UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

ANALYSE DE LA COLLECTION DU MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL À PARTIR DU CRITÈRE DE LA DIVERSITÉ ETHNOCULTURELLE TRANSPOSÉE DANS UNE INSTALLATION

MÉMOIRE - CRÉATION

PRÉSENTÉE

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ARTS VISUELS ET MÉDIATIQUES

PAR

STANLEY FÉVRIER

JUILLET 2018

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier mon directeur de maîtrise, David Tomas de m'avoir guidé dans le cheminement de mes recherches et de m'avoir accordé une grande liberté durant ces deux années et demie de travail. Je remercie spécialement Filipa Esteves pour sa contribution, son dévouement dans la mise en œuvre de ce mémoire, sans qui il n'aurait pas pu voir le jour. Merci à Sophie Cabot d'avoir cru en moi dès le début. Je la remercie sincèrement pour le soutien moral, les nombreux conseils et encouragements. Je tiens aussi à exprimer ma gratitude à Hélène Jouve et Cluca d'avoir toujours été là pour moi, sans vous, je ne serai pas l'artiste que je suis aujourd'hui. Je remercie aussi Tasha Aulls. Je souhaite remercier aussi la conservatrice de la collection permanente du Musée d'art contemporain de Montréal, Marie-Ève Beaupré et toute l'équipe de la médiathèque.

Je remercie mes chers collaborateurs pour leur performance au Musée, Dane-Erika Philippe, Mbuyi Gabudisa et Michaëlle Sergile. Et un grand merci à Suzanne Perrault, réviseure linguistique. Je tiens aussi à mentionner la collaboration essentielle de toute l'équipe de Artexte, particulièrement Frédérique Duval, Sarah Watson, Jessica Hébert, dans la réalisation et la diffusion de mon exposition AN INVISIBLE MINORITY.

Enfin, j'éprouve une profonde reconnaissance envers tous ceux qui ont collaboré à la réalisation de ce mémoire et qui ont apporté leur expertise, je vous adresse mes sincères remerciements. Spécialement à mon fils Joan Février et Annie Gagnon pour leur générosité et leur patience envers moi durant la période de rédaction.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES v

RÉSUMÉ vi

ABSTRACT viii

INTRODUCTION 1

CHAPITRE I

ANALYSE DES ORIGINES DE MA PRATIQUE ARTISTIQUE 5

1.1 D'une pratique autodidacte à une pratique institutionnelle 5

1.1.1 L'art comme lieu de survie et de résistance 9
1.1.2 Une pratique engagée axée sur l'humain 13

CHAPITRE II

ANALYSE DE LA COLLECTION DU MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL 23

2.1 « ...faire connaître, promouvoir, conserver l'art québécois contemporain... » 23

2.1.1 Le Musée et la Collection 27
2.1.2 L'analyse d'une collection à partir de critères ethnoculturels 28
2.1.3 L'homogénéité et la monoculture au sein des institutions 36

CHAPITRE III

L'INVISIBILITÉ DES MINORITÉS VISIBLES 40

3.1 « L'identité, c'est de se nommer soi-même. » Glissant (1981) 40

3.1.1 Labellisation « diversité » comme méthode d'exclusion 43
3.1.2 AN INVISIBLE MINORITY 48

3.1.3 Des mesures pour une intégration réussie des artistes de la diversité aux institutions 52

CONCLUSION 56

APPENDICE 61

BIBLIOGRAPHIE 63

LISTE DES FIGURES

Figure 1.1 Stanley Février, 2007, *Fêlé*. 7

Figure 1.2 Stanley Février, 2014, *Trop de questions, beaucoup de volonté et pas assez de patience*. 8

Figure 1.3 Stanley Février, 2015, *ELEKTROKARDIOGRAM*, présenté à Art Mûr, Montréal. 10

Figure 1.4 Stanley Février, 2015, *1927*, dimensions variables, présenté à Art Souterrain, Montréal. 17

Figure 1.5 Cartel posé par le Complexe Guy-Favreau à côté de mon œuvre *1927*, Art Souterrain, 2015 18

Figure 1.6 Stanley Février, 2017, *Color of State*. 20

Figure 2.1 Acquisitions du MAC de 2015-2016 30

Figure 2.2 Acquisitions du MAC de 2015-2016 32

RÉSUMÉ

Cette recherche a pour objet une analyse de la collection permanente du Musée d'art contemporain de Montréal à partir de critères ethnoculturels établis selon la Politique québécoise en matière d'immigration, de participation et d'inclusion du Ministère de l'Immigration, de la Diversité et de l'Inclusion[1].

Par cette politique, le gouvernement veut mobiliser et engager le milieu des affaires, les acteurs socioéconomiques et locaux, les ministères et organismes publics ainsi que la population autour de quatre grands objectifs :

- *Miser sur l'apport stratégique de l'immigration permanente et temporaire;*
- *Faire en sorte que les personnes immigrantes puissent réaliser leurs démarches avec célérité;*
- *Consolider les liens de confiance et de solidarité entre les personnes de toutes origines;*
- *Viser l'égalité réelle en associant et concertant les acteurs économiques, les partenaires des milieux de vie ainsi que les ministères et organismes.*

Ce mémoire est structuré de la façon suivante :

La première partie s'articule autour des origines de ma pratique artistique et des sujets développés jusqu'alors. Inspiré par les tragédies modernes, j'aborde au travers des installations *Elektrokardiogram*, *1927* et *Color of State* le poids de la valeur humaine dans un contexte de globalisation galopante me focalisant précisément sur les souffrances psychologiques et physiques. Dans le cadre de la recherche sur le Musée d'art contemporain de Montréal, il est également question de souffrances induites ici par l'exclusion et la discrimination dont sont victimes les artistes noir.e.s Québécois.e.s et Canadien.ne.s.

Dans la seconde partie, je m'attache à démontrer les inégalités identitaires existantes au sein de cette institution concernant la sous-représentation des dits artistes dans la collection muséale établissant que cela semble être le fait depuis une cinquantaine

---

[1] http://www.midi.gouv.qc.ca/publications/fr/dossiers/Politique_ImmigrationParticipationInclusion.pdf, 2016

d'années. Il s'est agi alors d'identifier les différentes stratégies mises en place par le Musée d'art contemporain de Montréal dans l'acquisition des œuvres au regard de son fonctionnement, de sa collection, de ses expositions me focalisant sur la place accordée aux artistes de la diversité afin de dresser un portrait de l'identité culturelle du MAC. Le mandat du MAC consistant à « (...) faire connaitre, promouvoir, conserver l'art québécois contemporain (...) »

En conclusion, j'utilise la mise en espace de mon exposition de maîtrise, AN INVISIBLE COLLECTION qui a eu pour objet d'introduire des artistes noir.e.s Québécois.e.s et Canadien.ne.s dans la collection du Musée d'art contemporain de Montréal à son insu. Performance qui pourra être utilisée comme outil auprès des institutions pour aller à la rencontre des artistes noir.e.s des minorités visibles noires.

MOTS CLÉS : Artistes noirs, Musée d'art contemporain de Montréal, Collection, Diversité, Exclusion, Minorités visibles, Institution.

ABSTRACT

The research objective of my dissertation is to provide an analysis of the Montreal Museum of Contemporary Art's permanent collection from the standpoint of ethno-cultural criteria. These criteria have been established according to the Quebec immigration, participation and inclusion policies of the Department of Immigration, Diversity and Inclusion[2].

Through such policies, the Government wishes to mobilize and engage business sectors, socioeconomic bodies, local departments and agencies as well as the general population, around four main objectives:

· *Focus on the strategic contribution of permanent and temporary immigration;*
· *Ensure that immigrants can swiftly accomplish their aims;*
· *Consolidate relations of trust and solidarity between people of all origins;*
· *Aim for a true equality by associating and concerting with economic players, partners of life milieu sectors, as well as departments and agencies.*

The dissertation is structured according to the following logic:

Firstly, I outline the origins of my artistic practice which is rooted in contemporary tragedies, i.e. *Elektrokardiogram, 1927*, and *Color of State*, through which I question the value of human life in the context of globalization. I am interested in the human being and his psychological and physical suffering; in the context of my research undertaken at the Montreal Museum of Contemporary Art, the suffering in question stems from the exclusion of and discrimination against Quebec black artists.

Secondly, I demonstrate existing identity inequalities within this institution as exemplified by the under-representation of black artists in their collection. I also question the fact that these have lasted about 50 years. In order to outline a portrait of the MACs cultural identity, I identify the operational, collection, exhibition and acquisition strategies put in place by the Montreal Museum of Contemporary Art,

---

[2] http://www.midi.gouv.qc.ca/publications/fr/dossiers/Politique_ImmigrationParticipationInclusion.pdf, 2016

highlighting the space given to artists of diversity. I would like to point out that its main mandate is to "disseminate, promote and preserve contemporary Québec art...".

Finally, I describe the installation of my Master's degree exhibition, AN INVISIBLE COLLECTION, which serves as an opportunity to introduce black artists into the Montreal Museum of Contemporary Art's collection without their knowledge, and which can be used as a tool for institutions to be introduced to black artists of visible minority.

KEY words: Black artists, Montreal Museum of Contemporary Art, Collection, Diversity, Exclusion, Visible minorities, Institution.

INTRODUCTION

Le contexte de ma recherche s'inscrit dans le cadre de la collection du Musée d'art contemporain de Montréal pointant le manque d'espace accordé aux artistes de la minorité visible noire en son sein. Ainsi, je démontre l'absence d'une volonté de la part des institutions à inclure des artistes noir.e.s dans le milieu culturel institutionnalisé. La mise en place de programmes spéciaux, tels que : Diversité, Vivacité, etc., adressés aux personnes issues des communautés minoritaires manifeste une volonté d'inclusion dont les effets sont pour le moins contradictoires. D'un côté, le concept de diversité prétend favoriser un principe d'égalité s'inscrivant dans la politique du vivre ensemble du gouvernement québécois visant ainsi à le traduire en actes. D'un autre côté, ces initiatives comportent des connotations excluantes induisant une ghettoïsation et une discrimination *non positive* puisqu'exclusivement réservées aux artistes n'étant pas considérés comme Québécois.e.s de souche. L'effet pervers de ce système exclut ces minorités dites visibles des bourses et des subventions accordées par le programme régulier.

L'état des lieux de la collection permanente du Musée d'art contemporain de Montréal et du milieu culturel plus généralement m'amène à constater la sous-représentation voire la quasi-absence des artistes noir.e.s Québécois.e.s au sein de cette institution. À l'exception de l'exposition de Stan Douglas en 1995, le MAC n'a pas accordé aux artistes noir.e.s d'expositions majeures. Au regard de ce constat, mon objet de recherche s'est concentré exclusivement sur les artistes noir.e.s Québécois.e.s, de la « diversité » des « communautés ethnoculturelles » ou « minorités visibles », invisibles du milieu de l'art institutionnalisé.

Il ne s'agit pas là de suggérer aux institutions de faire l'acquisition d'une grande quantité d'œuvres d'artistes noir.e.s dans le but de donner l'illusion d'une ouverture, car cela ne résoudrait pas la question des inégalités identitaires. Il s'agit de proposer l'ouverture de discussions sans fards concernant cette problématique au sein du milieu artistique institutionnalisé, reconnu et soutenu par l'État au travers des programmes de subventions comme dépositaire de la représentation de l'art au Québec et au Canada, afin de traiter de la question raciale dans les institutions de façon approfondie et non pas seulement au travers de la politique de quotas ou de programmes dédiés aux communautés ethnoculturelles.

Le premier chapitre aborde l'origine de ma pratique, les raisons m'amenant à travailler d'après des tragédies sociales et politiques modernes questionnant la valeur humaine sur fond de globalisation. Utiliser l'art comme outil politique vecteur de changement social me porte à créer des œuvres participatives. J'incite le public à s'engager dans le processus de création afin qu'il devienne un acteur-agissant s'appropriant l'œuvre. C'est une manière pour moi d'aller à la rencontre de l'autre tout en l'obligeant à se regarder et de fait à se re-positionner/ re-politiser en devenant conscient de son pouvoir de citoyen. Mon bagage culturel, teinté par les drames modernes, s'est construit au travers de mes propres vécus, de mes relations avec les autres et de mon environnement social. Dans le cadre de cette recherche, je quitte mon champ de pratique artistique habituel développant une nouvelle notion de la tragédie; celle de la quête d'identité prenant pour point d'ancrage les inégalités existantes mettant en lumière l'absence des artistes noir.e.s au sein des institutions.

Le second chapitre dresse un état des lieux de la collection du Musée d'art contemporain de Montréal à partir du critère de la diversité ethnoculturelle. Je précise le cadre de la recherche, la problématique et explicite la méthodologie utilisée. Usant de la notion d'inégalité identitaire je montre que la collection permanente du Musée d'art contemporain de Montréal est constituée de près de 8000 œuvres et ne contient

aucune œuvre d'artistes Québécois.e.s noir.e.s. Ce faisant, je décris les influences conceptuelles et plastiques prenant appui sur les critiques institutionnelles et les pratiques postcoloniales réalisées par Fred Wilson, Guerrilla Girls et Kara Walker. Leurs critiques ont permis de dénoncer la sous-représentation du travail des femmes et des artistes de couleur.e.s et par la même de faire la promotion de leur travail artistique. Comment cette invisibilité nait-elle et perdure-t-elle dans le temps ? Le caractère de ce qui est exclu est percevable chez les artistes de la minorité; la couleur de leur peau reflétant leur invisibilité dans les structures dites majoritaires. Si les pratiques de ces personnes, étant parties intégrantes de la société Québécoise, Canadienne sont invisibilisées puisque sous ou non représentées que cela dit-il de notre société ? Quelle est, dans ce contexte, l'identité de l'art contemporain québécois à l'ère de la globalisation ?

Le troisième chapitre décrit l'expression artistique utilisée illustrant cette recherche. Un premier volet a été consacré à la mise en scène d'une série d'infiltrations performatives au MAC réalisées par divers artistes noir.e.s vêtu.e.s d'habits de gardien de sécurité suivi par un second volet laissant place à l'exposition AN INVISIBLE MINORITY. L'intention a été d'introduire des artistes noir.e.s dans la collection du Musée à l'insu de ce dernier afin de montrer qu'il existe réellement des artistes noir.e.s en art contemporain au Québec créant des œuvres aussi pertinentes que n'importe quel autre groupe ethnoculturel. Mais s'agit-il ici de discuter de leur légitimité à être reconnus comme des artistes pertinents plutôt que de discuter de la non-légitimité dont ils sont les victimes étant invisibilisés par les institutions artistiques du fait de leur stigmate; la couleur de leurs peaux ? De fait, il s'agit de mettre le milieu de l'art face à ses contradictions en révélant son oligarchie[3]. En

---

[3] Ce milieu affirme choisir les œuvres pour leur qualité artistique, mais, on note l'absence de certains groupes d'artistes dans leur collection, ce qui est dû à leurs origines et à la valeur économique de leurs œuvres (Quemin, 2002, 170).

examinant plus avant le marché de l'art contemporain, on constate une globalisation artistique et une prétendue ouverture aux différentes cultures du monde, sous l'emprise d'une domination totale d'artistes hommes blancs occidentaux.

CHAPITRE I

ANALYSE DES ORIGINES DE MA PRATIQUE ARTISTIQUE

1.1 D'une pratique autodidacte à une pratique institutionnelle

Artiste autodidacte, mes expériences personnelles et collectives m'amènent à développer une pratique artistique et un langage plastique motivés par l'usage de l'art comme outil de changement social. À l'âge de quinze ans, je décide de changer de vie en réalisant une action majeure à la construction de mon identité qui influencera ma pratique artistique[4]. Je fais le choix d'aller vivre avec mes voisins, devenus depuis lors mes parents sociaux. Ce ne sont pas des artistes, au sens commun du terme, mais des passionnés de fleurs et de nature que j'observais de la fenêtre de ma chambre quand ils faisaient leur jardin. La manière dont ils prenaient soin des fleurs et des plantes m'a donné envie qu'ils prennent soin de moi, mes parents biologiques m'ayant littéralement abandonné pour ce qui est de ma mère et laissé livré à moi-même et sans soins pour ce qui est de mon père. Après plusieurs mois au cours desquels j'allais chez eux régulièrement pour discuter et boire de la limonade, je leur ai demandé de devenir mes parents leur expliquant mes raisons; ils ont accepté. J'ai alors commencé à vivre graduellement dans leur maison jusqu'à ce que j'y emménage totalement.

---

[4] « Tout homme porte en lui un enfant mort. » (Boltanski, 2014)

Selon les mots de Glissant[5], il me fallait *me renommer*, me redéfinir, déconstruire ce passé donné comme immuable afin de me créer une nouvelle identité[6]. Il s'agissait de détruire la mémoire de cet enfant emparenté avec des personnes qui ont refusé de s'en saisir.

En tant qu'être de mémoire[7], dès lors, que faire de ce passé mort, de cette enfance morte, de ce corps mort si ce n'est de devenir un Sur-Vivant ? Mes questionnements m'ont amené à appréhender la corporéité, à découvrir quel usage faire du corps dans le contexte d'un face à face entre l'affirmation du moi donné ou de son rejet « corps-cadavre, corps-dépression, corps désacralisé, corps-fuite, corps-relation, corps-enfant, corps-animal, corps-sexe, corps-"autre"... »[8].

Il me semble que cette transformation du moi par la déconstruction de mon passé induit l'intérêt que je porte à l'histoire de la condition humaine du XXI[e] siècle. Marqueur fondateur, cet intérêt pour l'histoire collective et ce qu'il en advient m'amène à créer des œuvres à caractère social où la place laissée au public dans l'ensemble de mes interventions, installations, performances est essentielle. Invité, dans un premier temps, à répondre aux émotions suscitées par les œuvres, il doit dans un second temps, intervenir comme finalité dans l'œuvre. Cet acte ultime a pour visée de l'amener à prendre position socialement, politiquement dans le but de s'approprier ou de se réapproprier son pouvoir de citoyen.

---

[5] (Glissant, 1981)
[6] « Nul artiste ne réalisera son œuvre, (...) nul peuple ne conquerra sa liberté, sans auparavant les avoir désirées et poursuivies dans un tel état de non-historicité. » (Nietzsche, 1990, p. 99).
[7] « C'est la mémoire qui fait l'homme. » (Tadie, 1999)
[8] (Ardenne, 2001)

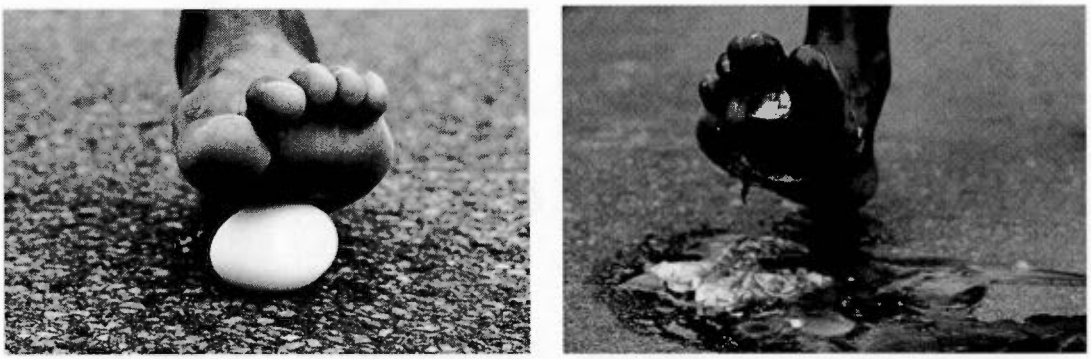

Figure 1.1 Stanley Février, 2007, *Fêlé*.

Cette renaissance, certes surréaliste, ne pouvait se suffire à elle-même. En 2006, happé par un évènement personnel qui m'a plongé dans une profonde peine, je passe à l'acte. Grâce à l'artiste photographe, feue Albena Karasko, je me rends au cimetière Côte-des-Neiges et réalise une série de photographies. Muni d'une boite d'œufs je choisis une pierre tombale et écrase les œufs un à un avec le pied droit photographiant l'action par séquences. Sorti de ma coquille, je suis le nouveau moi, je deviens mon nouvel auteur, éclosant de l'image liée à l'œuf et non à celle de Dieu. Mon éclosion laissant place au projet photographique : *Ici, je construis* (2007). Cette série photographique pose les fondements de ma pratique artistique, étant devenue une matière qui peut se façonner artistiquement.

Cette matière individuelle, à dimension sociale, évolue dans une société comptant nombre d'injustices et d'inégalités sociales et raciales. Partant de ce constat, j'ai choisi de faire des problématiques sociales l'objet central de ma pratique artistique.

L'interdisciplinarité est fondamentale dans ma démarche me portant à mobiliser diverses techniques telles que la sculpture, l'art imprimé, les pratiques multimédias, la performance et l'autoportrait photographique. Ces approches menées en parallèle

me permettent d'enrichir ma pratique, de créer un espace par lequel je me renouvèle en prenant diverses postures. *Trop de questions, beaucoup de volonté et pas assez de patience* (2014), dans ce projet, je cherche à représenter, au travers de l'alliance entre la performance et la photographie, la variation constante de l'identité racontant le voyage, la tragédie, le doute, la peur, la dévastation. Dans ce cadre, j'interroge alors l'identité de l'individu qui, face à lui-même, se perd dans le JE- du visible et de l'invisible. Face à l'objectif, je me défais de moi-même afin de laisser la place à mon alter ego dans sa re-naissance ; ce semblable inconnu en quête de sa propre identité.

Figure 1.2. Stanley Février, 2014, *Trop de questions, beaucoup de volonté et pas assez de patience.*

1.1.1 L'art comme lieu de survie et de résistance

En constante redéfinition, en 2007, je rencontre l'artiste graveuse Claire Lemay au centre d'artistes Zocalo de Longueuil où j'ai réalisé une résidence et suivi divers cours de perfectionnement portant sur la gravure, la photographie et le logiciel Photoshop. Ces techniques m'ont permis d'explorer de nouvelles matières et sont venues compléter les matériaux que j'utilisais dans mon travail, tels les rebuts. À cette époque, afin de porter mon travail plus vers l'humain, c'est-à-dire vers le sensible plutôt que vers l'intellectuel, j'étais très influencé par l'Arte Povera. J'utilisais ainsi les objets abandonnés du quotidien : œufs, chaussures, vêtements, béton, débris, terre, miroir, les photographiant et les scannant dans des mises en scène privilégiant le processus de création au détriment de l'objet fini avec la volonté de rendre signifiants des objets insignifiants[9].

---

[9] (Semin, 2016)

Figure 1.3 Stanley Février, 2015, *ELEKTROKARDIOGRAM*, présenté à Art Mûr, Montréal.

Ce désir de création d'une œuvre sensible m'a amené dans un premier temps vers Francisco de Goya et sa série de gravures sur la guerre d'indépendance qui a ravagé l'Espagne de 1808 à 1814 témoignant des souffrances causées par cette guerre. Dans un second temps, j'ai commencé à me pencher sérieusement sur les travaux de Christian Boltanski qui aborde dans son travail des thèmes qui me sont chers, tels la mort, la mémoire, l'oubli et l'identité. En effet, au sein de mes œuvres, je tente de représenter une certaine forme d'universalité de la souffrance humaine sans nier la singularité de chacun en mobilisant les notions d'identités et de mémoire. Ne produisant pas de simples illustrations, mais mettant en évidence les atrocités des sociétés modernes et les conséquences de la surconsommation sur celles-ci et sur l'environnement, ma démarche s'inscrit en relation avec l'art occidental et dans une continuité identitaire de ma « propre » culture. Ne me souciant pas, notamment à mes débuts, de l'esthétique dans le traitement de mes sujets dénonçant l'échec de notre société et la violence psychologique causée par celle-ci, certaines personnes du milieu

culturel ont mis en question mon origine haïtienne, comme si cette dernière ne m'autorisait pas à porter un regard global sur le monde et devait au contraire me restreindre à une vision ethno-insulaire.

Cela a été le début d'un long combat, celui de prendre et de faire ma place dans un milieu homogène où le visage de l'art n'avait qu'une couleur. Maintes fois, l'on m'a signifié que je n'étais pas à ma place, que l'on m'avait assez vu et que je devais me faire oublier. Critique faisant écho à l'observation de Fanon (1961) « *La première chose que l'indigène apprend, c'est à rester à sa place, à ne pas en dépasser les limites...* ».

Du fait de mes origines, je suis contraint, malgré moi, à produire un art qui n'est pas tout à fait « québécois » mais devant faire référence à l'art naïf haïtien. Cet art puise son inspiration dans les grands thèmes du vaudou et aborde tous les aspects de la vie, politiques, sociaux et économiques. L'art naïf cherche à inscrire l'humain au centre de sa création traduisant les conditions politiques de l'époque; représentations particulièrement visibles au sein du travail des artistes venant de la campagne. Cette forme d'art a pris naissance en 1944 par la création du Centre d'Art de Port-au-Prince, fondé par l'américain Dewitt Peters, en compagnie de jeunes artistes et intellectuels haïtiens. L'engouement des marchands d'art privilégiant l'art naïf a éclipsé l'évolution de l'art contemporain haïtien, sur le marché de l'art et des grandes présentations internationales. Toutefois, l'histoire de l'art haïtien a connu une transformation grâce à la migration en France des artistes tels que Jacques Gabriel[10] et Hervé Télémaque[11] qui ont révolutionné l'art haïtien et amorcé l'élaboration d'un langage nouveau du fait d'une approche plus contemporaine. Bien que l'artiste Mario

---

[10] (Fondation Culture Création, 2002)
[11] (Tronche Anne, Cimaise n°200)

Benjamin[12] ait une forte présence sur la scène internationale, l'art contemporain haïtien reste méconnu du grand public et des grandes institutions muséales. En 2014, Le Grand Palais a présenté l'exposition HAÏTI Deux siècles de création artistique, du 19 novembre 2014 au 15 février 2015 dont le but était de faire connaître l'art haïtien dans ses différentes composantes en montrant la création artistique qui a influencé les courants artistiques de toute la Caraïbe ces deux derniers siècles. Un art ni tout à fait naïf, ni tout à fait primitif, alliant des artistes primitifs aux contemporains afin de porter les artistes haïtiens sur la scène internationale.

Haïtien d'origine, coule dans mon sang, le sang des premiers hommes libres, de ces hommes qui ont fait des empereurs des esclaves et des esclaves des hommes libres le 18 novembre 1803 à la Bataille de Vertières[13]. Ces hommes ayant gravé sur leur cœur les deux devises de la République d'Haïti : *L'union fait la force. Liberté Égalité Fraternité*[14] ont su par leur courage implanter la liberté dans les Caraïbes et déclarer tout homme libre. Ce fut le premier grand soulèvement collectif contre l'esclavage en Haïti mené par Dutty Boukman[15] (Madiou, 1847) le 14 août 1791 lors de la cérémonie du Bois-Caïman au cours de laquelle se retrouvaient des esclaves marrons. Dans les pas de ces grands hommes, pour un monde libre et juste, j'utilise l'art comme un outil de changement social et politique tel un acte de résistance, créant un espace de mobilisation, d'engament, de prise de positions, d'actions et de liberté. Ma motivation étant de re-définir mon identité et d'ouvrir les portes vers de nouvelles perspectives pouvant créer, au travers de la mise en place de dispositifs, des espaces de rencontre et de réflexion s'interrogeant sur les structures établies menant à l'invisibilité des artistes noirs dans les institutions.

---

[12] (Rita Perez, Arte Actual, 2002)
[13] (Le Glaunec, 2014).
[14] Constitution d'Haïti, http://www.haiticulture.ch/Const_Titre1.html.
[15] La prêtresse Cécile Fatima était codirectrice de cette cérémonie.

1.1.2 Une pratique engagée axée sur l'humain

De mon métier de travailleur social, je conserve cet intérêt portant sur les relations humaines que j'articule, dans le cadre de ma pratique artistique, à l'intérêt que je porte aux enjeux sociaux et politiques de nos sociétés. L'art est devenu un instrument me permettant d'explorer plus avant ces relations. Cherchant à susciter la discussion avec le public je l'amène à interagir avec l'œuvre, à vivre une expérience individuelle et collective, sans nier la singularité de chacun, dans cet espace de découverte et de partage. La réalisation de ces œuvres participatives dans l'espace public *« est une forme de lutte sociopolitique liée à la reconnaissance et à l'égalité politique. ».*[16] Une pratique sociale orientée vers un art participatif qui frôle parfois l'art communautaire intervenant dans l'espace public. On parle d'art communautaire quand l'artiste, dans son processus de création, travaille avec un groupe d'individus spécifiques réunis autour d'une problématique commune où la production de l'œuvre est une activité sociale qui exprime l'expérience vécue des gens de cette communauté[17]. Pour sa part, l'art participatif explore les multiples possibilités d'engager le public comme collaborateur dans le processus de création où *« L'art est un état de rencontre »*[18]. Le public est alors amené à suivre des règles qui le guident pour contribuer en tant que sujet et auteur d'une œuvre collective.

MONDIALISATION (2016); ce projet d'art communautaire a été réalisé sous forme d'ateliers de création avec la Maison de Jonathan ayant pour mission de venir en aide aux jeunes vivants diverses difficultés. Il traite de l'impact des habitudes de consommation de la société sur l'environnement et s'inspire du désastre écologique

---

[16] (Lamoureux, 2010)
[17] (Scott Marsden, 1996)
[18] Nicolas Bourriaud (2010)

sévissant dans le nord-est du Pacifique, entre la Californie et Hawaï, ce que les environnementalistes appellent le 7e continent en raison des 3,5 millions de km2 de déchets de plastiques flottant sur l'océan. Les jeunes ont amassé des contenants de plastique de leur consommation quotidienne pour créer des sculptures en plâtre. Au travers d'une mise en scène, ils ont réalisé une série de photographies composée de sacs-poubelle et de contenants plastiques provenant des aliments consommés. L'un des objectifs du projet est de rendre l'art accessible aux jeunes, de solliciter leur participation à la vie culturelle de leur communauté et de développer des liens sociaux. Ce projet vise également à susciter un dialogue sur l'usage du plastique dans leurs habitudes de consommation afin d'induire des changements dans leurs pratiques.

En créant des œuvres sensibles et participatives, j'incite le public à se les approprier et à prendre une part active dans leur mise en place déployant ainsi une autre manière d'aborder, de vivre et de regarder l'art. Dans son ouvrage, *Malaise dans l'esthétique*, Rancière dépeint l'esthétique comme une façon de penser l'art en portant son attention sur les types d'expériences mises en place par les artistes et proposées aux visiteurs lors de leurs manifestations artistiques. Il se réfère surtout aux artistes qui font de *« l'art critique »*, un art *« qui se propose de donner conscience des mécanismes de la domination pour changer le spectateur en acteur conscient de la transformation du monde ».*[19] Cette transformation du passage du spectateur en acteur se manifeste dans mon projet d'art participatif *Moi Aussi Je Peux* (2016) qui appelle une implication de chaque citoyen autour d'enjeux sociopolitiques, identitaires (spécifiquement en banlieue) tout en mettant au centre la dimension artistique. Les citoyens sont invités à m'écrire des lettres décrivant leurs rêves, leurs buts ou leurs objectifs. L'objectif étant de créer un lieu de rencontre et de réflexion où nous pourrions questionner les liens entre l'art et la place qu'il occupe dans la vie et le rêve

---

[19] (Rancière, 2004)

(l'ordre du désir) de chaque individu dans la société. L'invitation à donner la parole à la population a pour but de créer une œuvre composée d'un récit articulé autour d'une histoire collective visant à briser le silence et la distance entre les citoyens. La finalité de ce projet réside dans la création d'un livre réunissant tous les rêves qui serait présenté dans le cadre d'une exposition itinérante.

Par ce projet, j'ai souhaité proposer aux participants une autre façon de penser l'art les incitant à devenir les acteurs de l'œuvre ; celle-ci étant le reflet de leur propre histoire, qu'elle soit individuelle ou bien collective. À quoi rêvent les gens dans notre société ? Existe-t-il des personnes sans rêves ? Avons-nous des rêves communs ? À quoi ressemble le portrait d'un rêve collectif ? Avons-nous oublié ou bien cessé de rêver ? Cette œuvre est en opposition avec certaines créations « réceptives » de l'art contemporain, qui *« obligent le spectateur à entreprendre en lui-même un lourd travail de renoncement. »*[20].

Mon travail pousse le spectateur à vivre une expérience avec l'œuvre, à s'approprier ce qui est présenté, créé et exposé puisqu'il est partie prenante de la création de l'œuvre. Artiste contemporain, mon engagement ne se limite pas à créer des œuvres ou bien à exposer mon travail, mais à essayer de participer avec le public à la création d'une mémoire collective autour des drames actuels. Pour cela, je m'engage à m'impliquer avec les autres dans un processus de création participative où l'accent n'est pas mis sur le résultat, mais sur l'implication et la capacité du projet à susciter des réflexions au sein des participants et du public sur la problématique soulevée. En recontextualisant les drames actuels de notre société, je ne souhaite pas créer des œuvres à caractère sensationnel ni à être provocateur; étant un témoin de mon époque, je témoigne en tant qu'artiste de ce que je vois et vis.

---

[20] (Ruby, 2004)

En 2015, mon installation *1927* présentée dans le cadre d'Art Souterrain a suscité un émoi dans l'espace public et l'œuvre a été l'objet d'une motion de censure. Cette installation présentée au Complexe Guy-Favreau est une réflexion portée sur la sécurité dans les écoles, particulièrement celles des États-Unis, montrant comment, malgré tout le système de caméras de surveillance installées dans les écoles et un peu partout dans les grandes villes du monde, cela n'empêche pas des individus armés de commettre des crimes de masse. J'ai choisi pour cela un évènement qui n'est pas contemporain, pour ne pas tomber dans le piège du sensationnalisme ou de l'instrumentalisation, mais qui présente néanmoins un caractère intemporel ; il s'agit de l'attentat qui a eu lieu à la Bath Consolidated School le 18 mai 1927. L'auteur de cette tuerie, Andrew Kehoe, protestant contre la levée d'un nouvel impôt, cacha des dizaines de kilos de dynamite dans l'école. Il tua son épouse avant de faire exploser l'immeuble tuant 45 personnes et en blessant 58 autres. Le thème d'Art Souterrain cette année-là étant la sécurité, j'ai choisi de présenter mon installation au Complexe Guy-Favreau, l'un des établissements les plus sécurisés de Montréal où se trouve Passeports et l'agence du revenu du Canada.

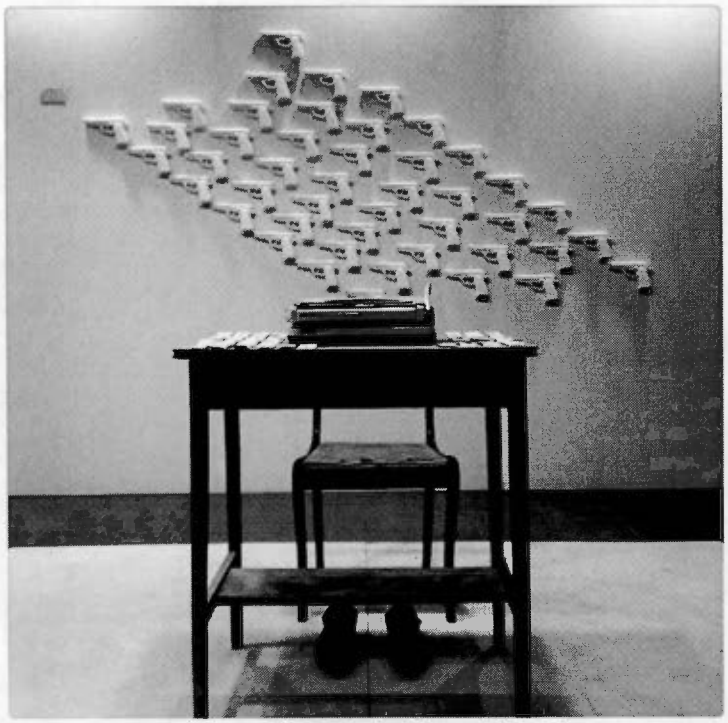

Figure 1.4 Stanley Février, 2015, *1927*, dimensions variables, présenté à Art Souterrain, Montréal.

Mon objectif en installant dans ce lieu ces 45 pistolets en porcelaine était de croiser et de sensibiliser le plus de gens possible face à la problématique de crimes de masse dans les écoles. Nous avons tendance à penser que cela se passe seulement chez nos voisins, alors qu'il y a eu plusieurs fusillades dans des écoles à Montréal : Polytechnique (1989), Collège Dawson (2006), etc. Quelles sont les causes qui poussent les gens à commettre de tels crimes ? Sont-ce des problèmes de santé mentale ou une forte pression sociale exercée sur les individus ? Ou encore est-ce une démonstration évidente des souffrances de notre société et le désarroi intime des individus qui y vivent ? Selon Ève Lamoureux, ce type d'action socioartistique

s'intéresse à la souffrance sociale, ce que Renault nomme *« l'expérience de l'injustice »* soit une souffrance d'origine sociale (liée aux inégalités, à la domination, à la discrimination, à la violence) subjectivement ressentie par les personnes et qui marque profondément les corps laissant des traces dans les mémoires. Cette installation a été censurée par les responsables du Complexe Guy-Favreau donnant pour argument que celle-ci pourrait inciter les gens à croire qu'ils pouvaient entrer comme ils le voulaient avec des armes dans les espaces publics. Après plusieurs discussions ils ont fini par accepter la présence de l'installation en ajoutant un avis visible : *« cette œuvre ne reflète en rien le point de vue du Complexe Guy-Favreau. »*.[21]

Figure 1.5 Cartel posé par le Complexe Guy-Favreau à côté de mon œuvre *1927*, Art Souterrain, 2015

Depuis *1927*, je continue à travailler sur les fusillades de masse qui ont eu lieu aux États-Unis et au Canada en vue d'une plus grande compréhension des causes de celles-ci dans un système de référence nord-américain et aussi dans le but de dénoncer la violence et la légitimité de posséder des armes à feu. Je cherche à

---

[21] http://ici.radio-canada.ca/nouvelle/710368/exposition-art-souterrain-securite-reactions

interroger la responsabilité de chacun face à ces crimes de masse et à réfléchir à la valeur de la vie dans un contexte mondial de globalisation. Le point culminant de ce long projet d'art participatif aboutira avec l'installation *Color of State* (date à définir ultérieurement) qui a pour but de créer un mouvement mondial de désarmement citoyen dans le but d'assurer la sécurité d'un monde de paix, de se prémunir contre l'utilisation des armes à feu contres des innocents, de lutter contre la violation des droits de la personne et pour la nécessité d'instaurer un contrôle des armes à feu, ceci afin de diminuer les conséquences dévastatrices de la prolifération des armes et de leur usage irraisonné, abusif dans les villes du monde.

Qu'est-ce que *Color of State* ? Il s'agit d'une installation physique et virtuelle d'un magasin d'armes en porcelaine blanche représentant six grandes fusillades commises dans les écoles aux États-Unis et une au Québec: Bath Consolidated School (1927) Virginia Tech University (2007) Sandy Hook (2012) Luby's (1991) Austin Texas University (1966) Columbine (1999) et Polytechnique (1989). Sont mis en scène 6 modèles d'arme (colt, revolver, fusil à pompe, mitraillette, magnum et carabine). Chaque arme est la copie d'une arme qui a été utilisée pour commettre un crime de masse aux États-Unis et au Canada. Lors de l'exposition qui lancera le projet, le public sera invité à se procurer une « arme de paix » confectionnée en porcelaine et sans gâchette, sur place ou via le web, afin de s'engager dans ce mouvement mondial de désarmement citoyen dont le lancement officiel aura lieu à cette occasion. L'acquéreur remplira un formulaire du registre, registre composé du nom des acquéreurs qui servira à démontrer qu'il est possible d'avoir le contrôle de la vente des armes puisqu'il permettra de savoir qui possède quoi et où. Ce mouvement mondial d'action contestataire fera de chaque acquéreur un.e militant.e engagé.e et un.e défenseur.s.e de la paix contre l'accessibilité aux armes de poing dans les villes. Ce registre symbolisera un moyen de pression démontrant que les citoyen.ne.s souhaitent un contrôle des armes à feu.

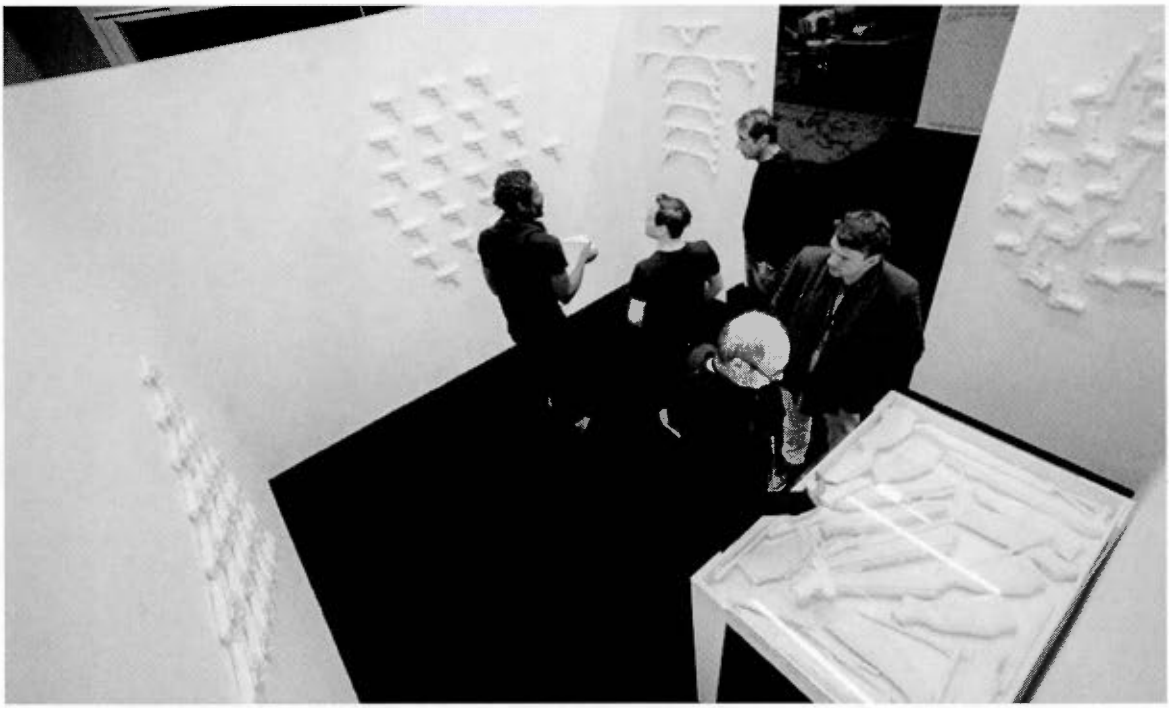

Figure 1.6 Stanley Février, 2017, *Color of State*.

Si mes préoccupations artistiques ont toujours été orientées vers la représentation des tragédies modernes et vers un engagement politique et socioculturel, c'est parce que je crois profondément que l'art peut être utilisé comme outil pour militer, pour réfléchir aux problématiques sociales et au changement que cette réflexion peut susciter. Il est certain que l'art militant est contestataire et appréhende les violences, les inégalités et les injustices de notre société. Cette pratique artistique peut devenir un danger social pouvant mettre en péril l'institution esthétique et politique, car elle jette un regard cru sur les abus et les injustices qui oppriment la vie en société, dénonçant toute sorte d'oppression. Cela peut se manifester à travers des expositions sur la guerre, la famine, la violation des droits de l'Homme, ou bien par une installation sur la condition et des inégalités entre hommes et femmes, etc. Il y a aussi des artistes, qui par une pratique de la performance tendent à se confondre avec une activité politique. En 2009, par exemple, les Yes Men infiltrent les médias pour en

dérégler le jeu annonçant sur la BBC que la compagnie responsable de la catastrophe environnementale de Bhopal allait indemniser les victimes.

Aujourd'hui, ma pratique artistique interroge d'autres sortes de problématiques sociales, les inégalités identitaires en lien avec la couleur de la peau. À force de fréquenter le milieu de l'art, les centres d'artistes, les galeries et les institutions muséales, je constate parmi mes pairs un manque flagrant d'artistes noir.e.s dans ces lieux. Dès lors, je découvre l'existence d'une autre forme de tragédie sous-jacente; l'inégalité identitaire au sein des institutions. Face à ce constat, je reformule mes questionnements et oriente ma pratique vers une critique des institutions, prenant pour exemple le Musée d'art contemporain de Montréal.. Plusieurs facteurs m'ont poussé à explorer et à interroger l'exclusion dont font l'objet les artistes noir.e.s par les institutions.

Premièrement, du fait de mes origines haïtiennes je suis jugé et catégorisé dans un groupe prédéfini, pour ne pas dire prédestiné à faire un genre d'art forcément ethnique m'attribuant ainsi une série de définitions réductrices. Expérience vécue dans le milieu où je me suis fait dire que les immigrants ne font pas de l'art comme les Québécois. Lors de deux de mes expositions, j'ai dû présenter mon permis de conduire à des personnes qui ne croyaient pas que j'étais l'auteur des œuvres exposées. Traiter de ces injustices n'est pas dans le but de me victimiser, mais bien d'afficher des réalités ayant cours dans le milieu de l'art au Québec ?

Deuxièmement, après avoir pris acte de ces injustices, je me suis attaché à comprendre, à disséquer les mécanismes en place induisant ces inégalités et plus encore, les maintenant. La compréhension du dit mécanisme s'est alors muée en volonté de dévoiler les enjeux sociopolitiques à l'œuvre mobilisant pouvoir et exclusion, mettant en lumière un groupe d'individus bénéficiant du statu quo.

En 2015, après avoir participé à plus de 19 expositions, dont 8 collectives et 11 individuelles, présenté mon travail à Cuba, en France, en Allemagne, en Espagne, en Bulgarie, à Montréal et à Ottawa, et obtenu 4 bourses, j'ai décidé de m'inscrire à un programme de maîtrise afin d'élargir mon champ de pratique par une connaissance approfondie des pratiques de l'art contemporain dans le but de développer des aptitudes en lien avec mes objectifs professionnels orientés vers la recherche et la création.

Ce passage nécessaire à l'évolution de ma pratique m'a permis d'entrer en relation avec les institutions. Je ne pensais pas aborder ce sujet dans ma pratique en dehors du cadre universitaire. Cette prise de conscience de la situation des artistes noir.e.s, des inégalités identitaires, m'est apparue concrètement du fait de ma position au sein de l'institution étudiée où là aussi on dénote une très faible présence d'artistes noir.e.s. Ce faisant, il m'est apparu essentiel de m'engager dans le traitement de cette problématique.

CHAPITRE II

ANALYSE DE LA COLLECTION DU MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL

2.1 « …faire connaître, promouvoir, conserver l'art québécois contemporain… »

En 2015, je me suis inscrit au programme des arts visuels et médiatiques à l'Université du Québec à Montréal (UQAM) afin de poursuivre une recherche portant sur l'articulation artistique autour de thèmes s'inspirant des tragédies actuelles. En me penchant sur la façon dont les artistes du passé ont su véhiculer à travers l'art les tragédies de leurs époques, je me suis intéressé aux traitements mobilisés ce jour par les artistes actuels sur nos tragédies contemporaines[22]. On peut alors s'interroger sur les répercussions et les influences majeures des guerres sur la production artistique. Francisco de Goya a réalisé une série de gravures témoignant de la guerre d'indépendance qui a ravagé l'Espagne de 1808 à 1814. Otto Dix a, quant à lui, au travers d'une série de gravures, témoigné de l'époque où il était soldat dans l'armée allemande. Tandis que Christian Boltanski aborde le thème de la Shoah, de la mort et de l'identité. La liste n'étant pas exhaustive.

Durant le cours de maîtrise, je me suis aperçu que j'étais le seul artiste noir inscrit au programme d'arts visuels et médiatiques. M'en ouvrant à l'une des responsables, celle-ci me confirme qu'en six ans, je suis le premier artiste noir inscrit au

---

[22] (Bertrand-Dorléac, 2014)

programme. Conscient du manque d'artistes issu.e.s de la diversité dans le monde de l'art et des institutions, j'ignorais encore la profondeur de cet abysse. Il est cependant important de noter la présence d'artistes noir.e.s inscrit.e.s au BAC. On pourrait alors se questionner sur le fait qu'ils/elles ne poursuivent pas leurs études supérieures au sein de l'UQAM. Mais cela serait un autre objet de recherche.

Au regard de cet état des lieux, au bout de quelques mois, je choisis de réorienter ma problématique de départ afin d'analyser un autre genre de tragédie ; la sous-représentation des artistes noir.e.s dans le milieu de l'art et plus précisément dans la collection permanente du Musée d'art contemporain de Montréal. Pensant trouver réparation au sein de cette institution que je percevais comme l'une des représentantes des artistes en art contemporain toutes origines sociales, culturelles, ethniques confondues, j'imaginai y trouver des artistes noir.e.s canadien.n.e.s. Un musée d'art contemporain faisant fi des frontières ethniques[23] remplissant son mandat en promouvant l'art contemporain québécois, canadien et international[24]. Dès les prémices de ma recherche, je me suis aperçu qu'aucune donnée ne me permettait d'affirmer la présence d'artistes noir.e.s au sein de la collection du Musée. De me demander alors, si le Musée avait des critères privilégiant un/des groupe-s ethnique-s pour faire les acquisitions de la collection permanente.

D'un point de vue historique, la source du langage employé aujourd'hui pour décrire les minorités dites « visibles », « issues de la diversité », ou encore « immigrante » trouve ses origines au début du XX^{e} siècle. L'administration française a mandaté des ethnologues envoyés sur le terrain de ses colonies, spécialement en Afrique, afin

---

[23] Ethnie subst. fém. Groupe d'êtres humains qui possède, en plus ou moins grande part, un héritage socio-culturel commun, en particulier la langue. http://www.cnrtl.fr/definition/ethnie
[24] https://macm.org/le-musee/a-propos/

d'établir un travail de classification des populations indigènes[25] à des fins de contrôle, de recensement et de cartographie. Ces catégories ethniques produites tendent à figer les réalités qu'elles décrivent en les inscrivant dans une logique administrative d'identification/classification. Au Canada, on retrouve aujourd'hui l'usage de plusieurs terminologies, « Diversité », « Minorités visibles », « Immigrants » définissant les personnes/catégories appartenant à des communautés ethnoculturelles favorisant l'exclusion plutôt que l'inclusion.

Le recensement de 2011 donnait le chiffre de 846 600 immigrants à Montréal soit 12,5 % de la totalité des immigrants constituant 22,6 % de la population totale comparativement à 20,6 % lors du Recensement de 2006[26]. L'étude de Hills Strategies (2005)[27] révèle qu'en 2001, il y avait 11 700 artistes issus de « minorités visibles » à Montréal sur les 130 700 artistes recensés au Canada. À Montréal, les Noir.e.s constituent le groupe de « minorités visibles » le plus important devant les Arabes et les Latino-Américains. Afin de lutter contre les inégalités et l'exclusion des « minorités visibles », le gouvernement du Canada a mis en place la Loi sur l'équité (1996)[28] en matière d'emploi. Les minorités visibles étant définies comme *« les personnes, autres que les Autochtones, qui ne sont pas de race blanche ou qui n'ont pas la peau blanche »*. L'étude menée par le sociologue et professeur de l'UQAM Paul Eid (2012) pour la Commission des droits de la personne montrait qu'un candidat ayant le nom de famille Tremblay ou Gagnon avait 60 % plus de chances

---

[25] (Bazin, 1985)
[26] Statistique Canada, Recensement, 2011
[27] Hills Strategies, 2005, http://www.hillstrategies.com/fr/content/la-diversit%C3%A9-de-la-population-active-du-secteur-des-arts-du-canada-f%C3%A9vrier-2005
[28] Les définitions proviennent du dictionnaire du recensement disponible en ligne à http://www12.statcan.ca/francais/census01/Products/Reference/dict/poptoc_f.htm.

d'être appelé pour un entretien d'embauche que le candidat qui porte un nom à consonance arabe, africaine ou latino-américaine.

De fait, on peut se demander si cette loi visant l'équité à l'emploi a permis aux « minorités visibles » de lutter contre la discrimination et de rebondir en nous interrogeant sur le domaine qui nous concerne, à savoir le champ artistique. À quoi sont exposés les artistes des « minorités visibles » ? L'enquête réalisée par Waging Culture (2012)[29] révèle que les Caucasiens sont surreprésentés dans le milieu des artistes visuels à 89 % contre 9 % pour les artistes des « minorités visibles » et seulement 2,2 % pour les Autochtones qui représentent 4,6 % de la population totale du Canada. Quant à la direction des galeries, sur 184 dirigeants, 92 % sont de race blanche, moins de 4 % sont autochtones et seulement plus de 4 % sont des « minorités visibles ». Comment une telle situation peut-elle exister à l'heure où le gouvernement préconise le vivre ensemble et la Réconciliation (2017)[30] ? Plusieurs facteurs seraient en cause; on peut pointer notamment l'incapacité du milieu institutionnel à nommer des personnes issues des « minorités visibles » à des postes décisionnels tout comme le manque de reconnaissance des compétences de personnes dites « immigrantes » nuisant ainsi à l'évolution de leurs carrières et à leur intégration dans le système institutionnel. En 2013, la Commission des droits de la personne du Québec affirmait que les facultés de médecine du Québec produisaient de la discrimination systémique dont sont victimes des médecins étrangers. Bien que la présidente de la Conférence des doyens des facultés de médecine affirme que *«Le*

---

[29]Waging Culture, 2012. http://theagyuisoutthere.org/everywhere/?p=4581

[30]Réconciliation, Programme du gouvernement du Canada visant à faire avancer la réconciliation et à renouveler la relation avec les Autochtones, une relation fondée sur la reconnaissance, le respect, la coopération et le partenariat. Avec un budget de 3,4 milliards de dollars sur cinq ans. https://www.aadnc-aandc.gc.ca/fra/1400782178444/1400782270488

processus de sélection est le même pour tous, et les principes de qualité et d'équité prévalent»[31].

2.1.1 Le Musée et la collection

Fondé en 1964 par le gouvernement du Québec, à la demande d'artistes et de collectionneurs qui souhaitaient qu'une institution soit chargée de constituer une collection d'œuvres récentes d'artistes de Montréal, du Québec, du Canada et de l'étranger, le Musée d'art contemporain de Montréal « a pour fonction de faire connaître, de promouvoir, de conserver l'art québécois contemporain et d'assurer une présence de l'art contemporain international par des acquisitions, des expositions et d'autres activités ». Le Musée s'ouvre au public en mars 1965 dans des locaux temporaires Place Ville-Marie, puis, de 1965 à 1968, au Château Dufresne. En 1968, le Musée emménage dans la Galerie d'art international de l'Expo 67, à la Cité du Havre. Puis en 1983, le Musée est constitué en société d'État[32]. Et en 1992, le Musée déménage Place des Arts, rue Sainte-Catherine, son actuel emplacement. La collection permanente est composée de 7961 œuvres d'artistes contemporains du Québec, du Canada et de l'étranger et est répartie en douze catégories : Dessins 1 214, Estampes 2 372, Fibre/Papier-matière 39, Installations 194, Livre/Album 77, Nouveaux Médias 1, Peintures 1 691, Photographies 933, Sculptures 580, Situation 1, Techniques mixtes 508 et Vidéo/Film 205.

---

[31] Dr Hélène Boisjoly.
[32] https://macm.org/le-musee/a-propos/

Selon le rapport de (2015-2016)[33], le Musée a reçu en subventions 8 819 388$, soit 8 292 999 $ du gouvernement québécois et 526 389$ du gouvernement canadien. Ce rapport indique que pour 2015-2016, le Musée a fait l'acquisition de 82 œuvres : 6 achats et 76 dons et réalisé 12 expositions, soit 2 expositions majeures de la collection permanente et 10 expositions temporaires. Durant cette période (2015-2016) aucune de ces expositions, individuelles ou collectives n'ont accordé de place aux artistes québécois.e.s noir.e.s. Depuis plusieurs années, les médias mettent en avant la sous-représentation des communautés ethnoculturelles dans le champ artistique, mais la classe dominante représentative maintient les portes fermer aux personnes issues des communautés ethnoculturelles, et ce dans l'ensemble des sphères dites culturelles.

2.1.2 L'analyse d'une collection à partir de critères ethnoculturels

Les critères ethnoculturels établis selon la Politique québécoise en matière d'immigration consistent à *Faire en sorte que les personnes immigrantes puissent réaliser leurs démarches avec célérité, Consolider les liens de confiance et de solidarité entre les personnes de toutes origines, Viser l'égalité réelle en associant et concertant les acteurs économiques, les partenaires des milieux de vie ainsi que les ministères et organismes.* Cependant, les exemples de sous-représentation des « minorités visibles » ne manquent pas mettant en exergue l'échec de la mise en pratique de ces critères tant dans le secteur public québécois que dans le milieu

---

[33] https://macm.org/app/uploads/2005/01/RA2015-2016.pdf

culturel. Selon l'enquête de Thomas Gerbet (2016)[34], journaliste à Radio-Canada, la province de Québec emploie en moyenne 5 % de personnes issues des « minorités visibles » alors qu'elles constituent 11 % de la population. À titre d'exemple, la Société des alcools du Québec (SAQ) ne compte que 38 personnes issues des « minorités visibles » pour ses quelque 6000 employés. Hydro Québec ne comprend dans ses effectifs que 312 personnes de couleur pour plus de 20 000 salariés.

L'analyse faite à partir de la collection du Musée d'art contemporain de Montréal ne vise pas l'accumulation de données ou le recensement de tous les artistes et œuvres de la collection. Elle a pour visé d'identifier les œuvres des artistes sélectionnés et de comparer leurs origines grâce à une approche qualitative en regroupant plusieurs données de recherches effectuées par d'autres chercheurs sur la problématique des personnes racisées au Canada et leurs sous-représentations dans les institutions (Poisson, 1983)[35]. L'objectif de la recherche est d'identifier les différentes stratégies mises en place par le Musée d'art contemporain en lien avec les artistes noir.e.s appartenant aux « minorités visibles ». Quel est le positionnement du Musée d'art contemporain de Montréal face aux artistes issus des dites minorités ? Quelle place prennent les origines de l'artiste dans l'évaluation de son travail artistique ?[36]

C'est un fait que de constater que le Musée d'art contemporain de Montréal n'a pris aucune initiative durant les 50 dernières années quant à l'acquisition d'œuvres d'artistes québécois.e.s noir.e.s au sein de sa collection permanente, ni dans la

---

[34]Thomas Gerbet, 2016, http://ici.radio-canada.ca/nouvelle/760479/minorites-visibles-employes-quebec

[35]-Une étude qualitative est une étude destinée à recueillir des éléments qualitatifs, qui sont le plus souvent non directement chiffrables par les individus interrogés ou étudiés.

[36] (Quemin, 2015)

diffusion de leur travail par le biais d'expositions individuelles ou collectives. Ce n'est qu'à la fin du mois de décembre 2017 que le Musée a apporté des modifications dans sa politique d'acquisition et d'orientation ajoutant au point 2.1.3. Axes de développement de la collection, incluant la présence d'artistes autochtones, inuites et de la diversité sans modifier, par ailleurs, la composition des membres du conseil d'acquisition.

La collection du MAC doit consolider la représentation des artistes d'origine autochtone et inuite ainsi que des artistes provenant de la diversité culturelle de Montréal, du Québec et du Canada. Le développement de la collection doit être sensible à la parité des genres.

Comment mesure-t-on la sous-représentation des artistes dans la collection du MAC en l'absence de données ethniques ? J'ai donc travaillé à partir des archives du Musée en analysant les rapports annuels des 50 dernières années afin de comptabiliser le nombre d'artistes noir.e.s québécois.e.s ainsi que leurs œuvres entrés dans la collection du musée d'art contemporain de Montréal. Il m'a fallu au travers des noms des artistes et des œuvres répertoriés rechercher, sur le moteur de recherche Google, les origines ethniques des dits artistes. L'exemple suivant est tiré des acquisitions de 2015-2016 portant sur les œuvres des artistes Jean-Pierre Gauthier et de Stan Douglas.

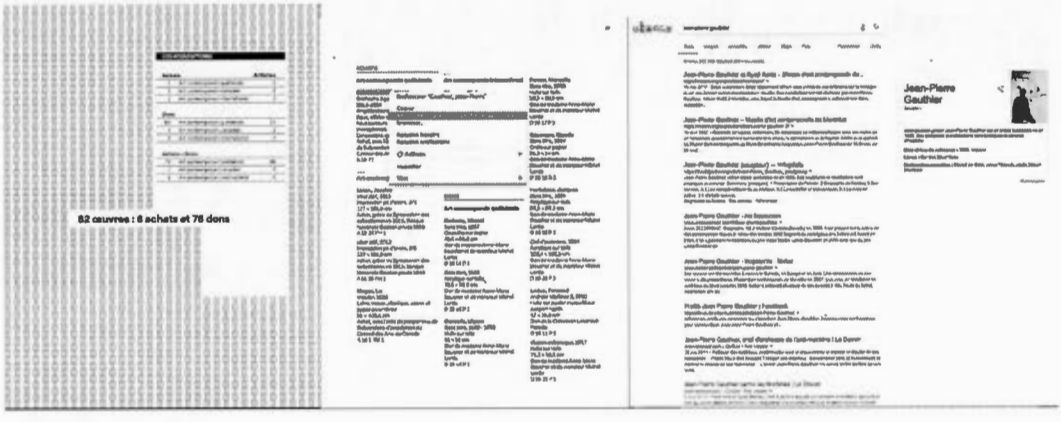

Figure 2.1 Acquisitions du MAC de 2015-2016

Cette méthodologie m'a permis de trouver rapidement l'origine de Jean-Pierre Gauthier, artiste québécois né en 1965. Ses sculptures et installations sont cinétiques et sonores. Le même processus a été appliqué pour chaque artiste. Après avoir parcouru plus de la moitié des artistes de la collection, j'ai découvert un artiste noir canadien : Stan Douglas. Le Musée d'art contemporain de Montréal possède quelques œuvres d'artistes noir.e.s internationaux dans sa collection, cependant le contexte de ma recherche met en exergue le manque d'espace et d'investissement consacrés aux artistes québécois.e.s noir.e.s. Stan Douglas est le seul artiste noir qui a fait l'objet en 1996 d'une exposition individuelle et dont le Musée a fait l'acquisition des œuvres. Mobilisant données chiffrées et données qualitatives, le dépouillement des données mises à ma disposition par le MAC m'a permis d'établir que la collection du Musée d'art contemporain de Montréal compte 4 artistes noirs, 2 Canadiens et 2 Québécois : James Geoffrey, Stan Douglas, Russell T. Gordon, Léonel Jules et aucune femme issue de la « minorité visible » noire. L'œuvre de Léonel Jules a été acquise par la collection Lavalin soit cours des 50 dernières années. Russell T. Gordon est le seul artiste québécois noir dont les œuvres ont été achetées par le Musée.

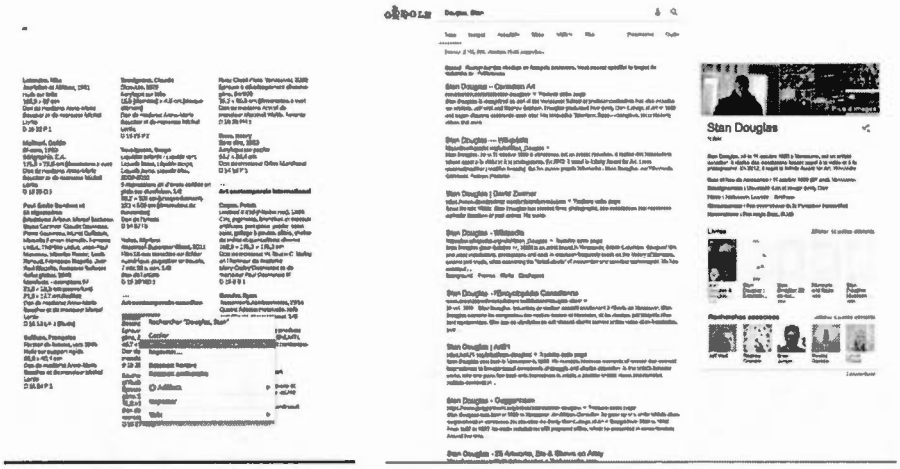

Figure 2.2 Acquisitions du MAC de 2015-2016

Mon approche fait écho à celle utilisée par les Guerrilla Girls ayant montré que dans le cadre de l'exposition *"An International Survey of Painting and Sculpture"*[37] qui a eu lieu au Metropolitan Museum of Art de New York seulement treize femmes participaient sur 169 artistes. Ce collectif d'artistes féministes critique les mécanismes à l'œuvre dans le monde de l'art contemporain et de ses institutions laissant peu de place aux artistes femmes et aux personnes de couleur.s.

La sous-représentation des groupes ethnoculturels ne concerne pas seulement les artistes noir.e.s, il s'agit bien de l'ensemble de la communauté ethnoculturelle qui est touché, ainsi que celle des Premières Nations. Toute pratique artistique considérée comme non occidentale est cataloguée comme identitaire et marginalisée par nombres d'institutions.

[37] (Brenson, 1985)

En analysant la page Web du MAC, dans l'onglet des expositions passées, et ce sur une cinquantaine de pages, seule une exposition majeure a été consacrée aux « artistes non blancs ». Il s'agit de Beat Nation : art, hip-hop et culture autochtone (présentée du 17 octobre 2013 au 5 janvier 2014)[38] une exposition collective d'artistes autochtones qui juxtapose la culture urbaine et l'identité autochtone reflétant les réalités actuelles des peuples autochtones.

Depuis l'arrivée des colons au Canada, la problématique des Autochtones est un enjeu majeur au pays et les relations entre le Canada et les Premières Nations sont toujours demeurées tumultueuses : la dépossession de terres, le génocide culturel qui causent des problèmes d'alcoolisme, le viol, le suicide remettent en question l'identité du peuple canadien et ses enjeux futurs. Dans ce contexte a été mise sur pied la Commission de Vérité et Réconciliation du Canada mandatée pour promouvoir une réconciliation[39]. La situation des Autochtones demeure une préoccupation chez les communautés autochtones et les Premières Nations. Certains artistes autochtones, dont Skawennati,[40] défendent par leur travail la marginalisation de la culture autochtone en créant des œuvres et des dispositifs qui la valorisent.

---

[38] http://www.macm.org/expositions/beat-nation-art-hip-hop-et-culture-autochtone/
La même analyse statistique peut être faite en relation avec la collection du MAC concernant les artistes autochtones.

[39] « C'est une question de formation et de maintien de relations respectueuses. Il n'y a pas de raccourci. » explique le sénateur Murray Sinclair, Independent Senators Group (2017)
http://www.trc.ca/websites/trcinstitution/index.php?p=15

[40] Skawennati: http://abtec.org/mentored_projects.html Skawennati s'intéresse à l'espace virtuel du monde numérique, à travers lequel elle réalise des films futuristes dans un décor autochtone « machinima » avec des avatars à qui elle attribue la voix des gens de sa communauté.

Dans les pas de l'œuvre de Fred Wilson (1994) traitant le sujet des inégalités identitaires, par l'entremise de son installation *Mining the Museum*[41], je choisis de dresser un état des lieux des inégalités dont fait preuve le Musée d'art contemporain de Montréal dans sa politique d'acquisitions et de représentation des artistes noir.e.s québécois.es. Wilson, en lien avec les minorités ethniques[42] de Baltimore présente la collection du Musée dans une nouvelle perspective en montrant « l'autre » histoire, plaçant dans les salles des œuvres que le Musée gardait dans son sous-sol. Cherchant à discuter de l'identité du Musée, Fred Wilson met à jour le racisme sous-jacent de celui-ci. De la même façon, les questions soulevées dans cette recherche visent à interroger l'identité culturelle du Musée d'art contemporain de Montréal en démontrant la quasi-absence d'œuvres d'artistes montréalais.e.s, québécois.e.s issu.e.s des « minorités visibles » dans ses collections et expositions. Y aurait-il un racisme sous-jacent ou bien un racisme endémique dans les institutions Canadiennes tant face aux Noir.e.s que face aux Autochtones? Le Congrès du travail du Canada[43] a démontré que le Canada est un pays raciste témoignant dans son rapport de la différence des conditions de vie des personnes autochtones et noires face aux personnes blanches alors que 55 % des Canadiennes et Canadiens sont convaincus que les discriminations raciales sont de l'ordre du passé.

> 50 % des enfants des Premières Nations vivent dans la pauvreté, contre 17 % du reste de la population canadienne. Les hommes noirs vivant à Toronto sont trois fois plus susceptibles d'être arrêtés pour vérification d'identité par la police. 1 401 crimes haineux ont eu lieu au Canada en 2010. Environ 40 % des employeurs sont plus susceptibles d'accorder une entrevue à une personne dont le nom est à consonance anglaise.

---

[41] (Maryland Historical Society, Baltimore, Maryland, du 4 avril 1992 au 28 février 1993),
[42] les Afro-Américains et les Autochtones d'Amérique
[43] http://congresdutravail.ca/news/news-archive/le-racisme-existe-t-il-au-canada-oui-et-%C3%A0-l%E2%80%99%C3%A9tat-end%C3%A9mique-il-nous-faut-un

L'analyse de l'ensemble de la collection du Musée a révélé la présence des œuvres de deux artistes québécois noirs; Russel T. Gordon dont le Musée a fait l'acquisition et Lionel Jules dont le Musée a reçu un don. J'ai questionné le personnel du Musée chargé de la collection permanente afin de comprendre les différentes stratégies mises en place dans l'acquisition des œuvres des artistes noir.e.s issu.e.s des « minorités visibles » leur demandant de me situer le positionnement du Musée d'art contemporain de Montréal face aux artistes issu.e.s des dites minorités, la place réservée aux origines d'un artiste dans l'évaluation de son travail artistique, etc. Mes questionnements sont restés sans réponses. Cependant, le personnel du Musée m'expliquait comment ils entraient en contact avec les artistes dit « pure laine » en allant à leur rencontre dans les universités, les galeries d'arts et dans les ateliers d'artistes. Il semblerait que l'on ne sache pas où trouver les artistes issu.e.s de la « Diversité ». On peut se demander si ces derniers font des études artistiques, s'ils fréquentent les ateliers d'artistes et enfin s'ils sont représentés par des galeries ? Il m'est apparu, à ce stade ma recherche, que le Musée ne s'était jamais penché sur l'absence des artistes noir.e.s québécois.e.s au sein de la collection. Pourtant, le musée possède un comité de sélection qui à en charge les acquisitions. Il est important se souligner ici que ce comité est formé presque toujours de « blancs ». Comment est-ce possible qu'en 50 ans d'existence, le Musée ne possède que les œuvres de 2 artistes québécois.e.s noir.e.s alors qu'à Montréal, en 2001, étaient recensés 1300 artistes issu.e.s de minorités visibles sur 18 280 artistes montréalais.e.s[44]?

---

[44] Hills Strategies, http://www.hillstrategies.com/sites/default/files/Diversite_arts.pdf

2.1.3 L'homogénéité et la monoculture au sein des institutions

L'absence des artistes noir.e.s québécois.e.s issu.e.s de la diversité culturelle, au sein des institutions culturelles, ne peut être passé sous silence ou ignoré. Quel rôle joue l'ensemble du système culturel (centres d'artistes, musées, galeries, Conseil des arts de Montréal, Conseil des arts et des lettres du Québec, Conseil des arts du Canada.) dans la création et la durabilité de cette problématique ?

M'intéressant à la porosité des frontières du vivre ensemble, ligne médiane de l'ensemble de mes travaux, où le tragique dans l'expérience humaine est pour moi un « lieu » d'incohérences, un espace de tensions que je m'active à mettre en lumière, j'ai contacté les institutions suivantes : Conseil des arts et des lettres du Québec, le Musée des beaux-arts de Montréal, le Musée des beaux-arts du Canada et le Musée national des beaux-arts du Québec, afin de connaître la part accordée aux artistes de la diversité dans leurs programmations, projets et financements. Malheureusement, je n'ai reçu de réponse que de la part du Conseil des arts et des lettres du Québec. En 2015-2016, 3 354 demandeurs de bourses se sont adressés au CALQ. Parmi eux : 73 % étaient du groupe ethnoculturel français, 12 % anglais, 1 % autochtone et 14 % d'un autre groupe ethnoculturel.

Parmi les 459 artistes représentés par 24 galeries de Montréal membres de l'Association des galeries d'art contemporain (AGAC) [45], selon l'étude de l'historienne de l'art Filipa Esteves (2017), il y avait seulement 3 artistes noirs :

---

[45] http://www.agac.ca/

Moridja Kitenge Banza, Philippe Dodard et Aboudia. Bien que Montréal réunisse 20,3 % (Routhier, 2013) des artistes issus de l'immigration, les galeries de Montréal membre de l'AGAC n'en regroupent que 17 %. Dans ce contexte, le Musée d'art contemporain de Montréal n'est qu'un point de départ dans l'analyse de cette problématique. Ne serait-il pas temps de penser à revoir les critères de sélection et la composition des jurys dans l'ensemble des institutions culturelles ? Cela semble être un moment crucial pour le MAC qui met en place une structure visant la reconnaissance et l'inclusion des artistes issus de la diversité. Je pars du postulat que ladite institution ne peut plus ignorer cette mutation du fait de son mandat principal relatif à la promotion de l'art « québécois », terminologie dont les frontières sont elles-mêmes redéfinies du fait de la multiethnicité artistique présente au Québec. Il est urgent de prendre acte et d'inclure ces artistes de la diversité ethnoculturelle. Pour ce faire, il est essentiel de bien identifier la problématique de leur exclusion[46] et de leur sous-représentation au sein de cette institution afin de déconstruire le processus excluant à l'œuvre.

Si les artistes québécois.e.s noir.e.s n'ont pas réussi à s'implanter dans le milieu culturel cela ne peut pas être seulement le fait de leur manque de formation et de pratique artistique. Certain.e.s d'entre eux exercent une pratique artistique depuis plusieurs années et la grande majorité d'entre elles/eux détient un diplôme en art visuel. Il est essentiel de reconnaître l'existence d'un problème d'ordre structurel et de se pencher sur les mécanismes de pouvoir à l'œuvre dans le milieu culturel[47]. Les institutions ont établi un système basé sur la reconnaissance des pairs via la mise en

---

[46] (Amaryll, 1999)
[47] *Canadian Art*, 2017, http://canadianart.ca/features/canadas-galleries-fall-short-the-not-so-great-white-north/

place de jurys que ce soit au Conseil des arts du Canada, au Conseil des arts et des lettres du Québec, au Conseil des arts de Montréal, ou bien dans le cadre des comités de sélection des Musées. La composition des dits jurys prête à discussion puisque l'on constate trop souvent l'absence des minorités dites visibles dans les jurys d'évaluation[48]. Quant aux galeries, elles sont presque toutes gérées par des hommes blancs[49].

D'où ces questionnements; quelles difficultés rencontrent les artistes issus de la diversité ? Comment les institutions perçoivent-elles l'homogénéité dans les musées, les galeries et les centres d'artistes, etc. ? Quelles initiatives pourrait-on développer pour une plus grande inclusion et pour une meilleure représentativité de la diversité ? Comment inclure la diversité à l'agenda du pouvoir décisionnel ? Tenter de répondre à ces questions est essentiel dans une société valorisant les valeurs de la cohabitation culturelle. Néanmoins, sans pouvoir répondre à toutes ces questions, dans la mesure où elles appartiennent au champ du politique, de l'administration sociétale, j'apporte quelques pistes de réflexion dans le chapitre 3 de ce mémoire sous le sous-titre : Des mesures pour une intégration réussie des artistes de la diversité aux institutions.

Dans les années 80, Bissoondath (1990) dénonçait le mépris des décideurs et des institutions envers le multiculturalisme. On pourrait donc se demander pourquoi le changement social n'a pas encore eu lieu. Peut-être est-ce parce que le racisme, la discrimination et la violence ne changeront jamais envers les personnes noires, comme le pense Ta-Nehisi Coates (2015) dans son ouvrage, *La colère noire. Une lettre à mon fils.* L'ethnologue et directeur de l'organisme Diversité Artistique

---

[48] (Misdrahi, 2013).
[49] http://canadianart.ca/features/art-leadership-diversity/

Montréal (DAM), Jérôme Pruneau, donne une autre raison dans son essai sur la diversité culturelle, *Il est temps de dire les choses* (2015) en soulignant l'absence dans le milieu artistique et culturel québécois des minorités reprochant audit milieu de ne pas prendre de risques en choisissant des personnalités blanches pour avoir des soirées à guichet fermé.

Il est temps que l'homogénéité de l'institution et de la monoculture maintenues par le Musée d'art contemporain de Montréal et le réseau culturel prenne fin, que le personnel du Musée actualise sa vision et comprenne que nous ne sommes plus dans les années 60. Les artistes des communautés ethnoculturelles sont là et bien implantés en 2017 dans un Québec multiculturel. Comment gérer ce dialogue et créer un pont entre les institutions et les artistes issu.e.s de la diversité culturelle afin de leur faciliter l'accès tant aux réseaux professionnels qu'aux financements publics et privés. Un espace de croisement travaillant à établir un équilibre où chacun possède sa propre identité sans rester caché derrière l'étiquette *diversité* afin que *tous soient visibles*.

CHAPITRE III

L'INVISIBILITÉ DES MINORITÉS VISIBLES

3.1 « L'identité, c'est de se nommer soi-même. » Glissant (1981)

Invisibilitas[50] *« caractère invisible (notamment de Dieu) ». Caractère, état de celui ou de ce qui est invisible.* L'état de la représentation des artistes issu.e.s des communautés ethnoculturelles s'avère très déficient dans l'ensemble du milieu culturel et des institutions, mais on constate surtout une importante sous-représentation ou une absence quasi totale des artistes appartenant aux minorités visibles noires, en particulier dans les musées, alors qu'à Montréal se trouve une très forte concentration de ces minorités. Cette situation montre la continuité de la structure trompeuse et discriminatoire et de l'histoire de l'art en général fondée et érigée sur des principes racistes où la création est une question d'affiliation génétique depuis le XVIII[e] siècle jusqu'à nos jours[51].

Artiste d'origine haïtienne, je suis installé au Québec depuis trente ans et je subis cette exclusion lorsque je me fais étiqueter « *l'artiste haïtien Stanley Février* » notamment dans les médias. Je me questionne alors sur la place que la société québécoise m'accorde me demandant si j'en fais partie ou non. Il est clair que je ne

---

[50] http://www.cnrtl.fr/definition/invisibilit%C3%A9
[51] (Michaud 2015)

doute pas de mon identité québécoise et encore moins de celle de mon pays d'origine. Il ne s'agit pas d'un hasard si j'explore dans ma pratique artistique des thématiques sociales reliées aux drames humains, car ma double culture fait partie de ce que je suis et influence ma manière de penser, d'agir, qui n'est pas seulement québécoise. Il y a bien sûr toute une part haïtienne dans mon vécu, ça fait partie de mon ADN (Côté-Paluck, 2017). Mon engagement politico-dénonciateur vient probablement de ce que j'ai vécu en Haïti, étant né durant une période assez mouvementée politiquement où régnait la terreur du régime de Papa Doc et de ses tontons macoutes[52]. Ma jeunesse en Haïti a été nourrie par cette violence. Je n'ai pas à dissocier cette double identité de ma pratique artistique, elle m'habite tout comme ma socialisation québécoise. Je possède une identité multiple comme tout un chacun et la couleur de ma peau ne doit en rien déterminer ce que je suis supposé être dans l'imaginaire collectif.

Certes, les termes « minorités visibles », « diversité », « immigrants » et « communautés ethnoculturelles » peuvent constituer des repères afin de dresser une cartographie des différentes communautés vivant à Montréal, au Québec et au Canada, mais ils sont inadéquats pour définir l'identité des gens. Les utiliser dans ce but créé une hiérarchie de groupes et l'un des effets pervers de cette terminologie visant à visibiliser une communauté, l'invisibilise finalement totalement. On le voit bien dans l'exemple qui nous importe ici.

Qu'est-ce que le milieu culturel attend des artistes dits de la « diversité » ? Attend-il que leurs œuvres soient un produit, un concept, une performance, une installation afin

---

[52] https://www.haiti-reference.com/pages/plan/histoire-et-societe/notables/chefs-detat/francois-duvalier/

de recevoir l'approbation de la structure dominante ? Avec la croissance importante des minorités visibles, peut-on exiger un seul genre d'expression culturelle à Montréal, au Québec et au Canada ? En ce sens, je reviens avec ces questions : quelle place occupent, que pourraient occuper ou que devraient occuper lesdites minorités dans les réseaux culturels et dans les institutions culturelles ? Les minorités visibles n'auraient-elles pas le droit à une représentation paritaire dans les institutions afin d'établir un milieu culturel équitable et démocratique ? Une fois que le constat de la sous-représentation des minorités visibles sera fait, les décideurs et les institutions culturelles auront-ils une réelle volonté d'inclure la diversité dans leurs structures ?

Les artistes noir.e.s issu.e.s des « minorités visibles » sont tous reliés par une même tragédie, l'invisibilité de leur personne, la négation de leur identité et de leur droit à la liberté d'expression, conséquences de leur absence dans les institutions et le réseau culturel. L'artiste issu.e.s des « minorités visibles » doit jongler avec un amalgame de définitions et de notions discriminatoires dites « positives » où il essaie d'appréhender son rôle d'artiste pris dans une double culture pour construire sa propre identité et son langage plastique. Être un artiste libre-penseur capable d'exprimer son regard sur le monde à travers un récit personnel et collectif, tel est mon objectif.

3.1.1 Labellisation « diversité » comme méthode d'exclusion

Codol (1997, p. 111-136) définit l'identité personnelle comme suit « Subjective, elle englobe des notions comme la conscience de soi et la représentation de soi. ». C'est par cette volonté d'une reconnaissance de soi et de rendre sa visibilité à l'Homme noir que, en septembre 1956, le fondateur de la revue *Présence Africaine* (1947)[53] Alioune Diop, en collaboration avec Yandé Christiane Diop, Léopold Sédar Senghor et Aimé Césaire, organise à la Sorbonne, à Paris, le premier Congrès des écrivains et artistes noirs. Ce congrès marque le premier grand rendez-vous culturel international qui pose l'affirmation des identités singulières de chaque peuple comme la condition indispensable à toute décolonisation véritable. Un documentaire de 52 minutes, *Lumière noire*, réalisé par Bob Swaim (2006)[54] témoigne de l'importance, de la richesse et de l'impact qu'il a eu sur l'ensemble des humains, mais encore plus chez les peuples noirs. Dans son discours d'ouverture, Diop déclare :

> Il faut échapper à la tyrannie de l'État, à l'asservissement de l'argent ; à cette lâcheté qui nous conduirait à opposer un non-massif à certaines formes de culture, comme si nous tenions la vérité entre nos mains. Croire que la culture a pour fin l'acquisition définitive de la vérité est d'une candeur dangereuse...

Comme ces artistes, philosophes, écrivains et poètes déjà cités, je souhaite que mon travail soit l'occasion de sensibiliser le milieu culturel institutionnel à une meilleure

---

[53] *Présence Africaine*, juin-novembre 1956, p. 5-6. Numéro spécial. Fac similé du numéro 8-9-10 de *Présence Africaine* consacré au compte rendu complet du congrès. 410 p., Éditions Présence Africaine, Paris, 2006.

[54] Bob Swaim (2006), *Lumière noire*, Documentaire, 52 min, https://www.dailymotion.com/video/xxgwbd

représentation des artistes noir.e.s du Canada, en particulier ceux/celles du Québec. L'uniformité ethnique du paysage culturel québécois a des conséquences graves sur toute la communauté ethnoculturelle. Le milieu des galeries subventionnées se caractérise par une homogénéité, en particulier du côté des décideurs. Comme le mentionnait l'article du *Canadian Art* du 5 avril 2017, « il est important de noter, par exemple, qu'au sein de cette population de décideurs dans des galeries d'art financées par des fonds publics, il n'y a pas un seul qui fait partie d'une minorité visible. »[55].

Il faut se rappeler que l'enquête à la base de cet article menée par le *Canadian Art* a été faite auprès de 184 professionnels de l'art dont 92 % sont de race blanche. Non seulement les œuvres des artistes issus des minorités visibles ne sont pas diffusées, mais elles ne sont pas financées. Devons-nous reconnaître que nous vivons dans une société discriminante ou les institutions ont du mal, voire refusent d'intégrer et de

---

[55] http://canadianart.ca/features/canadas-galleries-fall-short-the-not-so-great-white-north/
Au Canada, 11% des expositions solos depuis 2013 mettaient en vedette des artistes non-blancs. Cela correspond aux chiffres présentés dans le rapport de Waging Culture de 2012: environ 11,2% des artistes vivants au Canada s'identifient comme Autochtones ou membres d'une minorité visible. Cependant, alors que la représentation générale des artistes non-blancs reflétait des statistiques d'auto-identification, la distribution d'expositions personnelles par des artistes non-blancs était incroyablement inégale. Plus d'une institution n'a pas présenté une exposition solo par un artiste non-blanc vivant depuis 2013: le Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, les Salles et le Musée des beaux-arts du Canada. Au fur et à mesure que nous compilions les histoires des expositions pour rassembler ces statistiques, il est devenu évident que les artistes autochtones et les artistes de couleur sont souvent inclus dans les expositions de groupe, souvent axées sur la production artistique contemporaine de ces groupes démographiques.
http://canadianart.ca/features/art-leadership-diversity/
L'ensemble du groupe de professionnels de l'art dans cette enquête se compose de 184 personnes, et de celles-ci, juste en retrait de 92% sont de race blanche, moins de 4% sont autochtones et seulement plus de 4% sont des minorités visibles. Comment cela se compare-t-il aux autres populations? Cela dépend de vos hypothèses et de vos références. Mais si vous le regardez, ce n'est pas génial. On pourrait comparer ces chiffres à la population d'artistes visuels, ce qui, en 2012 (selon Waging Culture), était composé de 87% de caucasiens, environ 2,5% d'indigènes et seulement plus de 10% de minorités visibles. Alternativement, on pourrait comparer ces chiffres à la population canadienne en général qui, en 2011 (les résultats du recensement de 2016 n'ont pas encore été diffusés) se composaient de 77% de race blanche, environ 4,5% de personnes autochtones et 19% de minorités visibles.

prendre acte du sens de la notion de « diversité » ? Quand assumeront-elles cette responsabilité ? On pourrait s'interroger sur le sens des programmes créés par les politiciens et les institutions servant à confiner les artistes issus de l'immigration dans des définitions à caractères racistes et exclusifs à l'heure de la discussion des vrais problèmes de discrimination. Dans son article, *Diversity is a White Word* (2017), Tania Cañas écrit :

> La diversité est un mot blanc, ou comme décrit Ghassan Hage, un «concept blanc». Il cherche à comprendre, à travers les lentilles blanches, la différence en créant, en conservant et exigeant des définitions palabreuses de «diversité». Et la lutte superficielle pour la diversité culturelle ne traite pas des causes profondes de l'exclusion et du déséquilibre du pouvoir dans les arts.

On comprend aussi que l'emploi de ce mot nous ghettoïse. Va-t-on créer des expositions exclusives pour des artistes issu.e.s de la diversité sans leur permettre de présenter leurs œuvres dans le cadre d'expositions individuelles au sein de lieux institutionnels reconnus comme légitimes ? Ou encore, l'artiste de la diversité va-t-il servir de bouche-trou, quand bien même dans une exposition majeure, dans le but de répondre au critère de quota ?

L'implication des gouvernements provincial et fédéral est essentielle pour le développement et l'épanouissement de la culture et des communautés culturelles, ainsi que pour la promotion de la diversité culturelle, au Québec et au Canada. Il est essentiel d'effectuer des changements dans la façon de nommer les Québécois et

Québécoises faisant partie des minorités visibles. La lecture des définitions suivantes montre clairement la catégorisation des communautés ethnoculturelles[56].

> Diversité: la diversité des visions et des pratiques artistiques présentes dans notre société. La présence de plus en plus marquée d'artistes issus des communautés ethnoculturelles 1, des minorités visibles 2 et des Premières Nations 3 pose des défis quant à leur intégration dans la vie artistique professionnelle. De plus, ces artistes ont souvent une pratique reflétant un contenu culturel identitaire minoritaire, non occidental, métissé ou autochtone.
>
> 1 Communautés culturelles ou ethnoculturelles : Les communautés formées des personnes ayant une origine autre que canadienne, québécoise, française ou britannique ou des Premières Nations.
>
> 2 Minorités visibles : Selon la Loi sur l'équité en matière d'emploi, font partie des minorités visibles « les personnes, autres que les Autochtones, qui ne sont pas de race blanche ou qui n'ont pas la peau blanche ».
>
> 3 Premières Nations : On entend notamment par Premières Nations les Autochtones du Canada, à la fois inscrits et non inscrits. Un membre issu d'une Première Nation est reconnu comme tel par sa communauté. Un autochtone est une personne dont les ancêtres étaient les premiers habitants d'Amérique du Nord. Ces derniers habitaient ce territoire avant l'arrivée des peuples fondateurs du Canada.
>
> La Constitution du Canada (1982) reconnaît trois groupes principaux d'Autochtones : les Indiens (selon l'« Indian Act » de 1876 et appelés au Québec Amérindiens), les Inuits et les Métis. En ayant un statut politique spécifique, les autochtones ne font pas partie des communautés culturelles.

---

[56] http://www12.statcan.gc.ca/nhs-enm/2011/ref/dict/pop127-fra.cfm
https://www.mcc.gouv.qc.ca/index.php?id=1490
http://legisquebec.gouv.qc.ca/fr/showdoc/cs/C-12

Est-il encore acceptable de définir un groupe d'individus par la couleur de sa peau ou bien encore de continuer à employer le terme de « race » alors que celui-ci vient d'être supprimé de la Constitution française (acte symbolique, mais essentiel) ? Il nous faut nous échapper du double discours, à savoir souhaiter un vivre ensemble et traiter les « minorités visibles » de manière inéquitable. Le cas du Musée d'art contemporain de Montréal illustre ce propos, car malgré son mandant « de faire connaître, de promouvoir, de conserver l'art québécois contemporain et d'assurer une présence de l'art contemporain international par des acquisitions, des expositions et d'autres activités »[57], il n'a fait l'acquisition d'œuvres que 2 artistes québécois noirs depuis sa création. La sous-représentation des artistes noir.e.s au MAC est criante. Le cas du Musée d'art contemporain de Montréal ne reflète pas seulement une iniquité, mais plutôt une situation d'exclusion quasi totale : car sur près de 8 000 œuvres et de 1676 artistes de la collection permanente, seulement 2 artistes québécois noirs y sont représentés. Que faut-il comprendre d'une telle situation ? Les artistes noir.e.s issu.e.s de la « diversité » sont-ils considérés comme des Québécois.e.s ? Existerait-il des obstacles systémiques au sein de cette institution ? Sommes-nous prêts à accepter le métissage de la société québécoise ? Comme le souligne la Diversité canadienne (2010)[58],

> Il ne faut pas perdre de vue que depuis le début de son histoire, le Québec est une terre d'immigration. Outre les descendants de Français ou d'Anglais, d'autres sont venus aussi s'établir au Québec et ont contribué à accentuer sa diversité ethnoculturelle, entre autres, à travers le métissage de la société québécoise.

---

[57] https://www.artsmontreal.org/media/artistes/diversite/CAMPolitiquepromoF.pdf
[58] http://www.midi.gouv.qc.ca/publications/fr/cri/diversite/Diversite-canadienne-special-quebec.pdf

3.1.2 AN INVISIBLE MINORITY

La construction de ma pratique artistique se fait à travers les diverses expériences tragiques de notre société et de mon vécu personnel. L'analyse de cette recherche porte sur une forme de tragédie qui se manifeste ici par l'inégalité identitaire existante au sein de la collection du Musée d'art contemporain de Montréal. L'expression artistique de cette absence se manifestera par une exposition multidisciplinaire composée de vidéos, d'archives et d'une conférence donnée par Filipa Esteves, historienne de l'art diplômée de l'Université de Montréal.

Examinant les politiques d'acquisition (2017)[59] du Musée d'art contemporain de Montréal, je constate qu'il n'y a rien en apparence qui discrimine les artistes noir.e.s québécois.e.s et qui justifie leur absence de la collection, et rien non plus qui favorise les artistes « blancs ». Dès lors, comment expliquer l'absence des artistes noir.e.s québécois.e. dans la collection ? Cela s'expliquerait-il par une évaluation centrée sur une vision occidentale de l'art et des artistes qui veut déterminer les règles de l'art auxquelles les autres cultures doivent adhérer ? La composition homogène des membres du jury, lors des processus d'évaluation, crée-t-elle une inégalité envers les artistes issus des communautés ethnoculturelles puisqu'ils ne font pas partie des comités décisionnels ? On peut être amené à le penser. Le Musée est doté d'un comité d'acquisition composé de huit membres pour « assurer un lien dynamique entre le Musée, les corps intermédiaires (galeries, artistes, collectionneurs, mécènes, etc.) » Ce comité serait-il à l'image de celui du 375e de Montréal qui a produit une bande-

---

[59] https://macm.org/app/uploads/2017/05/PolitiquesCollection.pdf

annonce pour représenter Montréal qui ne mettait en scène que des visages blancs ? Marc Cassivi dans la Presse (2016) rappelle que 56 % des Montréalais sont nés à l'étranger ou ont un parent né à l'étranger « Montréal allume et s'assume comme la métropole multiethnique qu'elle est, pas la fausse ville blanche reflétée dans la bande-annonce de Montréal s'allume. »[60]. Ne serait-il pas temps que le Musée d'art contemporain de Montréal reconnaisse que sa collection permanente ne reflète pas les composantes de Montréal telles quelles sont aujourd'hui ? Cette carence dans la collection du Musée peut s'expliquer également par le manque de reconnaissance des pratiques artistiques provenant des communautés ethnoculturelles, car les centres d'artistes et les galeries ne diffusent presque pas les œuvres des artistes issu.e.s de la diversité. La programmation de n'importe quel centre d'artistes ou de galeries à Montréal révèle l'absence quasi totale des artistes issu.e.s de la diversité, les médias n'aidant pas à améliorer la situation. Pour l'heure, seulement 2 artistes noirs sont représentés par une galerie : Eddy Firmin et Jérôme Havre.

Après 50 ans d'existence du Musée d'art contemporain de Montréal, n'est-il pas temps de mettre fin à cette affaire discrimante en mettant en place des structures efficaces favorisants la reconnaissance et l'inclusion des artistes issu.e.s de la diversité dans sa collection permanente ? Ladite institution ne peut ignorer cette mutation du fait de son mandat principal relatif à la promotion de l'art « québécois », terminologie dont les frontières sont elles-mêmes redéfinies étant donné la multiethnicité artistique présente au Québec. Il est donc urgent de s'attarder à l'inclusion des artistes issu.e.s de la diversité ethnoculturelle et pour se faire il est essentiel de bien identifier la problématique de leur exclusion et de leur sous-

---

[60] Marc Cassivi, 2016, http://plus.lapresse.ca/screens/40f99f8a-cdc3-4948-887a-3fd6b94f7a72__7C___0.html

représentation au sein de cette institution (Amaryll 1999). Seulement, là, nous serons en mesure d'y remédier, collectivement.

Lors de mes nombreuses visites au MAC, durant ma recherche, j'ai pris conscience de l'absence d'œuvres d'artistes noir.e.s dans la collection permanente tout en me rendant compte de la présence d'une forte majorité de gardiens noirs assurant la surveillance des salles d'exposition. Cette situation apparaît comme un prolongement de la servitude, celle de l'esclave surveillant les biens du maître, étant lui-même la propriété du maître[61].

Dans le cadre de mon projet artistique sur cette institution, j'ai sollicité des artistes noirs vêtus d'uniformes de gardiens de sécurité à performer au Musée leur demandant de prendre la posture de réels gardiens. Ces manifestations au Musée constituent un symbole de revendication et de résistance ayant pour objectif de s'emparer de l'espace duquel la communauté noire est exclue. Elles rappellent aussi les mécanismes et enjeux économiques et sociaux agissant dans le monde de l'art, mais surtout, elles visent la reconnaissance de la valeur artistique des artistes noir.e.s issu.e.s de la « diversité » vivants à Montréal. Accomplissant cette performance de gardiens de sécurité au Musée, nous ne sommes plus une personne, mais «*...un objet à l'intérieur d'une œuvre d'art* » Andrea Fraser (2001). Afin de symboliser cette absence, j'utiliserai les archives du Musée comme un territoire et un champ d'expérimentation et ferai une présentation sonore et visuelle de cette problématique en enregistrant notamment ma voix qui cite le nom de tous les artistes de la collection du Musée. Puis, J'exposerai la liste des acquisitions faites par le Musée durant les 50

---

[61] (Burgat, 1998, p.11-30)

dernières années. Espérant que l'utilisation des ressources documentaires du Musée jetteront les bases d'un dialogue positif bien que critique entre l'artiste et l'institution.

Au milieu de la salle d'exposition chez Artexte se trouve une petite table sur laquelle sont installés tous les rapports annuels d'acquisition, représentant le nombre exact d'œuvres de la collection permanente du MAC, coulés dans du plâtre. Sont accrochés au mur des cintres ayant les habits noirs portés par les artistes lors de la performance réalisée au Musée. Un projecteur diffuse la vidéo de la performance et le rapport des acquisitions du Musée de 2000-2017 est imprimé sur 18 feuilles 11x17. Aussi, une feuille blanche est au mur, pour représenter le vide que laisse l'absence des artistes noir.e.s dits de la « diversité » dans la collection du MAC.

Ainsi, je souhaite inciter le public à faire une analyse de l'état des lieux en l'amenant à se questionner sur cette absence. INVISIBLE MINORITY exprimera dans un effort de forme l'absence des minorités et convoquera l'observateur devant les aspérités de la documentation de son patrimoine culturel. L'exposition et la conférence serviront de dispositif pour permettre au MAC de briser ce discours soliloque des institutions, dans le but d'initier une remise en question des différentes stratégies établies dans l'élaboration de sa programmation, dans la mise en place et la mise en forme des expositions tout en se penchant sur les modalités concernant les acquisitions afin de déterminer dans quelle mesure les artistes issu.e.s de la diversité sont reconnu.e.s ou non au sein de cette institution. Pour clôturer le vernissage, l'historienne de l'art Filipa Esteves donnera une conférence sur la faible présence des artistes noir.e.s et des artistes autochtones dans les galeries montréalaises, membres de l'AGAC en 2016 et 2017.

3.1.3 Des mesures pour une intégration réussie des artistes de la diversité aux institutions

La mise en place de la parité ethnique induit une refonte de la structure institutionnelle du champ artistique. La création de programmes dédiés exclusivement aux personnes issues de la diversité étant excluante, il s'agit de repenser l'organigramme des structures institutionnelles décisionnelles en incluant des membres représentants la multiplicité ethnique dont ils sont eux-mêmes issus afin qu'il y ait un partage du pouvoir et une équité dans l'octroi des subventions. C'est une grande transformation institutionnelle dont il est question et non pas de la mise en place d'un simple comité d'étude contre les discriminations permettant de légitimer la création de programmes à leur tour discriminants. Il s'agit de promouvoir et de réaliser l'inclusion des communautés ethnoculturelles dans toutes les sphères du champ artistique institutionnel financées par l'argent des contribuables. Selon Statistique Canada, un Montréalais sur trois est issu de l'immigration ou bien a un parent immigrant ce qui signifie que les personnes dites de la « diversité » participent en tant que contribuables aux financements octroyés par l'État nécessaire au bon fonctionnement tant du Musée d'art contemporain de Montréal que des autres diffuseurs qui reçoivent des fonds publics.

Bien que le Conseil des arts et des lettres du Québec (CALQ) et le Conseil des arts de Montréal aient mis sur pied des programmes[62] pour la « diversité », Vivacité

---

[62] Vivacité Montréal est un programme pour les artistes ou écrivains professionnels, de la région de Montréal, issus de l'immigration ou faisant partie des minorités visibles de Montréal. https://www.artsmontreal.org/fr/programmes/vivacité

Montréal, démART-Mtl, Résidence Empreintes en collaboration avec le Musée des beaux-arts de Montréal (MBAM), il faut aussi penser à prendre de véritables mesures pour parvenir à une représentation équitable des artistes issu.e.s des minorités visibles dans les institutions. Le pouvoir décisionnel doit être partagé tant du côté des jurys que de celui des décideurs et des diffuseurs.

L'inclusion de la « diversité » consiste à être ouvert aux opinions, idées de l'Autre et à manifester un réel intérêt pour toutes les communautés ethnoculturelles dans leur ensemble, toutes origines sociales et cultures confondues. L'identité du Québec évolue et les institutions doivent s'adapter à de tels changements et prendre les moyens leur permettant de faire face aux défis induits par la nouvelle génération. À ce jour, un Montréalais sur trois est issu de la « diversité » et cette diversité est presque absente dans toutes les institutions ,ce qui est flagrant concernant les artistes noir.e.s des minorités visibles.

L'inclusion de la diversité culturelle, c'est aussi de reconnaître les pratiques artistiques issues des communautés ethnoculturelles dans la programmation des institutions artistiques québécoises et de permettre la création de lieux de diffusion ouverts à les accueillir. La Délégation sur la diversité culturelle dans les arts (2005) avait ciblé quatre grands axes favorisant une meilleure inclusion des artistes issus des communautés ethnoculturelles. Cette stratégie comporte une série d'actions à mettre en place selon les quatre axes structurants suivants :

Voir ici tous les programmes du CALQ pour la diversité
https://www.calq.gouv.qc.ca/category/sujets/diversite/
Résidence Empreintes https://www.mbam.qc.ca/actualites/appel-de-dossiers-residence-empreintes-2/

- Préconiser l'accès équitable;
- Octroyer des aides financières spécifiques aux projets artistiques issus des communautés ethnoculturelles ;
- Renforcer les compétences;
- Développer le public des communautés ethnoculturelles.

Pour ma part, je compte ouvrir durant 60 jours, dans la salle de Consultation de Artexte[63] un espace de discussion, d'échange, de réflexions et de créations, où les artistes issus des communautés ethnoculturelles et les institutions culturelles pourront discuter de la problématique de la sous-représentation de ces artistes. Cette réflexion, ces échanges permettront de créer un plan d'action d'inclusion basé sur la formation, le partage des ressources et de développer des moyens pour inclure les artistes de la « diversité » dans les sphères décisionnelles. Ce projet se nomme *Lumière noire*, en hommage aux penseurs et artistes noirs qui ont organisé en septembre 1956 à la Sorbonne, à Paris, le premier Congrès des écrivains et artistes noirs afin de rendre sa visibilité à l'Homme noir.

Cette analyse de la collection du Musée d'art contemporain de Montréal m'a permis de constater que les artistes noir.e.s sont sous-représenté.es, voire complètement absent.e.s au sein de cette institution. Ces observations ont induit une mise en question de ma pratique artistique et m'ont amené à prendre acte de l'impact de mon appartenance culturelle sur le développement de ma carrière dans le monde de l'art québécois, canadien et international. Ces constats m'informent de l'importance de me

---

[63] Artexte est un organisme sans but lucratif et indépendant situé à Montréal. Le mandat d'Artexte est de faire connaître, d'interpréter et de mettre en valeur le matériel documentaire produit dans le champ de l'art contemporain. https://www.artexte.ca/

réinventer, c'est-a-dire de prendre pleinement possession de mon identité noire, en l'assumant et en effectuant des actions concrètes dans le but de valoriser et de faire reconnaître le travail des artistes noir.e.s issu.e.s de la « diversité ».

Les institutions accordent certes une place aux différentes communautés ethnoculturelles du Québec, mais ces décisions semblent suivies de peu d'effets concernant la représentation des minorités noires. Il me semble nécessaire que des moyens soient mis en place afin de corriger ces inégalités au risque de voir cette situation perdurer et se reproduire à l'infini tels que le montre l'exemple du Musée d'art contemporain de Montréal qui, en 50 ans, a acquis des œuvres de seulement 2 artistes québécois noirs. On ne peut nier la forme de violence institutionnelle dans le traitement réservé aux artistes noir.e.s, une violence sous-entendue et sournoise enfermant les artistes de la « diversité » dans un cercle vicieux, les tenant à distance du monde de l'art québécois.

Les influences plastiques et conceptuelles dont je suis redevable proviennent des critiques institutionnelles réalisées par Fred Wilson, Guerrilla Girls et Andrea Fraser, chacun de ces artistes a exploré à sa manière les frontières sociopolitiques, économiques et esthétiques du monde de l'art apportant des références et des outils conceptuels applicables à mon étude de cas. La mise en espace de l'exposition, est quant à elle, inspirée de la série *Spade* (1969) produite par David Hammons qui a su par ce travail s'approprier et inverser une épithète raciste la transformant en un insigne honneur. L'œuvre conceptuelle *Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System, as of May 1, 1971* de Hans Haacke (1971) comprenant de nombreux documents (photographies, textes descriptifs, cartes, graphiques) me sert de point de repère à l'élaboration de mon installation INVISIBLE MINORITY où le langage plastique s'articule autour de la documentation.

CONCLUSION

Cette analyse de la collection du Musée d'art contemporain de Montréal m'a obligé à l'introspection suscitant la mise en discussion de mon statut d'artiste *noir* et de mon appartenance à la société québécoise. Je dirai même qu'au-delà du point de vue artistique, la question de mon identité civile et citoyenne se pose de façon nouvelle à moi au sein de cette société. Ce questionnement statutaire s'est imposé au regard des résultats constatés relatifs à la quasi-absence dans la collection du MAC d'artistes noir.e.s. De façon plus globale, les instances représentatives institutionnelles, dépositaires des Arts au Québec, nourrissent elles-mêmes, en leur sein, un déséquilibre des pouvoirs de représentations avec un faible nombre de personnes issues de la diversité dans leurs rangs.

Le terme « diversité » a, quant à lui, le vent en poupe et est brandi comme l'un des symboles d'ouverture vers l'Autre laissant penser à un changement social en devenir initié par la voie institutionnelle. Certes discutable, on ne peut nier la volonté de vouloir créer un dialogue. Néanmoins, ce souhait d'ouverture ne semble pas atteindre les rangs du milieu culturel. Force est de constater la zone désertique liée au champ artistique se déployant face aux artistes issu.e.s de la « diversité », des « minorités visibles » et des « communautés ethnoculturelles ». Malgré les slogans du « vivre ensemble », prônant justice sociale, et équité déployés par le Ministère de l'Immigration, fin 2014, la communauté noire subissait un taux de chômage de 45 %, la communauté maghrébine un taux de 30 %, la communauté latine un taux situé entre 18 et 25 % et la communauté chinoise un taux évalué entre 15 et 18 %[64]. S'agrègent à ce constat, déjà amer, le racisme systémique et la dictature des valeurs

---

[64] Montréal International

sûres dominant les milieux culturels et institutionnels québécois. Le discours portant sur la diversité ne peut que diviser, d'un côté la communauté noire manifeste contre le racisme systémique, d'un autre côté un organisme culturel utilise, au nom de la liberté d'expression et de l'art, la figure du *blackface* faisant fi de l'héritage douloureux d'un peuple réclamant l'équité.

La politique culturelle du gouvernement du Québec, adoptée en 1992, n'accordait dans un premier temps, aucune place à la Diversité et aux Autochtones, il a donc, dans un second temps, été mis en place un système de quotas imposants aux organismes culturels subventionnés par l'État l'obligation d'inclure des artistes issus de la diversité dans leurs programmes. Plus récemment, M. Uzel, répondant à une étude commandée par le Conseil des arts de Montréal (2018), recommande de « favoriser les programmes de mentorat et d'accompagnement ; d'imposer des quotas de représentation d'artistes de la diversité et autochtones ; de créer un prix pour les artistes autochtones et un pour ceux de la diversité… ». Par ailleurs, son rapport n'aborde pas les causes de l'exclusion, directement liée à la résistance de la classe dominante à partager les pouvoirs décisionnel et financier, et le déséquilibre que cela induit.

On peut alors penser, au regard de l'expérience relative à la notion de quota, que cela ne changera rien à l'invisibilité subie par les minorités dites visibles. La situation conditionnant un éventuel changement social, concernant cette problématique, repose sur la possibilité pour les minorités dites visibles de disposer d'un pouvoir légitime, décisionnel paritaire, dans les instances institutionnelles gouvernées jusqu'alors par le secteur culturel dominant. Bien que les réalités des groupes issus de la Diversité et des catégories Autochtones divergent, il n'en reste pas moins que les conditions statutaires de ces administrés sont instrumentalisées par les instituions et le milieu

culturel dans le but de promouvoir une forme de représentation à défaut de mener une politique d'inclusion réelle et significative. Face à ce constat, les membres dits de la diversité doivent se saisir de leurs futurs en établissant leurs discours propres et s'affranchir de l'aval du système culturel dominant.

La complexité de la problématique de la diversité et les obstacles à franchir sont légion. En tant qu'artiste étiqueté *noir,* je me trouve contraint du fait de ce stigmate, qui m'est asséné à répétition, de me saisir de cette (mon) histoire collective (individuelle) d'exclusion et de dénoncer de manière critique, et j'espère constructive, le comportement arbitraire à l'œuvre au sein des programmes et des méthodes de sélections dans le secteur culturel. Les programmes et les protocoles étant créés et gérés par ceux qui les produisent cela pose question concernant l'objectivité dont ils se doivent de faire preuve; *les termes de l'énonciation reproduisent la dynamique énoncée par l'énonciateur.*

Comme développer dans le chapitre 3, il ne s'agit pas seulement d'inclure la diversité dans le développement culturel, mais de prendre acte de sa non-représentativité et de lui laisser la parole afin de construire un devenir collectif multiethnique paritaire. Comment les artistes québécois.e.s noir.e.s pourraient-ils/elles se sentir inclu.e.s dans le secteur culturel et institutionnel s'ils/elles sont catégorisé.e.s comme une catégorie à part sous-représentée dans ces mêmes structures ? Les programmes créés spécifiquement pour eux/elles font écho à la notion de discrimination positive, est-ce là une volonté cachée de séparer les pommes des oranges ? Au regard de l'histoire passée et présente et du traitement réservé aux noir.e.s on est en droit de se poser la question.

Les ouvrages de l'écrivain et philosophe américain James Baldwin, issus du courant de pensée postcolonial et du mouvement des droits civiques aux États-Unis, m'a conforté dans l'entreprise de ce projet et a fortement contribué à porter cette recherche à son terme. L'œuvre *Mining the Museum* de Fred Wilson (1994) m'a servi, quant à elle, de fil conducteur. Dans ses pas, j'ai souhaité mettre en lumière les inégalités identitaires ayant cours au sein de la collection du MAC ce qui m'a amené à examiner les presque 8000 œuvres composant la collection, une à une, afin de découvrir l'origine et la couleur de peau des artistes les ayant réalisées. Force est de constater qu'en 50 ans d'existence, le Musée a fait l'acquisition par achat l'œuvre d'un seul artiste québécois noir, Russell T. Gordon et de deux artistes canadiens noirs, James Geoffrey, Stan Douglas; l'artiste québécois Lionel Jules se trouve dans la collection grâce au transfert de la collection Lanvin au Musée. Une liste partielle d'artistes québécois.e.s. canadien.n.e.s établis et émergents dans du milieu de l'art québécois et canadien se trouve en appendice.

Cette Analyse de la collection du Musée d'art contemporain de Montréal s'inscrit dans une pratique artistique sur fond de critique institutionnelle m'ouvrant de nouveaux espaces de réflexions questionnant, notamment, les enjeux identitaires en lien avec l'origine et la couleur de peau et ses effets dans le milieu de l'art. Comme exposé en introduction, mon objet de recherche a été réorienté du fait des premiers résultats recueillis dans les documents du MAC révélant la quasi-absence d'œuvres d'artistes québécois.e.s noir.e.s issu.e.s de la diversité dans la collection et les expositions organisées par le Musée. Nombre des questions, restées sans réponses, soulevées dans cette recherche afin de tenter de comprendre cette absence témoignent d'un racisme systémique existant au sein du Musée d'art contemporain de Montréal.

Encore une fois, cette sous-représentation des artistes issu.e.s de la diversité ne se résoudra pas par la seule création de nouveaux programmes d'inclusion ou encore par le vote de nouvelles enveloppes budgétaires destinées à ces groupes. Qu'il soit question des Musées, des centres d'artistes, des galeries et des institutions, l'ensemble du milieu culturel doit reconnaître sa part de responsabilité face aux artistes racisé-e-s et faire montre d'une réelle volonté politique et économique, à commencer par le démantèlement des structures entièrement « blanches » favorisant le Caucasien « blanc ». Les membres dits de la diversité doivent, quant à eux, revoir leur positionnement face aux propositions institutionnelles qu'on leur soumet et aller au-delà ce qui leur est accordé tout en s'affranchissant du label Diversité et de son joug « *the Diversity is a white word* » (Tania Caña, 2018).

APPENDICE

LISTE PARTIELLE D'ARTISTES NOIR.E.S QUÉBÉCOIS.E.S CANADIEN.N.E.S

ARTISTES NOIR.E.S QUÉBÉCOIS.E.S

Eddy Firmin dit Ano, http://eddyfirmin.wixsite.com/ano-art

Manuel Mathieu, http://www.manuelmathieu.com

Shanna Strauss, https://www.shannastrauss.co/

Moridja Kitenge Banza, https://www.moridjakitenge.com/

Michaëlle Sergile, https://vimeo.com/user27334861

Manuel Chantre, http://www.manuelchantre.com/fr/

Cécilia Bracmort, http://www.cecibephotography.com/

Anyaeji Ifeoma, https://www.ifeomaanyaeji.com/

Mathieu Lacroix, https://mathieulacroix.jimdo.com/

Marie Dimanche, http://marielavierge.com/

Kamissa Koita, https://vimeo.com/user24901323

Kevin Calixte, http://kevincalixte.com/fr/

Martine Chartrand, http://martinechartrand.net/

Aimé Mbuyi, pas de site internet

ARTISTES NOIR.E.S CANADIEN.N.E.S

Jérôme Havre, http://ago.ca/artist-in-residence/jerome-havre

Sandra Brewster, http://sandrabrewster.com/

Sylvia D. Hamilton, https://maroonfilmsinc.wordpress.com/

Chantal Gibson, https://chantalgibson.com/

Bushra Junaid, http://lightgrowsthetree.com/junaid/

Charmaine Lurch, http://charmainelurch.ca/

Esmaa Mohamoud, http://esmaamohamoud.com/

Michèle Pearson Clarke, http://www.michelepearsonclarke.com/

Gordon Shadrach, www.gordonshadrach.com

BIBLIOGRAPHIE

Ardenne, P. (2001). *L'image corps : Figures de l'humain dans l'art du XXe siècle*. Paris : Editions du regard.

Benjamin, M., (2002) Catalogue d'exposition : Holograma Galerie Carmen Rita Perez, Arte Actual.

Bazin, J. (1985). À chacun son Bambara. Dans *Au cœur de l'ethnie. Ethnies, tribalisme et État en Afrique.* (p. 87-127). Paris : La Découverte.

Bertrand-Dorléac, L. (2014) *Les désastres de la guerre - 1800-2014*. Paris : Coédition musée du Louvre-Lens / Somogy éditions d'Art.

Bissoondath, N. (1995). *Le marché des illusions. La Méprise du multiculturalisme*. Montréal : Éditeur Boréal.

Bourriaud, N. (2001). Esthétique relationnelle, Dijon, Les Presses du Réel. 2001

Brenson, M. (1984). A Living Artists Show at the Modern Museum. *The New York Times*.

Burgat, F. (1998). Esclave et propriété, *Revue française d'anthropologie*, no 145, 11-30.

Cañas, T. (2017). Diversity is a White Word, *ArtsHub*. Récupéré de http://www.artshub.com.au/education/news-article/opinions-and-analysis/professional-development/tania-canas/diversity-is-a-white-word-252910

Codol, J-P. (1997). Une approche cognitive du sentiment d'identité. *Information sur les sciences sociales*. (p. 111-136). SAGE, Londres et Beverly Hills : SAGE.

Coates, T. (2015), *La colère noire Une lettre à mon fils*. Paris : Éditions Autrement.

Côté-Paluck, É. (2017). L'identité québécoise de Stanley Février. *Goethe Institut*. Récupéré de https://www.goethe.de/ins/ca/fr/kul/sup/ube/20934782.html

Eid, P. (2012). *Mesurer la discrimination à l'embauche subie par les minorités racisées : résultats d'un « testing » mené dans le grand Montréal*. Montréal : Commission des Droits de la Personne et des Droits de la Jeunesse (CDPDJ).

Fanon, F. (2002). *Les Damnés de la Terre*. Paris : La Découverte, 1961, 53-54

Gabriel, J. (2002). Catalogue d'exposition Fondation Culture Création.

Glissant, É. (1981). *Le discours antillais*. Paris : Gallimard.

Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System, as of May 1, 1971 de Hans Haacke (1971).

Heinich, N. (2002). *La sociologie de Norbert Elias*. Paris : La découverte.

Lamoureux, È. (2009). *Art et politique : nouvelles formes d'engagement artistique au Québec*. Montréal : Écosociété.

Lamoureux, È. (2010). Les arts communautaires : des pratiques de résistance artistique interpellées par la souffrance sociale, *Amnis*, no 9. Récupéré de http://journal.openedition.org/amnis/314

Le Glaunec, J-P. (2014). *L'armée indigène. La défaite de Napoléon en Haïti*. Québec : Lux.

Madiou, T. (1847). *Histoire d'Haïti*. Port-au-Prince

Marsden, S. (1996). Naming A Practice: Curatorial Strategies for the Future, Walter Phillips Gallery Editions.

Michaud, É. (2015). *Les invasions barbares. Une généalogie de l'histoire de l'art*. Paris : Gallimard.

Misdrahi, M. (2013). *L'évaluation des pairs, la prise de décisions et les critères de la qualité au Conseil des arts et des lettres du Québec : le cas des arts visuels contemporains*. Thèse, Université de Montréal.

Nietzsche, F. (1990). *Considérations inactuelles II*, trad. Pierre Rusch. Paris : Gallimard.

Norbert, É. (1991). *La société des individus*. Paris : Fayard.

Périot-Bled, G. (2014). Christian Boltanski. Petite mémoire de l'oubli, *Images Re-vues*, no 12.

Yves Poisson (1983), L'approche qualitative et l'approche quantitative dans les recherches en éducation. *Revue des sciences de l'éducation*, vol. IX, no 3.

Pruneau, J. (2015). *Il est temps de dire les choses*, Québec : Éditions Dialogue.

Quemin, A. (2002). *L'art contemporain international. Entre les institutions et le marché.* Paris : Éditions Jacqueline-Chambon & Artprice.

Quemin, A. (2015). The Impact of Nationality and Territory on Fame and Success: Lessons from Reputational and Economic Rankings in the Visual Arts Sector, *Sociologia y Antropologia (Brésil)*, vol. 5, no. 3, setembro-dezembro, 825-855.

Rancière, J. (2004). *Malaise dans l'esthétique*. Paris : Galilée, 65

Renault, E. (2004). *L'expérience de l'injustice : reconnaissance et clinique de l'injustice*. Paris : La Découverte

Routhier, C. (2013). *Les artistes en arts visuels – Portrait statistique des conditions de pratique au Québec, 2010*. Québec : Institut de la statistique du Québec, Observatoire de la culture et des communications du Québec.

Ruby, C. (2004). *Les Résistances à l'art contemporain*. Bruxelles : Labor.

Semin, D. (2016). *Arte Povera*, Paris : Editions du Centre Pompidou.

Tadie, J-Y. (1999). *Le Sens de la mémoire*, Paris : Gallimard.

Télémaque, H. Télémaque (1989). Les Espaces rhétoriques de l'objet, Tronche Anne, Cimaise n° 200, juin, juillet, août.