les notions de communauté peuvent opérer dans le contexte élargi des identités mondiales?

Scott Toguri McFarlane: Le Pomelo Project a été fondé à Vancouver en 1995. D'abord une maison de production spécialisée dans les arts, elle est devenue une simple maison de production. Certaines des raisons derrière cette mutation fournissent des indices quant aux glissements qui ont eu cours dans les politiques identitaires pendant les années 1990. Je dis « glissements dans les politiques identitaires » pour souligner leur étrange *survie*, face à ceux qui les déclareraient volontiers révolues. C'est dans le cadre de cette étrange *survie* des politiques identitaires que nous pouvons commencer à parler des questions de communauté et d'« identités mondiales ».

Avant de décrire le Pomelo Project, je devrais expliquer ce que j'entends par « politique identitaire » parce que le terme opère différemment selon les périodes. D'une part les politiques identitaires incluent la demande faite à l'État par diverses communautés pour qu'il reconnaisse l'oppression dont elles ont été l'objet par le passé et qu'il agisse en conséquence. En ce sens, les politiques identitaires sont historiquement liées aux campagnes pour les droits civils, aux efforts des Premières Nations pour obtenir l'autonomie gouvernementale et faire en sorte que les traités territoriaux soient reconnus/renégociés et, plus tard, aux mouvements de réparation de diverses communautés canadiennes (japonaise, chinoise, africaine, italienne, ukrainienne...), lesquels ont commencé à proliférer dans les années 1980.

D'autre part, alors que les mouvements antérieurs ont cherché à consolider leur histoire et leur identité afin de lutter avec plus de vigueur contre l'injustice sociale passée et présente, les politiques identitaires opèrent à partir de la différence culturelle. Ce que Cornel West a décrit en 1990 comme étant « la nouvelle politique culturelle de la différence » mettait en jeu la différance derridienne de la représentation politique d'une communauté et sa re-présentation esthétique/philosophique. Ainsi, en politique identitaire, toute affirmation politique de soi émise par une communauté mettrait en jeu la question de sa re-présentation. Et toute re-présentation esthétique/politique d'une communauté mettrait en jeu la question de sa politique. Les politiques identitaires sont donc étranges puisqu'elles affirment paradoxalement l'histoire et la présence de sujets précis en soulevant la question du communautaire et du politique en tant que question. Cette façon radicale de questionner la communauté se précise si nous posons les questions suivantes : Qui parlerait au nom de la politique identitaire? Qui aborderait son histoire? Qui en donnerait les mots de la fin? Les derniers sacrements? À partir de quelle base? C'est-à-dire à partir de quelle position?

Plutôt que de fonctionner dans un paradigme civil multiculturel au sein duquel chaque communauté lutte et rivalise pour que son identité soit correctement reconnue par l'État, les politiques identitaires mettent en évidence les différences culturelles qui continent à miner les fantasmes libéraux d'une sphère publique cohérente. Alors que les mouvements antérieurs se forgeaient en termes de « citoyenneté » et cherchaient à obtenir justice par une législation fondée sur les droits, les politiques identitaires mettent l'accent sur l'« autre » spectral. Elles ne parlent pas au nom d'une communauté précise, mais plutôt au nom d'une communauté qui formule la question des autres. En parlant au nom de plusd'une-communauté de races, de genres, de sexes, de classes, etc., les politiques identitaires ont directement défié les taxonomies de la sphère publique. Elles ont accablé l'imagination libérale, et ses fantasmes d'un multiculturalisme tolérant, avec une force difficile à aborder et à nommer : l'obsédante possibilité que d'autres encore demandent réparation. Devant les politiques identitaires, que pouvait-on faire? Nombreux sont ceux qui ont exprimé leur lassitude et qui ont camouflé leur inaptitude à relever adéquatement le défi politique.

La figure de « l'autre » brandie par les politiques identitaires provenait de la psychanalyse, de la philosophie et des trajectoires modernistes en art. Ainsi, dans les années 1990, les leaders activistes ont été appuyés par des artistes et des théoriciens souvent beaucoup plus privilégiés qu'eux, qui ont mis en œuvre leur sentiment de justice non dans des mouvements activistes de forme traditionnelle, mais par le biais d'événements artistiques. Et leur contestation ne s'adressait pas seulement à l'État, mais aussi à la re-présentation de la nation. Participer à ces événements signifiait, en partie, vivre avec les traces laissées par les autres. Combien de fois les participants ont-ils demandé, par exemple, une politique plus rigoureuse qui s'articulerait autour d'enjeux raciaux, bien sûr, mais aussi autour de questions de genre, de sexualité, de classe et des différences qui existent entre celles-ci? Le rappel de Gayatri Chakravorty Spivak à l'effet qu'il faut reconnaître ses privilèges, continue de hanter le sujet parlant de la politique identitaire. Combien de fois pendant ces réunions avons-nous entendu des phrases qui commençaient par « à partir de ma position de sujet... »? Et qu'en est-il de ces étiquettes ambiguës comme « gens de couleur » et « queer »? Nous avons également assisté à une sorte d'hésitation dans le langage et le sens qui s'exprimait par l'usage d'italiques, d'obliques et de parenthèses [par exemple, (re)présentation, (mal)aise...]. Ce type d'hésitation d'une communauté quant à sa propre identité survit. Nous l'avons vu dans les protestations contre l'OMC à Seattle et contre la ZLEA à Québec. Il y a des communautés et des politiques provisoires qui survivent. Les politiques identitaires ne sont pas mortes: elles ont muté.

MKG: Qu'entendez-vous par là?

STM: Je tenterai d'expliquer cette plus récente mutation relativement à l'histoire du Pomelo Project. Mais, en quelques mots, je pense à la différence entre artiste/théoricien et protestataire/terroriste. Mais parlons d'abord du Pomelo Project.

Je vois l'histoire du Pomelo Project se produisant dans le social, dans son

déploiement plus généralisé, de plus en plus accéléré, face aux forces de la mondialisation. En 1994, Kyo Maclear et moi avons essayé de mettre sur pied une revue asiatique canadienne à partir de Toronto et de Vancouver. Quand j'ai lancé l'idée à de potentiels membres du comité de rédaction à Vancouver, ils étaient davantage intéressés à un véhicule qui produirait des événements – expositions d'art, œuvres d'art et plaquettes – et qui réagirait rapidement aux besoins des activistes en produisant, par exemple, des pamphlets, des brochures ou des macarons conçus par des artistes/designers. Rétrospectivement, la décision de créer une maison de production plutôt qu'une revue indique les rôles différents qu'ont joués les publications périodiques et les événements artistiques sur la scène de la politique identitaire.

Les revues comme FUSE, border/lines, Harbour, Rungh et NOW fonctionnaient de deux manières. Dans un premier temps, elles documentaient des événements artistiques contemporains et consignaient dans leurs articles l'immédiateté des relations sociales qui étaient si urgentes dans la politique identitaire. Fondamentalement, elles tentaient d'instaurer un sentiment de transparence dans le mouvement, de saisir « l'air du temps ». Mais il est apparu très tôt que la politique identitaire résistait à ce type d'historiographie. Les politiques identitaires étaient propulsées par les événements. En laissant des traces des autres et de l'ailleurs, ces événements perturbaient la sainteté et l'historicité d'un « contexte social ». Ils contestaient donc les forces qui visaient à organiser le moment de leur inscription et à rendre leur opération plus transparente. Donc, presque à partir du début, on n'allait pas vers FUSE pour se tenir au courant de ce qui se passait, mais on consultait ses numéros spéciaux, par exemple celui sur la « Cultural Appropriation », ou des dossiers précis comme celui sur les protestations contre Showboat. Par la suite, on greffait la rhétorique et les idées de cette source sur un autre événement se déroulant ailleurs. Les politiques identitaires fondées sur l'événementiel participaient ainsi au grand déchirement généralisé de notre « tissu social », en questionnant

son historicité. Les revues, par ailleurs, étaient obligées de fonctionner sur le mode historique en raison des dates de tombée et de la périodicité (numéros produits par année) imposées par les bailleurs de fonds et les annonceurs. Toutes les livraisons de ces revues ont vite constitué d'importantes archives qu'on pouvait consulter pour obtenir des renseignements sur des sujets ou des événements précis. Toutefois, ces archives ne pouvaient pas offrir, sur le plan théorique, un contexte adéquat aux documents qu'elles renfermaient, puisque plusieurs des documents contestaient en soi cette possibilité. Elles opéraient donc davantage comme d'importants points nodaux pour la diffusion du discours dans d'autres contextes socio-politiques.

Le défi socio-historique posé par la politique identitaire n'est ni destructeur ni nihiliste. Il produit plutôt une réflexion différente sur le social en questionnant continuellement l'identité. La question de l'autre s'aligne sur la volonté de vivre dans une démocratie plus vigilante, qui réagit aux forces destructrices de la mondialisation. En fait, les groupes comme le Pomelo Project ont créé des événements qui mettaient en cause le social comme moyen de lutter contre le sentiment croissant de désillusion, d'inégalité et d'aliénation, relativement à la fois à l'État et à la nation, engendré par les années de règne de Mulroney, Thatcher et Reagan.

Contre cette toile de fond aliénante, mon expérience politique au début des années 1990 a été influencée par la production d'un grand nombre de catalogues, de petites œuvres et de plaquettes. À Vancouver, ces artefacts et les pratiques qui les ont générés ont joué un rôle crucial dans la formation d'une politique identitaire pour les Canadiens asiatiques. Je pense à des catalogues comme Yellow Peril: Reconsidered [Le Péril jaune: reconsidéré, 1990], Self Not Whole [Moi incomplet, 1991], Distance of distinct vision [Distance de la vision distincte, 1992] de Laiwan, aux expositions de Roy Kiyooka à Artspeak et à la galerie Or, à [interruption] (1992) à la galerie Or et à la plaquette As Public as Race [Aussi public que la race, 1993] publiée par la Walter

Phillips Gallery, Postcards of the Self [Cartes postales du soi, 1991] de lin-me Yoon a beaucoup circulé dans différents médias. Jamelie Jamila Project (Projet Jamelie lamila, 1992) est un livre magnifique dont la production a été coordonnée par la Presentation House Gallery. Ashok Mathur et Nicole Markotic publiaient des plaquettes littéraires à la maison d'édition DisOrientation Press à Calgary. La diffusion de toutes ces œuvres esthétiques/théoriques a nourri le discours sur la politique identitaire et a pris en compte le déploiement du social autrement que ne l'auraient fait les supports basés sur le temps, les revues par exemple. Plusieurs de ceux et celles qui ont produit ces œuvres ont également contribué à la planification de deux défis historiques dans le milieu des arts au Canada, qui s'appuyaient sur la question de la différence culturelle : le défi lancé à ANNPAC/RACA par Minguon Panchayat, leguel défi était à l'origine l'un de ses comités, et la conférence « Writing Thru "Race" [Écrire par la voix « raciale »] qui n'a pas été organisée par The Writers' Union of Canada (TWUC), comme on le rapporte souvent, mais plutôt par un comité de planification à Vancouver, qui a sollicité l'aide de TWUC pour la production de l'événement. La controverse qui a entouré ces défis donne une idée de la mesure dans laquelle la politique de la différence culturelle perturbait les idéologies institutionnelles et nationales qui occupent tellement les médias.

Des membres du Pomelo Project ont participé à plusieurs des productions déjà mentionnées, et nous cherchions même un autre véhicule pour produire davantage. Je crois que c'est l'artiste Michael Tora Speier qui a suggéré le nom. Les pomélos sont connus depuis des siècles en Asie. Durant la période coloniale, ils ont été croisés avec d'autres agrumes dans les Antilles pour donner des pamplemousses, lesquels ont été introduits en Floride au XIX^e siècle. Le Pomelo Project s'intéressait principalement aux questions liées à la subjectivité asiatique et aux pratiques socio-politiques de différence culturelle dans leurs relations à la diaspora asiatique.

MKG: Pouvez-vous nous décrire certains des projets produits par Pomelo?

STM: En fait, les projets eux-mêmes évoquent les mutations que j'essaie d'expliquer. Nos premiers projets ont remis « l'Asiatique » en question. Wayne Yung a produit une plaquette homo-érotique intitulée Beyond Yellow Fever [Au delà de la fièvre jaune, 1995]. Le DJ Don Chow a produit Ancestral Tracks [Pistes ancestrales, 1996], une cassette de musique techno-house. La théoricienne américaine Laura Kang a collaboré avec Jin-me Yoon à la production d'une plaquette pliante intitulée The Work of 'Asian Woman' [Le travail de la « femme asiatique », 1996]. Et en 1997, Henry Tsang et moi avons organisé une série d'expositions, de lectures de poésie, d'exposés et trois publications qui s'intitulait City at the End of Time: Hong Kong 1997 [Ville au bout du temps: Hong Kong 1997]. Ces deux derniers projets portaient explicitement sur les forces de la mondialisation et sur les frontières entre l'Orient et l'Occident qui bougent sous la pression exercée par les relations capitalistes entre le Nord et le Sud.

En 1996, le Pomelo Project a initié « LifeStrains » [Lignées/Tensions vitales], projet qui posait un regard critique sur les développements socio-politiques liés à la biotechnologie et à ses effets sur nos vies. En avril 1996, la Presentation House Gallery a présenté une conférence relativement à l'exposition de Ron Benner All That Has Value [Tout ce qui a une valeur, 1996]. LifeStrains a distribué des renseignements durant la conférence et a rendu possible la participation de Jeannette Armstrong qui a parlé de l'impact du brevetage du vivant sur les communautés autochtones. Des exemplaires de cet exposé ont circulé sous différentes formes à travers le monde. En 1997, Marnie Thorp de LifeStrains a réalisé un manuel fournissant des renseignements à ce sujet, dont tous les exemplaires se sont vendus aussitôt qu'une annonce a été affichée sur une liste de diffusion. Il a été distribué aux quatre coins du monde.

En s'attaquant à la question de la biotechnologie, cependant, le Pomelo Project remettait en question les certitudes de la biologie humaine et se donnait une base autre pour fonder sa propre politique identitaire. La politique identitaire du Pomelo Project a donc dû changer ou muter. En fait, que signifie être un Canadien asiatique dans ce que plusieurs appellent « le millénaire biotechnologique »? Le projet LifeStrains a impliqué des gens qui n'étaient pas des Asiatiques et nous a mis en contact avec des fermiers, des groupes religieux, des scientifiques, des groupes anti-biotechnologie, des activistes pour les droits des animaux, des ONG et plusieurs autres. C'est comme si le réseau même de nos opérations et de nos champs politiques avait vécu une mutation radicale avec la production de microbes, de plantes et de animaux par le génie génétique. Mais ceci ne veut pas dire que la politique identitaire du Pomelo Project est morte.

MKG: On dirait que les forces qui ont produit un impératif démocratique ont changé lorsque le Pomelo Project a commencé à s'intéresser à la biotechnologie. Quelles sont certaines des raisons pour lesquelles le Pomelo Project s'est tourné vers la biotechnologie, le clonage et le brevetage du vivant?

STM: Je crois que la question biotechnologique a tardé à faire son entrée sur la scène de la politique identitaire. Le génie génétique existe depuis les années 1970 et le premier brevet pour une forme vivante a été accordé en 1980. Depuis ce temps, le brevetage du vivant – ce que plusieurs appelle « bio-colonialisme » ou « bio-piratage » – est devenu l'un des fers de lance de la mondialisation. Plusieurs raisons peuvent expliquer l'omission de la biotechnologie d'une grande partie de la politique identitaire, entre autres, la division moderne entre art et science et la force de l'esthétique kantienne qui cherche à formuler l'essence interne d'un *corpus* artistique. Mais la biotechnologie expulse l'intériorité du corps. Ce qui est important ici, c'est que le « millénaire biotechnologique » fait lui-même partie du déploiement radical du social, je dirais même du « planétaire ». Des groupes comme le Pomelo Project, lesquels sont étrangement familiers avec la politique identitaire dans laquelle on est toujours l'autre de quelqu'un, peuvent participer à cette mutation en cours en utilisant des méthodes qui

permettent de recadrer la question démocratique et ainsi de s'opposer aux forces destructrices, génocides, du capital et de la mondialisation. Il vaut la peine de mentionner que les manifestations contre la mondialisation prennent aujourd'hui l'allure d'événements dans lesquels les participants se présentent à un lieu au nom de plus d'une communauté. On a qualifié de groupes terroristes des manifestants démocratiques, impossibles à nommer et à identifier correctement. Ils représentent la terreur devant la mondialisation. Les forces qui gouvernent ne peuvent pas parler adéquatement aux foules assemblées parce qu'elles sont incapables de les reconnaître. Au lieu de cela, ces forces se justifient et se rencontrent entre elles. Elles se rendent, elles et leurs rencontres, plus visibles et plus discrètes, comme un cadre autour d'une œuvre d'art. Ainsi, lorsque les dirigeants du monde se rencontrent, ils s'entourent de clôtures mobiles et de forces armées. Mais sont-ils devenus plus visibles ou sont-ils devenus las? Devant le spectacle de ces gouvernements armés et portant des tenues de corvée, une question se pose : Qui définit et situe l'art de la terreur?

Ce qui est terrifiant, c'est que le tissu socio-politique a été déchiré. Les politiques identitaires se sont déversées dans les eaux vives de la planète. Elles peuvent nous apprendre à parler avec nos fantômes les plus terribles. Oublier ceci, c'est oublier que l'histoire de la politique identitaire se pose comme une question de communauté. En 1991, Heesok Chang s'est tourné vers Jean-Luc Nancy pour aborder la question de la communauté et sa relation à l'art et à la politique dans son essai pour Self Not Whole. La revue Parachute s'est tournée vers le même penseur pour des raisons identiques. La politique identitaire a muté, mais elle survit.

SPÉCULATIONS

Monika Kin Gagnon : Vous avez parlé antérieurement d'un déplacement de l'engagement activiste qui est passé des questions raciales et ethniques au phénomène de la mondialisation. Pourriez-vous être plus explicite?

Richard Fung: Dans les cercles activistes aussi bien qu'artistiques, tous s'entendent pour dire que la race et le racisme semblent perçus comme des enjeux du passé, comme s'ils avaient été réglés. On assiste donc à un intérêt grandissant pour les effets de la mondialisation capitaliste, pour le Fonds monétaire international, la Banque mondiale et l'ALENA, entre autres organisations. L'internationalisme constitue un développement opportun, mais certains aspects de ce déplacement appellent à la prudence. J'ai fait partie du mouvement de solidarité pour le Tiers-Monde dans les années 1970 et j'ai œuvré pour le développement dans les années 1980. Faire du travail antiraciste dans ce contexte a été très difficile parce que les gens se considéraient éclairés, et on les sentait parfois sur la défensive quand il s'agissait de porter un regard critique sur nos propres organismes en tant que sites où il existait des injustices. La plupart des gens étaient blancs et presque tous, y compris moi-même, provenaient de la classe moyenne. Quand j'observe qui, au Canada, est positionné aujourd'hui pour parler de mondialisation capitaliste,

je constate une réaffirmation de cette démographie passée. Je vois beaucoup d'experts blancs et d'activistes blancs parlant contre des leaders blancs au nom des peuples du Tiers-Monde, lesquels sont principalement absents ou silencieux. Il y a ici un élément systématique. Quand des groupes de Nigériennes se sont emparées d'installations pétrolières multinationales en juillet 2002, elles protestaient contre la mondialisation capitaliste en réagissant à ses effets immédiats sur leurs vies. Ces protestations n'étaient cependant pas formulées en termes « anti-mondialistes ». Par ailleurs, il n'est pas étonnant que ce soit dans les parties les plus riches du monde, comme l'Amérique du Nord et l'Europe, que se produise la mobilisation, non pas en raison d'une famine imminente ou d'un désastre environnemental, mais devant un sentiment plus abstrait d'injustice sociale causée par la mondialisation capitaliste. De cette manière, les gens des pays industrialisés, en grande partie des Blancs, finissent par parler au nom des intérêts du monde entier.

Je suis toutefois ambivalent en faisant cette critique, non seulement parce que je suis en faveur d'une politique anti-impérialiste, mais aussi parce que je pense que les gens de couleur du Canada devraient s'intéresser davantage à différentes questions liées à la censure, à l'environnement et aux effets de la mondialisation capitaliste ici et à l'étranger, et qu'ils devraient s'y engager. Il y a parfois quelque chose de simpliste dans la politique raciale qui fait qu'être blanc, c'est mauvais, et qu'être de couleur, c'est bon; le Tiers-Monde est ainsi vu à travers une lentille romantique. Une vision planétaire plus large conteste ce point de vue parce qu'il nous faut alors aborder la décadence des élites du Tiers-Monde et la répression qu'elles exercent, et ce n'est plus suffisant de dire que tout cela résulte du colonialisme, même si c'est vrai. C'est aussi un fait que les médias ne laissent filtrer que certaines images du « Tiers-Monde », principalement des images de victimes de coups d'État et de désastres. C'est en partie ce qui m'inquiète dans les images de protestation presque exclusivement blanche contre la mondialisation capitaliste ici et en Europe. Elles

re-présentent sans le vouloir des masses de non-Blancs dépourvus de ressources et de voix, et dépendants des conseils des Blancs. C'est pour cette raison que Jaggi Singh, ce jeune journaliste et activiste qui a été arrêté à la fois au forum de Coopération économique de l'Asie-Pacifique en 1997 à Vancouver et au Sommet des Amériques à Québec en 2001, a joué un tel rôle d'éclaireur, et la brutalité de l'État à son égard pourrait expliquer partiellement pourquoi on ne voit pas davantage de visages non blancs, plus facilement repérables par les policiers, lors de ces manifestations.

L'Afrique du Sud a été une cause facile pour plusieurs d'entre nous ici parce que l'ennemi nous était familier : le racisme blanc. Cependant, les gens de couleur de la diaspora se doivent d'être plus activement engagés dans ce qui se produit à travers le monde au delà des frontières raciales et nationales. Voici quelques exemples positifs. Il y a d'abord Blah Blah Blah (2001), un projet collectif de courtes vidéos mis sur pied par John Greyson et Sarah Polley, et coordonné par Gisèle Gordon, en réaction au Sommet de Québec. Il réunissait un mélange hétérogène et passionnant de créateurs, provenant de toutes sortes d'horizon et avec des expériences différentes. À l'une des réunions de planification, je me souviens que Charles Officer, un jeune cinéaste noir, a dit qu'il n'avait jamais pris part à une manifestation de ce type et qu'il était particulièrement intéressé par la participation des gens de couleur. L'œuvre de Charles est l'une des plus frappantes de cette compilation qui, dans l'ensemble, constitue une réaction artistique impressionnante. Réunissant artistes, écrivains et éducateurs pour la paix et la justice en Israël et en Palestine et contre l'occupation israélienne, Creative Response [Réaction créatrice] représente un autre effort collectif énergisant. Il s'agit d'un regroupement éclectique de gens d'horizons différents, dont des Juifs et des Arabes, des Amérindiens, des gens de couleur et des gens de race blanche. Nos activités - comprenant visionnements, expositions d'art, art public, lectures et t-shirts - ont connu du succès. Blah Blah Blah et Creative Response ne sont

que deux initiatives parmi d'autres, dont j'ai fait l'expérience de première main et qui combinent ce qui se fait de meilleur en art et en activisme.

MKG: Vous semblez suggérer un déplacement qui s'écarte des introspections subjectives sur les questions raciales et ethniques pour se rapprocher de considérations plus vastes sur des sujets et des citoyens évoluant dans des histoires et des géographies précises.

RF: Une partie du travail traitant de sujets raciaux et identitaires semble coincée sur le pilote automatique. Mais le post-colonialisme, la diaspora et le trans-culturalisme permettent que les questions qui les concernent aillent de l'avant. Ils fournissent des avenues autres que l'identité personnelle pour aborder des enjeux de race et de pouvoir social. Nous devons faire montre d'un peu plus d'imagination. Recollection Project [Projet de re-collection/ réminiscence], l'exposition qui a inauguré la galerie Gendai en 2000, était intéressante à cet égard. Les organisateurs ont demandé à un groupe d'artistes de produire des œuvres inspirées ou provoquées par la collection d'objets entreposés dans l'ancien Japanese Canadian Cultural Centre. Parmi ces œuvres, il y a une fabuleuse projection vidéo de Louise Noguchi. Il s'agit d'un plan américain qui bouge sur la partie supérieure de son torse. Elle porte un kimono d'homme, sa silhouette sombre se profilant contre le ciel. Elle tient au bout de ses bras un bouquet de belles fleurs blanches, qui sont fracassées par le craquement d'un fouet invisible. Louise travaille sur les arts du rodéo depuis quelque temps, et cette bande fait merveilleusement référence à la relation entre les westerns et les films de samouraïs, comme le film de John Sturges The Magnificent Seven [Les sept mercenaires, 1960] qui était un remake du film d'Akira Kurosawa Les sept samuraïs (1954). J'y trouve des résonances en termes de race, de genre et de nation, mais l'œuvre n'explique rien, du moins en surface, de l'identité de Louise en tant que telle. Je suis également fasciné par le travail de l'artiste Karma Clarke-Davis qui se situe au seuil des questions raciales. Il y a bien sûr Stan Douglas dont le travail implique souvent le racisme, mais qui ne renvoie pas à la position raciale de son auteur. Ces œuvres, me semble-t-il, nous font avancer.

MKG: Nous avons tous deux eu l'occasion de voir la documenta 11, cette exposition internationale d'art qui se tient à Kassel en Allemagne. Qu'avezvous pensé de ses thèmes ou de certaines œuvres? Je vous pose la question parce que l'exposition accorde une place centrale à la production artistique. non seulement au sein d'une ambitieuse matrice interdisciplinaire (comprenant des questions culturelles, sociales et politiques), mais aussi dans des dimensions spatiales, temporelles et historiques qui ouvrent sur une scène planétaire et sur des enjeux de mondialisation. Comme vous le savez, elle a pris la forme de cinq événements, des « plates-formes », présentées sur une période de dix-huit mois. Platform5 étant l'exposition à Kassel. Sous la bannière de documenta 11 donc, plusieurs discussions publiques, visionnements, conférences, ateliers et livres ont été produits. L'exposition situait l'« art » dans des circuits complexes de culture planétaire, avec plusieurs artistes et collectifs en provenance de partout dans le monde. l'ai été personnellement très impressionnée par l'inclusion d'œuvres d'art produites par des collectifs d'artistes, de même que par la présence de nombreuses œuvres qui s'appuient sur des médiums temporels (monobande, film, vidéo et installations en nouveaux médias). Comme spectatrice, j'ai trouvé l'expérience très exigeante, mais une fois installée dans ce rythme plus lent et méditatif, j'ai eu l'impression qu'il visait peut-être à mettre à mal toute consommation facile de l'exposition ou de l'art en général. L'investissement de temps requis pour voir au complet tous les films, vidéos et œuvres en nouveaux médias permettait l'activation de plusieurs résonances complexes entre ces travaux. le pense ici à ces gens sans papiers traversant illégalement les frontières dans plusieurs des installations comme From/To [De/À, 2002], l'œuvre très exigeante de Fareed Armaly et de Rashid Mashawari, A Season Outside [Une saison à l'extérieur, 1997] d'Amar Kanwar et De l'autre côté (2002) de Chantal Akerman.

J'ai également trouvé intéressante une certaine notion d'« archives » qui se dégageait d'une partie des œuvres et qui se présentait sous trois formes : d'abord, sous un aspect peut-être littéral et formel, par exemple *One Million Years* [Un million d'années, 1970-2002] d'On Kawara, dans laquelle deux lecteurs énuméraient de façon systématique et chronologique un million d'années; ailleurs, un processus d'archivage était rendu possible par diverses technologies, par exemple dans *Transakcija/Transaction/Transaktion* (2000–), qui établissait une plate-forme communicationnelle pour cinquante films lithuaniens; enfin, l'archivistique dans ses liens avec la mémoire historique, comme dans l'œuvre du Atlas Group (Walid Ra'ad) avec ses archives fictives de documents liés aux guerres civiles du Liban. Quelles œuvres ont retenu votre attention?

RF: Plusieurs œuvres m'ont attiré, et chacune pour des raisons différentes. J'ai particulièrement apprécié le mélange de contenu et de forme dans *ID*: A Journey Through α Solid Seα [ID: un voyage sur une mer solide, 2002], installation du collectif italien Multiplicity qui traite du naufrage, en Méditerranée, d'un navire rempli de réfugiés sri lankais. J'ai été saisi par la pure beauté du triptyque vidéo « post-cinématographique » d'Isaac Julien, Paradise/Omeros [Paradis/Omeros, 2002], et je suis également un amateur des histoires spéculatives de Walid Ra'ad et du Atlas Group. Ce qui m'a toutefois le plus fasciné dans la documenta 11, c'est la manière dont elle était positionnée relativement aux discours sur la mondialisation: le directeur artistique était Okwui Enwezor, un spécialiste né au Nigeria; plusieurs membres de l'équipe de conservation avait une expertise dans l'art des pays non occidentaux; et les plates-formes précédant l'exposition se sont déroulées non pas dans les habituels lieux « internationaux » comme New York et Paris, mais plutôt à

Lagos et à New Delhi. On a beaucoup parlé de ce changement de leadership et de direction, et on s'est inquiété un peu de ce que ce groupe allait concocter. craignant sans doute un résultat semblable à la Biennale du Whitney de 1993 déjà mentionnée par Kerri Sakamoto. En fin de compte, les critiques en général ont semblé agréablement surpris ou plutôt soulagés par le fait que les vedettes du milieu de l'art figuraient en nombre important dans la plate-forme exposition à Kassel, de même qu'on pouvait y découvrir plusieurs nouveaux venus du Sud. L'exposition transmettait un sentiment d'urgence politique dans le contexte planétaire. Mais comme me l'a demandé Tim McCaskell, qui est mon conjoint et qui ne fait pas partie du milieu de l'art : « Qu'est-ce que ça signifie que de montrer des œuvres aussi politiques dans un contexte aussi élitiste? » Cette question est peut-être injuste, mais je pense que s'il est pertinent d'introduire des pratiques du Tiers-Monde dans le centre, il est également important de repenser les réseaux du pouvoir culturel. le travaille avec CCA7. un centre d'art à Port of Spain, qui essaie de bâtir de nouvelles relations internationales. Plutôt que d'envoyer des artistes locaux vers le Nord, ils font venir, entre autres activités, des artistes internationaux aux Antilles. Le Conseil des Arts du Canada y a mis sur pied un programme de résidence pour les artistes canadiens, et je trouve cela fabuleux – il était temps de regarder au delà de Paris et de New York.

Une autre question soulevée par la documenta 11 concerne la persistance de ces préoccupations, pas nécessairement dans la documenta dont chaque édition fait appel à des directeurs artistiques et à des lieux différents, mais sur la scène internationale et au Canada. Bien sûr, il ne s'agit pas thèmes entièrement nouveaux puisque Vera Frenkel a présenté son installation sur le déplacement et l'exil intitulée ... from the Transit Bar / ... du transitbar (1992) à la documenta 9, mais j'ai vraiment l'impression qu'il y a un intérêt grandissant pour l'identité dans les milieux artistiques européens, alors que cette idée était autrefois considérée comme une obsession typique des pays anglo-

phones. En fait, le discours sur l'identité occupe une position de plus en plus centrale dans les discussions politiques là-bas, en relation à la fois avec la crainte des immigrants et des réfugiés non européens, et avec ce qui est perçu comme une menace de mondialisation et d'américanisation des cultures nationales. Toutefois, comme me l'ont fait remarquer des collègues à Vienne, ces cultures « nationales » sont bel et bien des constructions. Qu'entrevoyez-vous pour l'avenir?

MKG: Bien que je sois d'un naturel optimiste, je pense que la question de Tim est importante, surtout lorsqu'on pense à l'appétit vorace du milieu de l'art et à son constant besoin de « nouveauté ». Par ailleurs, sur ce plan, j'ai trouvé extrêmement rafraîchissante l'insistance sur le positionnement interdisciplinaire de l'art à l'intersection d'autres discours sur la culture et le visuel, ainsi que sur le social et le politique. Je crois qu'il nous est essentiel de situer les pratiques artistiques relativement à d'autres formes de représentation visuelle et culturelle, qu'il s'agisse des médias, des beaux-arts ou de la culture cinématographique. Ma fille Olivia, qui est née en 1990, est beaucoup plus à l'aise avec la technologie que je ne le suis, et c'est par des réseaux intertextuels qu'elle crée du sens sur elle-même et sur le monde. De manière cynique, on pourrait voir cette situation comme étant symptomatique de la convergence des médias et des stratégies de mise en marché qui atteignent une sorte de « synergie ». Par exemple, la dessinatrice de mode agnès b. a commandité des placards publicitaires en couleur concus par les artistes de la documenta 11, lesquels étaient distribués gratuitement durant l'exposition.

Dans ces contextes culturels de synergie, qui sont intertextuels et définis par la mondialisation et le capitalisme, que pouvons-nous dire du rôle des événements qui continuent à être organisés à partir de références de type racial ou ethnique? Bien qu'on semble mettre l'accent, à l'échelle de la planète, sur des œuvres et des artistes naviguant sur des circuits internationaux, je crois

qu'il existe également, en contrepartie, une réaction qui reconsidère les contextes locaux et y prête attention. Lorsque j'habitais à Vancouver, il me semblait que l'Asian Heritage Month était en quelque sorte redondant mais, dans le contexte montréalais, je sens à nouveau l'utilité potentielle du Festival Accès Asie, tel qu'on l'appelle ici. En 2003, j'ai été commissaire de Will **** for Peace, une performance/installation présentée à la galerie Oboro, une collaboration entre les artistes Yong Soon Min et Allan deSouza, tous deux de Los Angeles. Elle s'est déroulée en mai, en même temps que le Festival Accès Asie. Les artistes y faisaient un retour sur le bed-in pour la paix des jeunes mariés Yoko Ono et de John Lennon, qui débuta le 26 mai 1969 à l'hôtel Reine Elizabeth de Montréal, où ils misèrent sur leur célébrité pour promouvoir la paix et l'amour à un moment socio-politique critique durant la guerre du Viêtnam. L'événement mettait en relief l'histoire des mouvements pour la paix à Montréal et la présence asiatique publique d'Ono aux côtés de Lennon, d'une manière qui était, me semble-t-il, particulièrement résonante dans le contexte de la contestation de la guerre en Iraq qui avait cours à Montréal, au Canada et à travers le monde à ce moment là.

J'aimerais également poursuivre la discussion que vous avez entamée à l'effet que le courant dominant était à plusieurs égards « obsédé par l'identité », parce que je trouve ce sujet fort éclairant. Comme vous l'avez mentionné, on pourrait avancer que les plus grandes manifestations de politique identitaire seraient celles des white supremacists, et pourtant ce type de politique est rarement nommé comme tel. Imaginez-vous si on qualifiait la politique identitaire des white supremacists de politically correct, ce qui suivrait la logique des conservateurs politiques. Dans l'allocution qui a suivi son acceptation d'un doctorat honorifique de l'Université de Toronto en 2002, l'écrivaine américaine Toni Morrison s'est attardée sur les raisons pour lesquelles les enjeux raciaux continuent d'avoir de l'importance dans nos sociétés contemporaines. Dans le cadre de l'histoire esclavagiste américaine, elle a dit qu'il

était déloyal pour les non-Noirs de suggérer que la question raciale n'avait plus d'importance aujourd'hui, que ce serait en quelque sorte une façon de faire l'autruche. Je crois, en effet, qu'il est encore pertinent pour nous de penser en termes de collectivités et de solidarité élargies qui s'intéressent aux enjeux raciaux et qui nomment le racisme tel qu'il est.

RF: Je veux établir une distinction entre mon usage de *white supremacists* et de suprématie blanche. Les *white supremacists* représentent l'extrême droite politique du courant dominant, du moins aujourd'hui en Amérique du Nord. Par ailleurs, la suprématie blanche est hégémonique et, avec l'eurocentrisme, elle sert en quelque sorte de base aux modes de compréhension du monde par l'Occident. Les *white supremacists* sont assez faciles à reconnaître, mais la suprématie blanche est tellement incrustée qu'il nous est vraiment difficile, peu importe notre « race » ou notre « couleur », de nous défaire de ses idées préconçues.

Pour revenir à ce que vous disiez, l'efficacité d'un projet concerne vraiment le contexte, et les expositions basées sur les races ou les ethnies peuvent encore être pertinentes. Comme vous le mentionniez, l'Asian Heritage Month ou le Festival Accès Asie, même s'il semble inoffensif et « multiculti », peut faire progresser les choses dans certains contextes géographiques, comme au Québec, dépendant de la programmation. Il est également important de reconnaître les besoins de groupes différents qui ont des histoires différentes, comme l'a souligné Andrea Fatona. Une expression comme « gens de couleur » peut parfois masquer des spécificités et des déséquilibres; certaines identités ont été plus explorées, et exploitées, que d'autres. En 2001, A Space a présenté une exposition intitulée *Transplanting : Contemporary Art by Women From/In Iran* [Transplanter : art contemporain des femmes de l'Iran/en Iran], conçue par Gita Hashemi et Taraneh Hemami, et coordonnée par Gita Hashemi. On n'a pas beaucoup vu et parlé de cette identité et de cette position en tant que

sujet dans le milieu de l'art canadien et, en même temps, le sujet des femmes dans l'Islam, ou au Moyen-Orient et en Asie de l'Ouest, est fortement sur-déterminé dans la conscience populaire. Shirin Neshat s'est fait connaître au cours des dix dernières années, mais il s'agit d'une voix, d'une vision. L'exposition à A Space a été non seulement une expérience riche pour moi en tant que spectateur, mais elle a aussi tissé une communauté parmi les artistes participantes et les Iraniens qui en ont fait l'expérience en personne, par le biais de dépliants ou sur Internet. Sur un autre front, il est également bien de se rappeler que les artistes autochtones ont longtemps dû faire face à une réification raciale de leurs œuvres. Je pense à des gens comme Norval Morrisseau et Daphne Odjig, et les graveurs inuit. Pendant mes études en beaux-arts dans les années 1970, ce sont les seuls artistes canadiens non blancs que je connaissais.

MKG: Je crois que nous assistons aujourd'hui, à une plus grande échelle, à un glissement graduel vers des types d'événements culturels plus planétaires, et que nous commençons à nous sentir comme des « citoyens du monde » dont les vies quotidiennes sont profondément engagées et imbriquées. Karma Clarke-Davis a une perception intéressante de la vanité requise pour être commissaire d'une exposition planétaire et de la façon dont l'expérience du monde et le cosmopolitisme de ce commissaire y sont mis en relief. La question de Tim McCaskell sur la nécessité de porter un regard critique sur le sens de ces « incorporations » est peut-être identique à ce que soulève Sharon Fernandez, lorsqu'elle nous rappelle la conception chez Chantal Mouffe d'une démocratie « agoniste » dont le centre est occupé par le combat et les aspects étrangement indéterministes de l'inclusion. Il est intéressant de noter que, dans son allocution d'ouverture au colloque « Democracy Unrealized » [Démocratie non réalisée] à Vienne, qui constituait la Platform 1 de documenta 11, Stuart Hall a également fait référence à la démocratie agoniste formulée par Mouffe, sujet

sur lequel celle-ci a par la suite élaboré, en rapport avec la sphère publique, durant ce même colloque. Ce que nous avons peut-être exploré ici, toutefois, c'est de quelle manière la politique racio-culturelle au Canada dans les années 1980 et 1990 pourrait se rapprocher de la présentation de ces événements planétaires. Ces événements planétaires tenus au Canada ont remis en question non seulement de vieilles présuppositions libérales quant à la sphère publique, mais aussi l'historicité même de leur présentation.

COLLABORATRICES ET COLLABORATEURS

D'origine trinidadienne et d'héritage métissée, **KARMA CLARKE-DAVIS** a recours à des techniques mixtes, à la performance et à la vidéo dans son travail. Ses œuvres ont été présentées à travers le monde.

DANA CLAXTON est une artiste interdisciplinaire. Ses œuvres ont été présentées et projetées à travers le monde, et font partie de collections publiques canadiennes. Elle est professeure associée au Emily Carr Institute of Art and Design.

ANDREA FATONA est commissaire et réside à Peterborough en Ontario. Elle a été directrice/commissaire d'Artspeak Gallery (Vancouver) et d'Artspace (Peterborough). Elle est présentement étudiante de troisième cycle au département de sociologie et d'études sur l'équité en éducation au Ontario Institute for Studies in Education of the University of Toronto (OISE/UT).

SHARON FERNANDEZ est une artiste en arts visuels et une activiste féministe qui a plus de vingt années d'expérience dans les communautés artistique et culturelle de Toronto. Elle a été coordonnatrice du Bureau de l'équité au Conseil des Arts du Canada de 1996 à 2002, où elle avait comme responsabilité l'implantation de principes, de politiques et de pratiques d'équité culturelle au sein même du Conseil.

Établi à Toronto, **RICHARD FUNG** est un vidéaste dont les bandes sont abondamment présentées et collectionnées à travers le monde; il est également auteur et ses essais ont été publiés dans plusieurs revues et anthologies. Entre autres récompenses, il recevait le Prix Bell Canada d'art vidéographique en 2000 pour la contribution exceptionnelle de son œuvre vidéo. Il enseigne au Ontario College of Art and Design.

MONIKA KIN GAGNON est auteure, critique et commissaire. Elle a publié de nombreux essais dans des catalogues d'exposition, des magazines, des revues et des anthologies depuis 1985. Elle siège sur les comités consultatifs d'Oboro et de *Prefix Photo*, et est membre du Pomelo Project. Parmi ses projets en cours, mentionnons *Archiving R-69*, un travail sur des archives cinématographiques, et *Cultivating Memories*, une exploration de la mémoire culturelle et des jardins. Son ouvrage intitulé *Other Conundrums : Race, Culture and Canadian Art* a été publié en 2000. Elle enseigne les études en communication à l'Université Concordia de Montréal.

GAYLENE DIONE GOULD est programmatrice en cinéma, productrice d'événements et cinéaste, et elle travaille sur la scène internationale. Elle a été chargée de la programmation de plusieurs festivals de films internationaux et institutions artistiques, dont le British Film Institute, Africa at the Pictures Festival, Hot Docs Canadian International Film Festival, Arts Council England et Planet Africa au Toronto International Film Festival. Elle est présentement chef de projet au Black World du British Film Institute, projet d'une durée de six mois portant sur le cinéma noir international. Elle a également réalisé plusieurs courts métrages documentaires et des films de fiction, et elle écrit pour divers publications et sites Web internationaux.

RICHARD WILLIAM HILL est commissaire indépendant et auteur, et complète présentement un doctorat à l'université Middlesex à Londres. Il était été co-commissaire avec Jimmie Durham de l'exposition *The American West* à la Compton Verney Gallery à Warwickshire, au Royaume-Uni. Hill donne également des cours sur l'histoire de l'art et l'art contemporain autochtones à l'Université York à Toronto.

KEN LUM est un artiste de Vancouver dont le travail fait l'objet d'expositions à travers le monde depuis plus de vingt ans. Dans ses œuvres, il s'intéresse au problème de l'identité telle qu'elle se manifeste à la surface des systèmes de signalisation publique et des règles de comportement en privé et en public. Il enseigne au département des arts plastiques de l'Université de la Colombie-Britannique et est l'un des directeurs fondateurs du Yishu Journal of Contemporary Chinese Art. Il était récemment co-commissaire de Shanghai Modern : 1919 – 1945 et de la Shangha Biennial aux Émirats arabes unis.

Établi à Montréal, **SCOTT TOGURI MCFARLANE** est auteur et éditeur. Son travail a été publié dans des catalogues d'expositions, des magazines, des revues et des anthologies. Il est le fondateur du Pomelo Project, organisme artistique qui a produit, entre autres, *Lifestrains* (1996), *City at the End of Time : Hong Kong 1997* (1997) et, plus récemment, *Eating Things* (2004-), une série de publications et une exposition portant sur la nourriture et l'alimentation. Il était également invité à diriger un numéro de la revue *Public* consacré au thème « Eating Things » (hiver 2004), lequel a constitué la première manifestation du projet.

ALANIS OBOMSAWIN, de la nation des Abénakis, est une cinéaste établie à Montréal qui a réalisé plus de vingt documentaires sur des enjeux touchant les Premières Nations du Canada. Elle est devenue membre de l'Ordre du Canada en 1983, officier de l'Ordre du Canada en 2002 et s'est mérité le Prix du Gouverneur général en arts visuels et en arts médiatiques en 2001. Elle détient de nombreux doctorats honorifiques et ses films ont reçu des dizaines de récompenses internationales.

SYLVIE PARÉ est agente culturelle au Jardin des Premières Nations du Jardin botanique de Montréal et artiste en arts visuels. Elle a été également conservatrice de l'art autochtone contemporain au Musée canadien des civilisations. L'artiste a participé à plusieurs projets de recherche et d'exposition. Elle est membre de la Nation Huronne-Wendat.

KERRI SAKAMOTO est auteure et vit à Toronto. Son premier livre, *The Electrical Field (Le Champ électrique*, Éditions du Boréal), s'est mérité le prix du Commonwealth pour le meilleur premier ouvrage. Son tout dernier roman s'intitule *One Hundred Million Hearts (La Fille du Kamikaze*, éditions Les Allusifs).

GAËTANE VERNA est directrice générale du Musée d'art de Joliette. De 1998 à 2006, elle a été la conservatrice de la Galerie d'art Foreman de l'Université Bishop's, où elle a présenté et organisé de nombreuses expositions d'artistes canadiens et étrangers. Chargée de cours au département des beaux-arts de cette université, elle a aussi enseigné au département d'histoire de l'art de l'Université du Québec à Montréal. Elle détient un D.E.A. et une maîtrise en histoire de l'art de l'Université Paris I Panthéon-Sorbonne, en plus d'un Diplôme international d'administration et conservation du patrimoine de l'École Nationale du Patrimoine (France). Elle est la conseillère en arts visuels du MAI (Montréal, arts interculturels). Spécialisée en art contemporain, elle porte un regard particulier aux questions esthétiques des diverses diasporas.

OUVRAGES CITÉS ET AUTRES LECTURES

ARTICLES

AQUIN, Hubert. « La fatigue culturelle du Canada français », *Blocs erratiques*, coll. Typo/Essais, Montréal, Typo, 1998.

BAL, Mieke. « The Discourse of the Museum », Thinking About Exhibitions, Bruce W. Ferguson et Sandy Nairne (dir. publ.), New York, Routledge, 1996.

BHABHA, Homi K. « Signs Taken for Wonders: Questions of Ambivalence and Authority Under a Tree Outside Delhi, May 1817 », Race, Writing and Difference, Henry Louis Gates Jr. (dir. publ.), Chicago, University of Chicago Press, 1986.

BOUCHARD, Jacqueline. « Le voyage de Sonia Robertson : un territoire pour une histoire », Recherches amérindiennes au Québec, vol. 33, n° 3, 2003.

CACCIA, Fulvio. « Nous sommes tous des autochtones », Le Devoir, 10 septembre 1993, p. A8.

CAMPION, Blandine et Pierre OUELLET (dir. publ.). Dossier : « Mémoire et culture », Spirale, n° 180, septembre-octobre 2001.

CERDEN, Alice. « Les différentes réceptions de l'art amérindien contemporain », Recherches amérindiennes au Québec, vol. 33, n° 3, 2003.

CHANG, Heesok. « Differently Together: An Exposition on Community », Self Not Whole, Henry Tsang (dir. publ.), Vancouver, Chinese Cultural Centre, 1991.

CHASSAY, Jean-François et Sherry SIMON. Dossier: « Pluralisme culturel: Promesses et menaces », Spirale, n° 111, décembre 1991, p. 7-14.

DURAND, Guy Sioui (dir. publ.). Dossier : « Amérindie », Esse, nº 45, printemps 2002.

_____. « L'indiscipline : essai sur deux zones fluides de l'interdisciplinarité en art », Penser l'indiscipline : recherches interdisciplinaires en art contemporain / Creative Con/Fusions: Interdisciplinary Practices in Contemporary Art, Lynn Hugues et Marie Josée Lafortune (dir. publ.), Montréal, Optica, 2001.

______. L'osier « translointain » du Malécite : Les rituels du maintenant rôdent dans la mémoire ancienne des roseaux. Raymond Dupuis au Jardin des Premières-Nations, Jardin Botanique de Montréal, été 2004.

_____. Sonia Robertson : Dialogue entre elle et moi à propos de l'esprit des animaux, Montréal, Centre des arts actuels Skol, 2002.

FONTAINE, Dominique. « Letters From Montreal », Printed Project: Letters From Five

Continents, nº 2, mai 2004.

FUNG, Richard. « Colouring the Screen: Four Strategies in Anti-Racist Film and Video », Video Re/View, Peggy Gale et Lisa Steele (dir. publ.), Toronto, Art Metropole et V Tape, 1996. . « Future Past », Magnetic North, Jenny Lion (dir. publ.), Minneapolis et Winnipeg, University of Minnesota Press, Video Pool Inc. et Walker Art Centre, 2001. et Paul WONG. « Misfits Together: Paul Wong on Art, Community and Vancouver in the 1970s and 1980s ». FUSE, vol. 21, no 3, 1998. . « Multiculturalism Reconsidered », Yellow Peril: Reconsidered, Vancouver, On Edge, 1990. GAGNON, Monika Kin. « Al Fannanah 'l Rassamah: Jamelie Hassan », Vanguard, vol. 17, nº 5, novembre 1988. . « Belonging in Exclusion », Yellow Peril: Reconsidered, Vancouver, On Edge, 1990. ___. « How to Search for Signs of (East) Asian Life in the Video World ». Mirror Machine: Video and Identity, Janine Marchessault (dir. publ.), Toronto, YYZ Books, 1995. . « Repositioning, No Repose: A Conversation with Barbara Kruger », Border/lines, n° 2. hiver 1986-87. . « Texta Scientiae: Mary Kelly's Corpus », C Magazine, n° 10, été 1986. . « Work in Progress: Canadian Women in the Visual Arts, 1975-1987 », Work in Progress: Building Feminist Culture, Rhea Tregebov (dir. publ.), Toronto, Women's Press, 1987.

_____ et Scott Toguri McFARLANE. « La capacité de la différence culturelle », pour le Forum de la ministre sur la diversité et la culture, Ministère du Patrimoine canadien, 22–23 avril 2003, Montréal. http://www.pch.gc.ca/special/ dcforum/info-bg/05_f.cfm

GUEST, Tim. « L'intolérance (Les problèmes avec le réalisme social) », Parallélogramme, vol. 8, n° 1, octobre-novembre 1982.

HALL, Stuart. « Conclusion: The Multi-cultural Question », Un/settled Multiculturalisms: Diasporas, Entanglements, Transruptions, Barnor Hesse (dir. publ.), Londres, Zed Books, 2000.

_____. « Democracy, Globalization and Difference », Democracy Unrealized, Documenta I I_Platform I, Okwui Enwezor et al (dir. publ.), Ostfildern-Ruit, Allemagne, Hatje Cantz, 2002.

« New Ethnicities », Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies, David Morley et Kuan-Hsing Chen (dir. publ.), Londres et New York, Routledge, 1996.
HILL, Richard William. « Drag Racing: Dressing Up (and Messing Up) White in Contemporary First Nations Art », FUSE, vol. 23, n° 4, 2001.
$\underline{\hspace{0.5cm}}$. « One Part per Million, White Appropriation and Native Voices », FUSE, vol. 15, n° 2, 1992.
« The Problem with Killing Columbus: Relativism, Ethnic Nationalism and Hybridity », FUSE, vol. 21, n° 2, 1998.
HUGGAN, Graham et Winfried SIEMERLING. « U.S./Canadian Writers' Perspectives on the Multiculturalism Debate : Discussion en table ronde à l'Université de Harvard [Contributions de Clark Blaise, Nicole Brossard, George Elliot Clarke, Paul Yee; réponse de Geeta Patel] », Canadian Literature, n° 164, printemps 2000.
JULIEN, Isaac et Kobena MERCER. « De la marge et du centre », La vidéo, entre art et communication, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 1997.
KOBAYASHI, Audrey. « Multiculturalism: Representing a Canadian Institution », Place/Culture/Representation, James Duncan et David Ley (dir. publ.), New York, Routledge, 1993.
LADOUCEUR, Louise. « From Other Tongue to Mother Tongue in the Drama of Quebec and Canada », <i>Changing the Terms: Translating in the Postcolonial Era</i> , Sherry Simon et Paul St-Pierre (dir. publ.), Ottawa, University of Ottawa Press, 2000.
LAIWAN. « Improviser un avenir », Esse, nº 53, 2005.
« Notes contre la différence », Parallélogramme, vol. 19, nº 1, 1993.
LANGEVIN, Ève. « L'intégration des artistes émigrés à Montréal », Esse, n° 36, hiver 1999.
LE GRAND, Eva et Marcel OLSCAMP. Dossier : « Amérindiens et Métis », $\textit{Spirale}, n^o$ 171, mars-avril 2000.
LEWIS, Jason et Skawennati Tricia FRAGNITO. « Aboriginal Territories in Cyberspace », Cultural Survival Quarterly, été 2005.
LUM, Ken. « Hommage à Chen Zhen », Point d'Ironie - agnès b, n° 20, mars 2001.
There Is No Place Like Home, Mois de la Photo à Montréal, Vox, Centre de diffusion de la photographie, 2001.
et Cathy BUSBY. « An Interview with Ken Lum », National Gallery of Canada Review, vol. 2.

MARTIN, Jane. « Women Visual Artists on Canada Council Juries, Selection Committees, and Arts Advisory Panels; and Amongst Grant Recipients from 1972-73 to 1979-80 », préparé pour Canadian Artists Representation/Le front des artistes canadiens (CARFAC) et The Status of Women in Canada, 1981.

McFARLANE, Scott Toguri (dir. publ.). « Transporting the Emporium: Hong Kong Art and Writing Through the Ends of Time », West Coast Line, n° 27, hiver 1996-1997.

_____. « Un-Ravelling StoneDGloves and the Haunt of the Hibakusha », All Amazed: For Roy Kiyooka, John O'Brian, Naomi Sawada et Scott Watson (dir. publ.), Vancouver, Arsenal Pulp Press, 2002.

MERCER, Kobena. « Black Art and the Burden of Representation », Welcome to the Jungle: New Positions in Black Cultural Studies. Londres et New York, Routledge, 1994.

_____. « Diaspora Culture and the Dialogic Imagination: The Aesthetics of Black Independent Film in Britain », Welcome to the Jungle: New Positions in Black Cultural Studies, Londres et New York, Routledge, 1994.

_____. James VanDerZee, trad. de l'anglais par Pascale Haas, Paris, Phaidon, 2003.

MICONE, Marco. « Ethnicité, inaccomplissement et transculture : un regard transculturel sur le conflit Canada-Québec », Vice versa, n° 40, février-mars 1993.

MIGUEL, Gloria, Muriel MIGUEL et Lisa MAYO (Spider Woman Theatre). « Sun, Moon, and Feather », Contemporary Plays by Women of Colour: An Anthology, Kathy A. Perkins et Roberto Uno (dir. publ.), Londres, Routledge, 1996.

MILROY, Sara. « The Art of the Double Take », National Post, 4 novembre 2002, p. V10.

MOJICA, Monique. « This is for Aborelia Dominguez », Beyond the Pale: Dramatic Writing from First Nations Writers and Writers of Colour, Yvette Nolan, Betty Quan et George Bwanika Seremba (dir. publ.), Toronto, Playwrights Canada Press, 1996.

MOUFFE, Chantal. « For an Agonistic Public Sphere », Democracy Unrealized, Documenta II_Platform I, Okwui Enwezor et autres (dir. publ.), Ostfildern-Ruit, Allemagne, Hatje Cantz, 2002.

PAQUIN, Jean et Jacqueline MATHIEU (dir. publ.). Dossier : « Interculturalisme Québécois », Possibles, vol. 24, nº 4, automne 2000.

PARÉ, Sylvie. « Du grenier à la forêt : le musée de l'immatériel », Recherches amérindiennes au Québec, vol. 33, n° 3, 2003.

PONTBRIAND, Chantal (dir. publ.). Dossier : « L'idée de communauté », Parachute, nos 100-102, 2000-2001.

ROSLER, Martha. «Video: Shedding the Utopian Moment », Illuminating Video, Doug Hall et Sally Jo Fifer (dir. publ.), New York, Aperture & Bay Area Video Coalition, 1990.

SAMUEL, Julian. « Room at the Top: Cultural Bodies in Québec Lack any Meaningful Minority Representation », The Gazette, 17 juin 2000, p. E13.

SHANKAR. Lavina Dhingra. «The Limits of (South Asian) Names and Labels: Postcolonial or Asian American? », A Part, Yet Apart: South Asians and Asian America, Lavina Dhingra Shankar et Rajini Srikanth (dir. publ.), Philadelphie, Temple University Press, 1998.

SHIER, Reid. « Cheap », Brian Jungen, Vancouver, Charles H. Scott Gallery, 1999.

SIMON, Sherry. « Écriture et minorités au Québec », Spirale, nº 39, décembre 1983.

WEST, Cornel. «The New Cultural Politics of Difference», Out There: Marginalization and Contemporary Cultures, Russell Ferguson, Martha Gever, Trinh T. Minh-ha et Cornel West (dir. publ.), New York, New Museum of Contemporary Art et MIT Press, 1991.

CATALOGUES D'EXPOSITION ET MONOGRAPHIES

Americas Remixed, Euridice Arritia, Jen Budney et Franklin Sirmans, Milan, Artshow Edizioni, Silvana Editoriale, 2002.

Art, Activism and Oppositionality: Essays from Afterimage, Grant H. Kester (dir. publ.), Durham (N.C.), Duke University Press, 1998.

L'art comme alternative : Réseaux et pratiques d'art parallèle au Québec, 1976-1996, Guy Sioui Durand, Québec, Inter. 1997.

Artistes immigrants, société québécoise : un bateau sur le fleuve, Juan C. Aguirre, Montréal, Les Éditions du CIDIHCA, 1995.

Arts indiens au Canada, Ottawa, Olive Patricia Dickason, Section des services de promotion d'art et d'artisanat, Direction du progrès économique des Indiens et des Esquimaux, Ministère des Affaires indiennes et du Nord canadien, 1972.

As Public as Race, Sylvie Gilbert (dir. publ.), Banff, Walter Philips Gallery, 1993.

Asian American Panethnicity: Bridging Institutions and Identities, Yen Le Espiritu, Philadelphie, Temple University Press, 1992.

Au fil de mes jours, Lee-Ann Martin, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2005.

L'autre en soi : Stan Denniston, Micah Lexier, Shelly Niro, Claire Savoie, Jin-me Yoon, Marie Perrault, Rimouski, Musée régional de Rimouski, 1999.

L'autre intime : Représentations de la diversité culturelle dans le cinéma, la vidéo au Québec, 1977-1994, Sherry Simon et Jean-Sébastien Dubé, Montréal, Groupe de recherche sur la citoyenneté et les transformations sociales, 1997.

Avis sur les nouvelles présences d'artistes : Vers une meilleure insertion sociale des créateurs des communautés culturelles en arts visuels : Présenté à la ministre des communautés culturelles et de l'immigration du Québec / Conseil des communautés culturelles et de l'immigration, Hoa Nguyen (dir. public.), Montréal, Conseil des communautés culturelles et de l'immigration, 1990.

(Be) longing: Yau Ching, Laiwan, Ellen Pau, Xiu Li Young, Mary Sui Yee Wong et Karlyn Y-Mae Koh, Montréal, Galerie Optica, 1998.

Benoit Woo: Rituels matriarcaux, Benoit Woo, Québec, Centre de diffusion et de production de la photographie VU, 2002.

Berbice Crossing: And Other Stories, Cyril Dabydeen, Leeds, Peepal Tree, 1996.

Beyond Words / Au delà des mots, Ingrid Jenkner et Gaëtane Verna (dir. publ.), Halifax et Lennoxville, Galerie d'art de l'Université Mount Saint Vincent et Galerie d'art de l'Université Bishop's, 2004.

Beyond Yellow Fever, Wayne Yung, Vancouver, Pomelo Project, 1995.

Biotechnology Resource Guide, Marnie Thorpe (dir. publ.), Vancouver, Pomelo Project, 1997.

Black Body: Race, Resistance, Response, Pamela Edmonds, Halifax, Dalhousie Art Gallery, 2001.

Black Like Who?, Rinaldo Walcott, Toronto, Insomniac Press, 1999.

Black Then: Blacks and Montreal 1780s-1880s, Frank Mackey, Montréal, McGill-Queen's University Press, 2004.

The Bodies That Were Not Ours and Other Writings, Coco Fusco, New York, Routledge et inIVA, 2001.

Breaking Borders, Shirley Madill et Gordon Bennett, St-Norbert, Manitoba, St-Norbert Arts and Cultural Centre, 1997.

Brian Jungen, Reid Shier, Vancouver, Charles H. Scott Gallery, 1999.

Broken Entries: Race, Subjectivity, Writing, Roy Miki, Toronto, Mercury Press, 1998.

Celluloid Indians: Native Americans and Film, Jacquelyn Kilpatrick, Lincoln, University of Nebraska Press, 1999.

Ces étrangers du dedans : une histoire de l'écriture migrante au Québec (1937-1997), Clément Moisan et Renate Hildebrand, coll. Études, Québec, Nota bene, 2001.

Ces pays qui m'habitent : Expressions d'artistes canadiens d'origine arabe, Aïda Kaouk et Dominique Bourque (dir. publ.), Gatineau, Musée canadien des civilisations, 2003.

Challenging Racism in the Arts: Case Studies of Controversy and Conflict, Carol Tator, Frances Henry et Winston Mattis, Toronto, University of Toronto Press, 1998.

Le champ électrique, Kerri Sakamoto, Montréal, Boréal, 2002.

Chorus of Mushrooms, Hiromi Goto, Edmonton, NeWest Press, 1994.

City at the End of Time: Hong Kong 1997, Scott Toguri McFarlane et Henry Tsang (dir. publ.), Vancouver, Pomelo Project, 1997.

La constitution d'une nation / The Constitution of a Nation, Suzan Dionne Balz, Montréal, Galerie Articule, 1993.

Contemporary Women Artists: A Survey, Sasha McInnes-Hayman, réalisé pour le Womanspirit Art Research et Resource Centre et The Status of Women in Canada, London (Ontario), 1981.

Conversation Pieces: Community + Communication in Modern Art, Grant H. Kester (dir. publ.), Berkeley, University of California Press, 2004.

Culture in Transit: Translating the Literature of Québec, Sherry Simon (dir. publ.), Montréal. Véhicule Press. 1995.

Cybertypes: Race, Ethnicity, and Identity on the Internet, Lisa Nakamura, New York, Routledge, 2002.

Les damnés de la terre, Frantz Fanon, Paris, Éditions Maspero, 1961.

The Dark Side of the Nation: Essays on Multiculturalism, Nationalism, and Gender, Himani Bannerji, Toronto, Canadian Scholars' Press, 2000.

Dawit Petros: Transliteration / Translittération, Dawit Patros et Jessie Lacayo, Ottawa, Galerie 101, 2004.

De Lahore à Montréal, Julian Samuel, Montréal, Balzac, 1997.

De l'étrange à l'énigmatique : Youri Blanchet, Danielle Boutet, Lise Labrie, Jocelyne Fortin, Rimouski, Musée régional de Rimouski, 2001.

Decelebration: Bear, Belanger, Cisneros, Clair, Noganosh, Brian Maracle et Jacqueline Fry, Ottawa, Om niiak Native Arts Group, 1989.

Définitions de la culture visuelle V : Mondialisation et postcolonialisme, Chantal

Charbonneau (dir. publ.), Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 2001.

Dictee, Teresa Hak Kyung Cha, New York, Tanam Press, 1982.

Disappearing Moon Café, Sky Lee, Vancouver, Douglas & McIntyre, 1990.

Discours sur le colonialisme, Aimé Césaire, Paris, Présence Africaine, 1955.

Diyan Achjadi: Guise, Jennifer Willet, Montréal, Articule, 2001.

Domingo Cisneros : Le bestiaire laurentien, Domingo Cisneros et Édith-Anne Pageot, L'Annociation (Québec), Les Précambriens, 1995.

Domingo Cisneros: Sky Bones, Lee-Ann Martin, Saskatoon (Sask.), Mendel Art Gallery, 1993.

Double Jeu : Identité et culture, Jocelyne Lupien et Jean-Philippe Uzel, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2004.

L'écologie du réel : mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine, Pierre Nepveu, coll. Boréal Compact, Montréal, Boréal, 1999.

En Marge, Lisa Fitzgibbons et al., Trois-Rivières, Éditions d'art Le Sabord, 1999.

English is Broken Here: Notes on Cultural Fusion in the Americas, Coco Fusco, New York, New Press, 1995.

L'Expérience de la liberté, Jean-Luc Nancy, Paris, Éditions Galilée, 1988.

The Fact of Blackness: Frantz Fanon and Visual Representation, Alan Read (dir. publ.), Seattle, Bay Press, 1996.

Fantasies of the Master Race: Literature, Cinema and the Colonization of American Indians, Ward Churchill, Monroe (Maine), Common Courage Press, 1992.

Fictions de l'identitaire au Québec, Sherry Simon, Pierre L'Hérault, Robert Schwartzwald et Alexis Nouss, coll. Études et documents, Montréal, XYZ, 1991.

The 50% Solution, Why Should Women Pay for Men's Culture?, Margaret Dagg, Waterloo, Otter Press, 1986.

Le financement des artistes et des organismes culturels : Équité et diversité [mémoire présenté à la Commission de la culture su Société de développement des entreprises culturelles], Dominique Ollivier (rédaction), Montréal, Conseil des relations interculturelles, 1999.

First Nations Artists in Canada: a Biographical / Bibliographical Guide, 1960 to 1999 / Artistes des Premières Nations au Canada: un guide biographique / bibliographique, 1960 à 1999, Joan Reid Acland, Montréal, Institut de recherche en art canadien Gail et

Stephen A. Jarislowsky, 2001.

Fleur de nuit, Shani Mootoo, trad. de l'anglais par Lisa Rosenbaum Paris, Robert Laffont, 10/18, Domaine Étranger, 2001.

Frontiers: Essays and Writings on Racism and Culture, Philip M. Nourbese, Stratford, Ontario, Mercury Press, 1992.

Growing Up Stupid Under the Union Jack, Austin Clarke, Toronto, McClelland & Stewart, 1980.

Guide sur l'équité, lan Reid, Montréal, Independent Film and Video Alliance/Alliance de la vidéo et du cinéma indépendant, 1995. http://www.cam.org/~ifva/fr_pages/1_fr.html

He Drown She in the Sea, Shani Mootoo, Toronto, McClelland and Stewart, 2005.

Hochelaga: Installation multi-média de Robert Houle / a Multi-Media Installation by Robert Houle, Curtis J. Collins, Montréal, Galerie Articule, 1992.

Hybridité culturelle, Sherry Simon, Montréal, L'Île de la tortue, 1999.

Identité territoriale, Madeleine Doré et al., Alma, Langage Plus, 1994.

Immigrant Acts: On Asian American Cultural Politics, Lisa Lowe, Durham (N.C.), Duke University Press, 1996.

In Another Place, Not Here, Dionne Brand, Toronto, Knopf Canada, 1996.

In Other Worlds: Essays in Cultural Politics, Gayatri Chakravorty Spivak, New York, Routledge, 1987.

In the Shadow of the Sun: Perspectives on Contemporary Native Art, Gerald McMaster et al., Hull (Québec), Musée canadien des civilisation, 1993.

Indigena. Perspectives autochtones contemporaines/Contemporary Native Perspectives, Gerald McMaster et Lee-Ann Martin (dir. publ.), Vancouver, Douglas and McIntyre, 1992.

Indigenous Aesthetics, Stephen Leuthold, Austin, University of Texas Press, 1998.

Interventions and Provocations: Conversations on Art, Culture, and Resistance, Glenn Harper (dir. publ.), Albany (N.Y.), SUNY Press, 1998.

(Is It) A Cultural Thing, Aoife MacNamara et Kevin Aaron Gibbs, Ottawa, Galerie 101, 1994.

The Jade Peony, Wayson Choy, Vancouver, Douglas & McIntyre, 1995.

Jamelie Hassan, Heesok Chang, Monika Kin Gagnon et Marwan Hassan, Québec, La Chambre Blanche, 1996.

Jamelie • Jamila Project, Jamelie Hassan et Jamila Ismail, Vancouver, Presentation House Gallery, 1992.

Japanese Canadians in the Arts: A Guide of Professionals, Aiko Suzuki, Toronto, SAC/rist, 1994.

Just My Imagination, David Merritt et Kim Moodie, London (Ontario), Museum London, 2005.

Keith Piper, Ramona Ramlochand: The Night Has a Thousand Eyes, Sylvie Fortin et Cameron Bailey, Ottawa, Galerie d'art d'Ottawa, 2000.

Kunming, New York, Montréal: art contemporain, carnet de voyage / Contemporary Art, Travel Diary, Josette Oberson, Marie Claire Huot et Lian Duan, Montréal, Observatoire 4, 1998.

The Lagahoo's Apprentice, Rabindranath Maharaj, Toronto, Knopf, 2000.

Laiwan: Point éloigné de vision claire, Laiwan, Prabha Khosla et Andrew Morrison, Vancouver, Western Front, 1992.

Lani Maestro, Renée Baert, trad. de l'anglais par Colette Tougas, Montréal, Galerie de l'UOAM. 2003.

Let the Niggers Burn! The Sir George Williams University Affair and its Caribbean Aftermath, Dennis Forsythe (dir. publ.), Montréal, Black Rose Books, 1971.

Like a Hurricane: The Indian Movement from Alcatraz to Wounded Knee, Paul Chaat Smith et Robert Allen Warrior, New York, New Press, 1996.

Like Mangoes in July: The Work of Richard Fung, Helen Lee et Kerri Sakamoto (dir. publ.), Toronto, Insomniac Press et Images Festival, 2002.

The Location of Culture, Homi K. Bhabha, New York, Routledge, 1994.

Lucie Chan: Something to Carry, Ingrid Jenkner et James R. Shirley, Sackville, Mount Saint Vincent University Art Gallery, 2002.

Le marché aux illusions : la méprise du multiculturalisme, Neil Bissondath, trad. de l'anglais par Jean Papineau, Montréal, Boréal, Liber, 1995.

Mei-Kuei Feu: Zone flottante, Alice Ming Wai Jim et Mei-Kuei Feu, Vancouver, Vancouver International Centre for Contemporary Asian Art, 2004.

Mémoire vive + L'algèbre d'Ariane, Montréal, Dare-Dare Centre de diffusion d'art multi-

disciplinaire de Montréal, Centre d'histoire de Montréal, 2002.

Métamorphoses d'une utopie, Fulvio Caccia et Jean-Michel Lacroix (dir. publ.), Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, Montréal, Éditions Triptyque, 1992.

Métissage, Elizabeth Kaine (dir. publ.), Chicoutimi, La boîte rouge vif, 2004.

Métissages, Marie Fraser, Guy Sioui Durand et αl., Saint-Jean-Port-Joli, Centre de sculpture Est-Nord-Est, 1996.

Modernity and Difference, Sarah Campbell et Gilane Tawadros (dir. publ.), Londres, Institute of International Visual Arts, 2001.

La Mort d'un guru, Rabindranath Maharaj et Dave Hunt, Fontenay-sous-bois, Farel, 1984.

Mythes urbains vus par les artistes autochtones, Sandra Dyck (dir. publ.). Ottawa, Galerie Karsh-Masson, 2000.

Nadia Myre: Cont[r]act, Rhonda L. Meier, Montréal, Dark Horse Productions, 2004.

Native American Art in the Twentieth Century, W. Jackson Rushing III (dir. publ.), New York, Routledge, 1999.

Natives and Academics: Researching and Writing about North American Indians, Devon A. Mihesuah (dir. publ.), Lincoln, University of Nebraska Press, 1998.

Nègres blancs d'Amérique, Pierre Vallières, Montréal, Parti pris, 1968.

Never Without Consent: James Bay Crees Stand Against Forcible Inclusion into an Independent Québec, Grand Council of the Crees, Toronto, ECW Press, 1998.

No Pain Like This Body, Harold Sonny Ladoo, Toronto, Anansi, 1972.

Les Noirs à Montréal, 1628-1986 : Essai de démographie urbaine, Dorothy Williams, trad. par Pierre Des Ruisseaux, Montréal, VLB, 1998.

North American Indian Art: It's a Question of Integrity, Alfred Young Man, Kamloops Art Gallery, 1998.

Nouveaux territoires: 350/500 ans après: Une exposition d'art aborigène contemporain au Canada, Pierre-Léon Tétreault et al., Montréal, Ateliers Vision planétaire, 1992.

Obasan, Joy Kogawa, trad. de l'anglais par Dorothy Howard, Montréal, Québec/Amérique, 1989.

On Aboriginal Representation in the Art Gallery, Lynda Jesup et Shannon Bagg (dir. publ.), Mercury Series, Hull, Musée canadien des civilisations, 2002.

L'orientalisme : l'Orient créé par l'Occident, Edward W. Said, trad. de l'américain par

Catherine Malamoud, Paris, Seuil, 1997.

Other Conundrums: Race, Culture and Canadian Art, Monika Kin Gagnon, Vancouver, Arsenal Pulp Press, Artspeak et Kamloops Art Gallery, 2000.

Other Tongues Collective: Publication of Questionnaire Responses Summer 1992, Jin-me Yoon et al., Montréal, 1992.

The Other Woman: Women of Colour in Contemporary Canadian Literature, Makeda Silvera, Toronto, Sister Vision Press, 1995.

Out There: Marginalization and Contemporary Cultures, Russell Ferguson, Martha Gever, Trinh T. Minh-ha et Cornel West (dir. publ.), New York, New Museum of Contemporary Art et MIT Press, 1991.

Palimpsest(e), Gaëtane Verna (dir. publ.), Lennoxville, Galerie d'art de l'Université Bishop's, 2003.

Les passages obligés de l'écriture migrante, Simon Harel, Montréal, XYZ, 2005.

Passer à l'avenir : Histoire, mémoire, identité dans le Québec d'aujourd'hui, Jocelyn Létourneau. Montréal. Boréal. 2000.

Paul Wong: On Becoming a Man / Un homme en puissance, Jean Gagnon, Paul Wong et Elspeth Sage, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1995.

Paysages Inter sites, Madeleine Doré et al., Alma, Langage Plus, 1997.

Peau noire, masques blancs, Frantz Fanon, Paris, Éditions du Seuil, 1952.

La Pensée américaine contemporaine, Cornel West et John Rajchman (dir. publi.), trad. de l'américain par Andrée Lyotard-May, présentation de l'édition française par Jean-François Lyotard, Paris, Presses universitaires de France, 1991.

Petit manuel d'histoire du Québec, Léandre Bergeron, Montréal, Éditions Québécoises, 1970.

Philosophy in a Time of Terror: Dialogues with Jürgen Habermas and Jacques Derrida, Giovanna Barradori, Chicago, University of Chicago Press, 2003.

Piece of My Heart: A Lesbian of Colour Anthology, Makeda Silvera, Toronto, Sister Vision, 1991.

Place/Culture/Representation, James Duncan et David Ley (dir. publ.), New York, Routledge, 1993.

La politique et ses enjeux. Pour une démocratie plurielle, Chantal Mouffe, Paris, La Découverte/MAUSS, 1994.

Portrait du colonisé, Albert Memmi, Paris, Gallimard, 1985, Corréa, 1957.

Portrait du colonisé. Précédé du Portrait du colonisateur, Albert Memmi, préf. de Jean-Paul Sartre. Suivi de Les Canadiens français sont-ils des colonisés?, Montréal, L'Étincelle, 1972.

Princess Pocahontas and the Bluespots, Monique Mojica, Toronto, The Women's Press, 1991.

Princesses indiennes et Cow-girls: Stéréotypes de la frontière, projet artistique de Rebecca Belmore / Indian Princess and Cowgirls: Stereotypes from the Frontier, artist's project by Rebecca Belmore, Marilyn Burgess et Gail Guthrie Valaskakis, Montréal, Oboro, 1995.

Que sont les Indiens devenus? Culture et génocide chez les Indiens d'Amérique, Ward Churchill, trad. de l'américain par Aline Weill, coll. Nuage Rouge, Monaco, Éditions du Rocher. 1996.

Une question d'inclusion : les artistes issus des communautés ethnoculturelles et leurs perceptions des barrières à l'intégration en milieu artistique québécois, Manon Bernier et Fo Niemi, Montréal, Centre de recherche-action sur les relations raciales, 1996.

La question identitaire au Canada francophone : Récits, parcours, enjeux, hors-lieux, Jocelyn Létourneau et Roger Bernard, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, coll. Culture française d'Amérique, 1994.

Race in Cyberspace, Beth E. Kolko, Lisa Nakamura et Gilbert B. Rodman (dir. publ.), New York, Routledge, 2000.

Race, nation, classe : Les identités ambiguës, Étienne Balibar et Immanuel Wallerstein, Paris, Éditions La Découverte, 1988.

Reading Rodney King, Reading Urban Uprising, Robert Gooding-Williams (dir. publ.), New York, Routledge, 1993.

Recommandations du Comité consultatif pour l'égalité raciale dans les arts et réponse du Conseil des arts du Canada, Conseil des Arts du Canada, Comité consultatif pour l'égalité raciale dans les arts, Ottawa, Conseil des Arts du Canada, 1992.

The Reordering of Culture: Latin America, the Caribbean and Canada in the Hood, Alvina Ruprecht et Cecilia Taiana (dir. publ.), Ottawa, Carleton University Press, 1995.

La république Métis, Fulvio Caccia, coll. Le vif du sujet, Montréal, Balzac-Le Griot, 1997.

Résidence : Terre à terre/Residency: Down to Earth, Normand Forget, Lise Labrie et

Christopher Varady-Szabo, L'Annonciation (Québec), Boréal Art/Nature, 2003.

Retour à Casaquemada, Neil Bissondath, trad. de l'anglais par Jean-Pierre Ricard, Paris, Phébus, 1992.

Revisions, Helga Pakasaar (dir. publ.), Banff, The Banff Centre, 1992.

Rivers Have Sources, Trees Have Roots: Speaking of Racism, Dionne Brand et Krisantha Sri Bhaggiyadatta, Toronto, Cross Cultural Communication Centre, 1986.

The Road to Now. A History of Blacks in Montreal, Dorothy Williams, Montréal, Véhicule Press, 1997.

Ron Noganosh: It Takes Time, Ottawa, Tom Hill et Lucy R. Lippard, La galerie d'art d'Ottawa, 2001.

Roy Kiyookα, Cate Rimmer et Nancy Shaw (dir. publ.), Vancouver, Artspeak Gallery et Or Gallery, 1991.

Salt Fish Girl, Larissa Lai, Toronto, Thomas Allen Publishers, 2002.

Seconde Nature: La sculpture qui se fait, Marie Fraser, Baie-Saint-Paul, Centre d'exposition de Baie-Saint-Paul, 1995.

Self Not Whole, Henry Tsang (dir. publ.), Vancouver, Chinese Cultural Centre, 1991.

The Space Between II / L'entrespace II, David Liss, Sylvie Fortin et Valérie Lamontagne, Montréal, Centre des arts Saidye Bronfman, 1995.

Spectres de Marx, Jacques Derrida, Paris, Éditions Galilée, 1993.

Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies, David Morley et Kuan-Hsing Chen (dir. publ.), Londres et New York, Routledge, 1996.

Subject To Representation: Essays on the Politics of Representation, Joanne Lacey et al., Ottawa, Galerie 101, 2000.

Sur les traces de Diane Robertson, 1960-1993, Jacqueline Bouchard et al., Montréal, Paje éditeur, 1994.

The Swinging Bridge, Ramabai Espinet, Toronto, Harper Collins, 2003.

Taitelijaryhma Kanadasta: Lance Belanger, Edward Poitras, Jorma Nieminen, Martti Nieminen: Maalasluksia, installaatioita, esinekollaaseja, Jacqueline Fry, Tampere, Finlande, Museum of Modern Art/Tampereen Nykytaiteen Museon, 1991.

Talking Visions: Multicultural Feminism in a Transnational Age, Ella Shohat (dir. publ.), New York, New Museum of Contemporary Art et MIT Press, 1998.

Terre, Esprit, Pouvoir, Les Premières Nations au Musée des beaux-arts du Canada, Diana Nemiroff, Robert Houle et Charlotte Townsend-Gault (dir. publ.), Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1992.

Territories of Difference, Renee Baert (dir. publ.), Banff, Walter Phillips Gallery, 1993.

Le trafic des langues : Traduction et culture dans la littérature québécoise, Sherry Simon, Montréal, Boréal, 1994.

Transitions: Contemporary Canadian Indian and Inuit Art / L'art contemporain des Indiens et des Inuits du Canada, Barry Ace et July Papatsie, Ottawa, Ministère des Travaux publics et Services gouvernementaux Canada, 1997.

Transitions 2: L'art contemporain des Indiens et des Inuits du Canada, Barry Pottle et Ryan Rice, Ottawa, Affaires indiennes et du Nord Canada, 2001.

Traversées, vol. 1 et 2, Diana Nemiroff et al., Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1998.

Tribute: The Art of African Canadians, Neville Clarke, Peel et Mississauga (Ontario), Art Gallery of Peel et Art Gallery of Mississauga, 2005.

The Trickster Shift: Humour and Irony in Contemporary Native Art, Allan J. Ryan, Vancouver, Seattle, University of British Columbia Press, University of Washington Press, 1999.

Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media, Ella Shohat et Robert Stam, New York, Routledge, 1994.

La visibilité des artistes des communautés culturelles : compte rendu des entrevues réalisées auprès d'un groupe d'artistes en arts visuels, Hoa Nguyen, Montréal, Conseil des communautés culturelles et de l'immigration, 1989.

Visions of Power: Contemporary Art by First Nations, Inuit and Japanese Canadians, Ingo Hessel, Bryce Kanbara et Alfred Young Man, Toronto, Earth Spirit Festival, 1991.

Visual and Other Pleasures, Laura Mulvey, Indianapolis, University of Indiana Press, 1989.

Le voleur de parcours : identité et cosmopolitisme dans la littérature québécoise contemporaine, Simon Harel, Longueuil, Le Préambule, 1989.

When Fox is a Thousand, Larissa Lai, Vancouver, Press Gang Publishers, 1995.

When the Moon Waxes Red: Representation, Gender, and Cultural Politics, Trinh T. Minh-ha, New York, Routledge, 1991.

White, Richard Dyer, New York, Routledge, 1997.

VIDÉOGRAPHIE/FILMOGRAPHIE/ DISCOGRAPHIE

ACHJADI, Diyan. Camouflagehead, Canada, 2000, 3 min, vidéo, Groupe Intervention Vidéo.

ADELMAN, Ben et Samir MALLAL. Discordia, Canada, 2004, 71m 11s, vidéo, Office nationale du film du Canada.

AFRAM, Silvana. Femmes noires du Brésil, Brésil, 1988, 25 min, vidéo, Groupe Intervention Vidéo.

AKOMFRAH, John. Handsworth Songs, Royaume-Uni, 1986, 61 min, 16 mm, British Film Institute.

ALVES, Petunia. Étrangère, Canada, 1993, 34 min, vidéo, Groupe Intervention Vidéo.

_____ et Marik BOUDREAU. Saudade, je me souviens, Canada, 2001, 16 min 30 s, vidéo, Groupe Intervention Vidéo.

BALLAS, Joe. Le diable dans l'eau bénite, Canada, 2002, 94 min, vidéo, Cinéma Libre.

_____. Nana, George et moi, Canada, 1997, 48 min, vidéo, Cinéma Libre.

BEAUCAGE, Marjorie. Pii-Ki-We... Come Home, Canada, 2001, 24 min, vidéo, V Tape.

BEHARRY, Shauna. Seeing is Believing, Canada, 1991, 8 min 27 s, vidéo, Groupe Intervention Vidéo.

BLACKWOOD, Maureen et Isaac JULIEN. Passion of Remembrance, Royaume-Uni, 1986, 80 min, vidéo, Women Make Movies.

BLAH BLAH (David Best, Karma Clarke-Davis, Michael Connolly, Julie Fox, Gisèle Gordon, John Greyson, Ali Kazimi, Kevin McMahon et Christopher Donaldson, Lyndsay Moffat, Charles Officer, Malcolm Rogge, Jody Shapiro, b.h. Yael). (Re)viewing Quebec, Canada, 2001, 55 min, vidéo, V Tape.

BRAND, Dionne. Long Time Comin', Canada, 1993, 52 min 27 s, 16 mm, Office national du film du Canada.

BRITTON, Susan. Me\$\$age to China, Canada, 1979, 23 min, vidéo, Western Front.

BUÑUEL, Luis et Salvador DALI. *Un chien andalou*, France, 1928, 17 min, 35 mm, vidéo, Yesteryear.

CAMPBELL, Colin. Sackville, I'm Yours..., Canada, 1972, 14 min 40 s. vidéo, V Tape.

CHENZIRA, Ayoka. Hair Piece: A Film for Nappyheaded People, États-Unis, 1985, 10 min, 16 mm, Women Make Movies.

CHOW, Don. DJ. Ancestral Tracks, Canada, 1996, cassette audio, The Pomelo Project.

CHUNG, Ryofa. Mouvement d'espoir, Canada, 1996, 50 min, vidéo, Groupe Intervention Vidéo.

CLARKE-DAVIS, Karma. Bombay the Hard Way, Canada, 2001, 4 min 20 s, vidéo, V Tape.
Corner Buddαh, Canada, 1998, 10 min, vidéo, V Tape.
Dark Vader, Canada, 2001, 1 min 45 s, vidéo, V Tape.
DOOM EAGER Heavy Duty Black, Canada, 2001, 50 min, vidéo, V Tape.
In Space, Canada, 2001, 14 min, vidéo, V Tape.
Karma 2000, Canada, 2000, 5 min 40 s, vidéo, V Tape.
. Master F there are people who, Canada, 1998, 6 min, vidéo, V Tape.
"Super", Canada, 1998, 5 min, vidéo, V Tape.
Taken, Canada, 1998, 6 min 35 s, vidéo, V Tape.
CLAXTON, Dana. 10, Canada, 1996, 8 min, vidéo, Video Out.
Anwolek - Regatta City, Canada, 1996, 4 min 22 s, vidéo, Video Out.
Buffalo Bone China, Canada, 1996, 12 min, vidéo, Video Out.
Gunplay, Canada, 2004, 2 min 45 s, vidéo, Video Out.
The Hill, Canada, 2004, 3 min 49 s, vidéo, Video Out.
I want to know why, Canada, 1994, 6 min 30 s, vidéo, Video Out.
Look Honeya Guerilla Girl, Canada, 1997, 2 min, vidéo, Video Out.
The People Dance, 2001, 24 min, vidéo, Video Out.
The Red Paper, Canada, 1996, 13 min 49 s, installation noir et blanc en 16 mm,
Moving Images/Video Out.
The Shirt, Canada, 1994, 6 min, vidéo, Video Out.
Tree of Consumption, Canada, 1994, 12 min, vidéo, Video Out.
Untitled, Canada, 2001, 8 min, vidéo, Video Out.
CRAIG, Kate. Mα, Canada, 1986, 17 min, vidéo, Western Front.

199

CUTHAND, Thirza. Anhedonia, Canada, 2001, 9 min, vidéo, Video Out.
Colonization: the Second Coming, Canada, 1996, 3 min 30 s, vidéo, Video Out Helpless Maiden Makes an "I" Statement, Canada, 1999, 6 min, vidéo, Video O Love and Numbers, Canada, 2004, 8 min 3 s, vidéo, Video Out. Untouchable, Canada, 1998, 4 min 15 s, vidéo, Video Out. Working Baby Dyke Theory: The Diasporic Impact of Cross Generational Barrie Canada, 1997, 3 min, vidéo, Video Out.
DASH, Julie. Daughters of the Dust, États-Unis, 1991, 113 min, 35 mm, Kino International.
DOFEN, Monik. Mami Wata, Canada, 1991, 30 min, vidéo, Groupe Intervention Vidéo
EGOYAN, Atom. Calendar, Canada/Arménie, 1993, 75 min, 16 mm, Zeitgeist Films. Family Viewing, Canada, 1987, 86 min, 35 mm, Zeitgeist Films. Next of Kin, Canada, 1984, 72 min, 16 mm, Zeitgeist Films.
FAJARDO, Jorge, et Rodrigo GONZALES et Marilú MALLET, Il n'y a pas d'oubli, Canad 1975, 99 min 35 s, 16mm et vidéo, Office national du film du Canada.
FATONA, Andrea et Cornelia Wyngaarden. Hogan's Alley, Canada, 1994, 32 min, vidé Video Out.
FUKUSHIMA, Michael. <i>Minoru: Memory of Exile</i> , Canada, 1992, 18 min 45 s, vidéo, Office national du film du Canada.
FUNG, Richard. Chinese Characters, Canada, 1986, 23 min 30 s, vidéo, V Tape.
GERMAIN, Gervais. <i>Jeunesse dan l'ombre</i> , Canada, 2003, 59 min 57 s, vidéo, Alliance Théâtrale Haïtienne. Cabale, Canada, 2001, 70 mins, vidéo, Alliance Théâtrale Haïtienne.
HANSPAL Vraiesh Trait d'union Canada 1992, 12 min, 16mm.

HATOUM, Mona. Measures of Distance, Canada, 1988, 15 min, vidéo, Groupe Intervention Vidéo.

HODGE DE SILVA Jennifer. Home Feeling: Struggle for α Community, Canada, 1983, 57 min, 16 mm, Office national du film du Canada.

ILLE, Monika. La Caravane des femmes autochtones, Canada, 1999, 19 min, vidéo, Groupe Intervention Vidéo.

INKSTER, Dana. Welcome to Africville, Canada, 1999, 15 min, vidéo, Groupe Intervention Vidéo.

JULIEN, Isaac. Looking for Langston, Canada, 1988, 4 min, 16 mm, British Film Institute.

KAABOUR, Mahmoud et Tim SCHWAB. Being Osama, 2004, 39 min, vidéo, Diversus.

KAZIMI, Ali. Continuous Journey, Canada, 2004, 87 min, Peripheral Visions Film & Video Inc.

Narmada: A Valley Rises,	Canada,	1994.	86 min	16 mm,	Mongrel	Media
 Shooting Indians, Canada,	. 1997, 56	min,	16 mm,	Mongrel	Media.	

KIYOOKA, Fumiko. The Return, Canada, 1998, 46 min, vidéo, Moving Images.

KRISHNA, Srinivas. Masala, Canada, 1991, 105 min, 35 mm, Facets Multi-media.

KUNUK, Zacharias. Atanarjuat : L'homme rapide, Canada, 2000, 161 min 8 s, vidéo, Office national du film du Canada.

KUROSAWA, Akira. Les sept samouraïs, Japan, 1954, 201 mn, 35 mm, Criterion.

LAHDHIRI, Majdi. Le jugement, Canada/Tunisie, 2003, 16m 30s, 16mm, Filmkif Production.

LAMOTHE, Arthur. Le Collet à lièvre, 1978, 6 min 7 s, 16mm, Les ateliers audio-visuels du Québec Inc.

- ______. La Conquête de l'Amérique I, 1992, 76 min 13 s, Office national du film du Canada. ______. La Conquête de l'Amérique II, 1990, 69 min 45 s, Office national du film du Canada.
- _____. L'Écho des songes, 1992, 80 min 5 s, Les ateliers audio-visuels du Québec Inc. et Office national du film du Canada.
- ______. La Piège à martre, 1978, 11 min 32 s, 16mm, Les ateliers audio-visuels du Québec Inc. _____. La Raquette/Snowshoe, 1978, 17 min 10 s, 16mm, Les ateliers audio-visuels du Québec Inc.

LEE, Helen. My Niagara, Canada/USA, 1992, 38 min, 16 mm, CFMDC (Canadian Filmmakers Distribution Centre). (Scénario par Kerri Sakamoto)

LEWIS, Glenn. Japa Western Front.	anese Pickle and New Era Donut Holes, Canada, 1969, 30 min, vidéo,
	ion, Canada, 2000, 1 min 30 s, vidéo, Groupe Intervention Vidéo. ion, Canada, 2000, 2 min 10 s, vidéo, Groupe Intervention Vidéo.
MOFFAT, Tracey. N Institute.	lice Coloured Girls, Australia, 1987, 30 min, 16 mm, Australian Film
(1996)]. 29 min 50 Kanehsatal Resistance (1993)] La Couronr War with Us? (200 La Survie d Office national du Les événem min 57 s, vidéo, O Pluie de pie (2000)], 105 min 1 Spudwrence	nis. Je m'appelle Kahentiiosta, Canada, 1995 [My Name is Kahentiiosta s, vidéo, Office national du film du Canada. se – 270 ans de résistance, Canada, 1993 [Kahnesatake: 270 Years of 119 min 15 s, vidéo, Office national du film du Canada. se cherche-t-elle à nous faire la guerre?, Canada, 2002 [Is the Crown at 00], 96 min 31 s, Office national du film du Canada. se nos enfants, Canada, 2003, [Our Nationhood (2003)], 96 min 40 s, film du Canada. sents de Restigouche, Canada, 1984 [Incident at Restigouche (1984)], 45 ffice national du film du Canada. serres à Whiskey Trench, Canada, 2000, [Rocks at Whiskey Trench 8 s, vidéo, Office national du film du Canada. h: l'homme de Kahnawake, Canada, 1997 [Spudwrench – Kahnawake in 50 s, vidéo, Office national du film du Canada.
O'DONNELL, Dam	ien. East is East, Royaume-Uni, 1999, 96 min, 35 mm, Amazon.com.
Images.	Ten Cents a Dance (Parallax), Canada, 1985, 30 min, 16 mm, Moving ced View, Canada, 1988, 52 min, 16 mm, Video Out.
Movies.	zi. And I Still Rise, Royaume-Uni, 1993, 30 min, 16 mm, Women Make
Coffee-Colo	ured Children, Royaume-Uni, 1988, 15 min, 16 mm, Women Make
The Body B	Rirls, Royaume-Uni, 1993, 30 min, 16 mm, Women Make Movies. Beautiful, Royaume-Uni, 1991, 23 min, 16 mm, Women Make Movies. BRMAR, Frances-Anne SOLOMON et Dani WILLIAMSON. Siren Spirits, 3, 30 min, 16 mm, Women Make Movies.
PAIK, Nam June. N	lam June Paik : Edited for Television, Canada, 1975, 29 min 14 s, vidéo,

PARMAR, Pratibha. Khush, Royaume-Uni, 1991, 24 min, 16 mm, Women Make Movies.

Wavelengths, Royaume-Uni, 1997, 15 min, 35 mm, Women Make Movies.
PRIETO, Claire. Older, Stronger, Wiser, Canada, 1989, 28 min, 16 mm, Office national du film du Canada.
et Sylvia HAMILTON, <i>Black Mother, Black Daughter</i> , Canada, 1989, 29 min, 16 mm Office national du film du Canada.
RACHED, Tahani. Beyrouth! « À défaut d'être mort », Canada, 1983, 57 min 6 sec, 16 mi Office national du film du Canada.
Haïti, Québec, Canada, 1985, 59 min,16 mm, Office national du film du Canada Quatre femmes d'Égypte, Canada, 1997, 89 min 39 s, vidéo, Office national du fil du Canada.
Soraida, une femme de Palestine, Canada, 2004, 119 min 4 s, 16 mm, Office national du film du Canada.
Les voleurs de job, Canada, 1980, 68 min, 16 mm
RIGGS, Marlon. Colour Adjustment, États-Unis, 1991, 88 min, 16 mm/vidéo, California Newsreel.
Ethnic Notions, États-Unis, 1987, 56 min, vidéo, California Newsreel Tongues Untied, États-Unis, 1989, 59 min, 16 mm, Frameline.
SAÄL, Michka. L'arbre qui dort rêve à ses racines, Canada, 1991, 81 min 13s, 16mm et vidéo, Office national du film du Canada.
. Zéro tolerance, Canada, 75 min 51 s, vidéo, Office national du film du Canada.
STEELE, Lisa. Birthday Suit-with scars and defects, Canada, 1974, 12 min, vidéo, V Tape.
STURGES, John. Les sept mercenaires, États-Unis, 1960, 128 min, 35 mm, MGM Home Entertainment.
TAHIMIK, Kidlat. <i>The Perfumed Nightmare</i> , Philippines, 1977, 91 min, Super-8, Facets Multi-media.
TAJIMA-PENA, Renee et Christine CHOY. Who Killed Vincent Chin?, États-Unis, 1988, 8

min, 16 mm, Filmakers Library.

TAJIRI, Rea. Strawberry Fields, États-Unis, 1997, 86 min, 35 mm, Phaedra Cinema. (Scénario par Kerri Sakamoto.)

VIRGO, Clement. Save My Lost Nigga Soul, Canada, 1993, 24 min, 16 mm, Canadian Film Centre.

WONG, Karen. L'Écart, Canada, 1998, 17 min 30 s, vidéo, Groupe Intervention Vidéo.

Prime Cuts, Canada, 1981, 20 min, vidéo, Video Out.
. Seven Day Activity, Canada, 1978, 13 min, vidéo, Video Out.
, Jeannette REINHARDT, Gina DANIELS et Gary BOURGEOIS. Confused, Canada,
1984, 52 min, vidéo, Video Out.
et Kenneth FLETCHER. 60-Unit Bruise, Canada, 1976, 5 min, vidéo, Video Out.
YAMASAKI, Tizuka. <i>Gaijin: Roads to Freedom</i> , Brésil, 1979, 105 min, 16 mm, distributeur inconnu.
YUNG, Wayne. An Atlas of the Moon, Canada, 2001, 4 min 38 s, vidéo, Video Out Angel, Canada, 1998, 5 min, vidéo, Video Out.
Chopstick Bloody Chopstick, Canada, 2001, 14 min 16 s, vidéo, Video Out.
Davie Street Blues, Canada, 1999, 12 min 47 s, vidéo, Video Out.
Field Guide to Western Wildflowers, Canada, 2000, 5 min 30 s, vidéo, Video Out Lotus Sisters, Canada, 1996, 5 min, vidéo, Video Out
My German Boyfriend, Canada, 2004, 18 min 29 s, vidéo, Video Out.
Search Engine, Canada, 1999, 4 min, vidéo, Video Out.
Shan Xia Di: Under The Mountain, 38 min 51 s, Canada, 2004, vidéo, Video Out.
The Queen's Cantonese, Canada, 1998, 33 min, vidéo, Video Out.
With Six You Get Eggroll, Canada, 2001, 99 min, vidéo, Video Out.
1000 Cumshots, Canada, 2003, 1 min, vidéo, Video Out.

Cette compilation de dialogues tente de réunir différents courants historiques en nommant des événements, des personnes et des œuvres dans un processus de régénération et de révision. Bien évidemment, ce genre d'entreprise archivistique n'est pas toujours chronologique ou exhaustif; les multiples voix qui se trouvent dans le livre démontrent, espérons-nous, comment différents points de vue et perspectives peuvent surgir simultanément ou au même moment critique. (M.K. Gagnon)

Avec la collaboration de Karma Clarke-Davis, Dana Claxton, Andrea Fatona, Sharon Fernandez, Gaylene Gould, Richard William Hill, Ken Lum, Scott Toguri McFarlane, Alanis Obomsawin, Sylvie Paré, Kerri Sakamoto, Gaëtane Verna.

\$14.95

ISBN 2-923045-00-9

