



**MEDIA ARTS NETWORK OF
ONTARIO
RÉSEAU DES ARTS MÉDIATIQUES DE
L'ONTARIO**

**MEILLEURES PRATIQUES EN MATIÈRE D'ÉQUITÉ : GUIDE À L'INTENTION DES
MEMBRES DU RÉSEAU DES ARTS MÉDIATIQUES DE L'ONTARIO**

***PRÉPARÉ PAR CHARLES C. SMITH
7 DÉCEMBRE 2015***

Ce guide est la propriété intellectuelle du MANO/RAMO. Il a été conçu à l'usage des organismes qui en sont membres. MANO/RAMO détient tous les droits et privilèges associés au contenu du présent guide.

Les renseignements contenus dans ce guide sont donnés à titre indicatif et ne constituent en aucun cas un avis juridique. De plus, l'information qui y est présentée pourrait être mise à jour à mesure que changent les pratiques de gouvernance et la législation applicable.

Les organismes membres du MANO/RAMO sont encouragés à recourir aux services professionnels appropriés pour obtenir des conseils concernant la gouvernance du conseil d'administration, l'emploi, les finances et la fiscalité.

mano-ramo.ca

TABLE DES MATIÈRES

1.	Objet et politique	3
2.	Principes directeurs	3
3.	Mise en œuvre stratégique	4
3.1	Engagement de l'organisme	5
3.2	Mobilisation communautaire	6
3.3	Programmation et développement de la conservation	8
3.4	Développement des publics et emploi	9
4.	Quelques exemples concrets	10
5.	Pourquoi est-ce important ?	10
6.	Gouvernance, droits de la personne et résolution de conflits	15
7.	Terminologie	15

1. OBJET ET POLITIQUE

La plupart des organismes artistiques se consacrent à leur travail en adhérant aux valeurs qui les guident. La mission, la vision et la démarche artistique sont quelques-uns des paramètres qui déterminent le cadre de fonctionnement de ces organismes. Leur mission est soutenue par des bénévoles engagés au sein de l'organisation (p. ex., les membres du conseil d'administration) et par du personnel salarié (p. ex., la direction, le personnel administratif). Tant les textes fondamentaux qui définissent l'organisme que les personnes qui les écrivent et qui travaillent dans le respect de ceux-ci donnent vie à l'organisme, à son travail, à ses valeurs, aux critères de sélection des œuvres d'art, à ses réseaux et à champs d'influence, à ses forces et à ses besoins, à sa communauté et à ses publics.

Une des questions fondamentales qui se posent en Ontario et au Canada, et qui est au cœur du plan d'équité et du plan stratégique du Conseil des arts de l'Ontario, est de savoir quelles valeurs devraient guider un organisme artistique qui souhaite s'engager dans un processus de création qui lui permet d'être contemporain. Par sa nature même, cette question nous force à nous pencher sur la signification du mot « contemporain », sur la façon dont on le définit et sur qui le définit.

L'une des principales sources d'influence de la définition de ce qui est contemporain vient des artistes historiquement marginalisés et de leurs communautés d'origine. Diverses perspectives critiques, qu'elles proviennent de personnes autochtones, racialisées, malentendantes, handicapées, ayant des problèmes de santé mentale, homosexuelles ou de femmes, remettent en question les valeurs eurocentriques dominantes et leurs notions d'universalité ainsi que leurs systèmes de création et de production artistique, de narration et de sémantique. Le Réseau des arts médiatiques de l'Ontario (RAMO) reconnaît cet enjeu et a adopté un cadre pour guider ses membres dans l'élaboration d'approches stratégiques qui leur permettront de créer un milieu des arts médiatiques plus inclusif dans le but d'accorder une représentation plus diversifiée des communautés et des artistes autochtones ou historiquement marginalisés.

L'objet de la présente politique est donc de fournir une méthode efficace et transparente, appliquée de manière uniforme, qui s'adresse à l'organisme dans son ensemble. Les enjeux liés à l'équité touchent divers secteurs d'activités des organismes membres du RAMO tels que la gestion interne (l'embauche de personnel), la programmation, la gouvernance, la mobilisation de la communauté et des bénévoles et l'acquisition de nouveaux publics.

2. PRINCIPES DIRECTEURS¹

Responsabilité personnelle et engagement : L'organisme artistique doit assumer la responsabilité de cette initiative. À cette fin, le personnel et le conseil d'administration doivent s'entendre sur l'objectif, les stratégies, l'échéancier, le plan d'action et l'évaluation.

Accessibilité et accommodements : L'initiative sur l'équité devrait être entièrement accessible et fournir les accommodements nécessaires pour se conformer à la Loi sur l'accessibilité pour les personnes handicapées de l'Ontario et pour répondre à d'autres enjeux, tels que les langues (y compris les langues des signes québécoises et américaines), et à d'autres motifs énoncés dans les lois portant sur les droits de la personne.

¹ Ces principes ont été adaptés à partir de <https://www.adralberta.com/Resources/Documents/Policies/ADRIA%20Complaint%20Resolution%20Policy%20June%202015.pdf>

Transparence : L'organisme fera preuve de transparence au cours de l'élaboration, de la promotion et de la mise en œuvre de ses initiatives en matière d'équité. Une telle transparence vise à mobiliser toutes les parties prenantes de l'organisation, du personnel au conseil d'administration en passant par les bénévoles, et à fournir un accès simple aux artistes et aux communautés intéressés par les buts et les initiatives de l'organisme.

Rapidité d'exécution : L'organisme s'engage à mettre en œuvre ses initiatives en matière d'équité dans des délais raisonnables. Il fournira à cet effet une « feuille de route » qui sera utile pour affecter les ressources nécessaires au projet et pour mobiliser des intérêts externes. Une telle « feuille de route » servira également à mesurer le succès de l'initiative (atteinte des objectifs, évaluation) et à déterminer quelles seront les étapes suivantes.

Rigueur : L'initiative de l'organisme doit couvrir tous les aspects de ses politiques et de ses pratiques, dont les critères de sélection des artistes et des jurés, le recrutement du personnel, du conseil d'administration et des bénévoles, la politique d'achat de services externes, etc.

Accessibilité et convivialité : Le processus doit être facilement accessible et communiqué à toutes les personnes concernées ou intéressées. Il doit être clair et aussi simple à suivre que possible.

Formation et développement professionnel : L'organisme doit veiller à ce que des ateliers soient organisés le plus souvent possible, en y consacrant le temps et les ressources nécessaires, dans le cadre de la formation et du développement professionnel annuels du personnel et du conseil d'administration.

3. MISE EN ŒUVRE STRATÉGIQUE — UN CHANGEMENT DE PARADIGME VERS UNE RÉALISATION CRUCIALE : LA MISE EN ŒUVRE DE L'ÉQUITÉ

L'un des défis les plus importants lorsqu'on fait face à un changement de paradigme, et en particulier un changement qui bouscule des modèles de comportements sensibles et profondément enracinés, réside dans le leadership exercé, qui doit être engagé au sein des structures organisationnelles et appliqué à la capacité de comprendre et d'expliquer le nouveau paradigme afin de dire ce qu'il représente et pourquoi il est essentiel. Le leadership de l'organisme artistique joue un rôle crucial pour garantir que sa vision du changement est communiquée, mise à jour régulièrement, présentée dans divers forums et soutenue au moyen des ressources nécessaires à sa diffusion.

Le leadership démocratique, qu'il émerge au sein de l'organisme ou hors de ses murs, est un ingrédient essentiel à la réussite. Le leadership démocratique reconnaît la valeur de ceux et celles qui ont peu ou pas de pouvoir organisationnel, mais qui possèdent des connaissances importantes et présentent un attrait pour les autres. De tels leaders peuvent émerger parce qu'ils croient à la volonté de l'organisme artistique d'adopter ces nouvelles valeurs et qu'ils se manifestent pour exprimer leur soutien, fournir leur point de vue et encourager les autres à se joindre à la cause.

La combinaison du leadership organisationnel et du leadership démocratique est un élément important de tout effort de changement. Alors que les responsables de l'organisme artistique exposent leur vision, il est absolument essentiel que cette vision soit acceptée, nuancée, complétée et promue par d'autres personnes, tant au sein de l'organisation qu'à l'extérieur. Le fait d'adopter une approche du leadership qui combine ces deux éléments présente de nombreux défis et avantages. Par exemple, le leadership

organisationnel donne le ton au processus de changement et communique clairement l'engagement de l'organisme à cet égard. Il reconnaît l'importance de la croissance, de l'expérimentation, des risques liés à l'adoption de nouvelles initiatives, des défis associés à la présence de valeurs conflictuelles et de la nécessité de prendre des mesures concernant la résistance au changement.

De plus, le leadership organisationnel doit assumer la responsabilité continue quant à la détermination et à l'atteinte des objectifs ainsi qu'à l'évaluation du résultat. Il doit accorder des récompenses pour les réalisations, encourager les personnes qui défendent l'initiative et souligner l'importance de la participation au processus.

Quant au leadership démocratique, il identifie souvent les enjeux à corriger, remet en question les anciennes normes, propose des solutions novatrices, et apporte des connaissances et une expérience qui ne relèvent pas des pratiques des organismes artistiques. Il peut utiliser ses contacts à l'intérieur et à l'extérieur de l'organisme pour proposer des processus pouvant soutenir ou accélérer le changement. Mais surtout, il affiche sa confiance que l'organisme et son leadership organisationnel sont sincèrement engagés dans l'effort de changement et ouverts à l'expression d'idées sur la manière de le mettre en œuvre.

Plusieurs exemples de leadership dans le domaine des arts ont été compilés dans *Pluralism in the Arts in Canada : A Change is Gonna Come*². Le lien suivant permet d'accéder à une page web où se trouve une bibliographie annotée de ces exemples (en anglais seulement) : https://www.policyalternatives.ca/sites/default/files/uploads/publications/National%20Office/2012/06/CPAMO_bibliography.pdf. Cette page fait également référence à l'Alliance des arts médiatiques indépendants (AAMI) et à la Coalition nationale autochtone des arts médiatiques (NIMAC), dont il est question dans le livre du CPAMO (Cultural Pluralism in the Arts Movement Ontario)

Les stratégies énoncées ci-dessous traitent de cette approche en examinant les fonctions clés d'un organisme artistique et en proposant plusieurs stratégies. Chaque sujet comprend un hyperlien vers la boîte à outils en ligne qui permet aux utilisateurs d'étudier chacune des parties en profondeur. Il convient de noter que le premier élément, Engagement de l'organisme, obligera chaque organisme artistique à effectuer une introspection, car il n'existe pas deux organismes artistiques identiques et chacun a des besoins différents.

Les stratégies de la boîte à outils du CPAMO sont présentées dans un résumé de quelques « pratiques fondées sur des données probantes ». En particulier, ces stratégies concernent les domaines suivants :

- i) Engagement de l'organisme
- ii) Mobilisation communautaire
- iii) Programmation et développement de la conservation
- iv) Conquête de nouveaux publics
- v) Emploi et perfectionnement professionnel

3.1 Engagement de l'organisme

Ces stratégies commencent par un élément important : « **l'engagement de l'organisme** ». Il ne peut pas y avoir de progrès sur cet enjeu, ou sur toute autre question, sans que l'organisme, et ses dirigeants en particulier, s'engage sur la voie du changement.

² Charles C. Smith, 2012, Centre canadien de politiques alternatives

Les gestes clés à poser dans ce domaine sont :

- i. **Effectuer une autoévaluation.** L'organisme doit procéder à une analyse interne de l'ensemble de ses opérations et de son personnel afin de déterminer ses points forts et ses besoins. Cette analyse doit couvrir le personnel, le conseil d'administration, les bénévoles, la programmation, la promotion, la sensibilisation du public, la communication, et les politiques et les procédures.
- ii. **Identifier les défis.** Sur la base des résultats de l'analyse, l'organisme doit identifier clairement ses défis et la façon d'y faire face.
- iii. **Communiquer son engagement.** L'organisme doit énoncer formellement ses intentions et préciser les ressources qu'il entend déployer, les actions qui seront entreprises, le processus de participation et d'évaluation ainsi que les prochaines étapes.
- iv. **Politiques et procédures.** L'organisme doit modifier ses politiques et procédures ou en élaborer de nouvelles afin de soutenir la mise en œuvre de ses initiatives sur les enjeux d'équité.

Compte tenu de certains des défis communs auxquels font face les organismes artistiques d'ici et d'ailleurs dans le monde, l'engagement de l'organisme pourrait donner de meilleurs résultats en mobilisant diverses communautés.

Voici des exemples d'initiatives de ce genre :

- Ontario Presents (anciennement Community Cultural Impresarios): <https://fr.scribd.com/document/148263202/Plowing-the-Road-Enhancing-Opportunities-for-Pluralism-in-Performing-Arts-in-Ontario-Charles-C-Smith-Consulting>.
- RTS Council England. Respond: A Practical Resource For Developing A Race Equality Action Plan. Arts Council England, London, 2005. Tiré de <https://webarchive.nationalarchives.gov.uk/20160204123745/http://www.artscouncil.org.uk/advice-and-guidance/browse-advice-and-guidance/respond-a-practical-resource-for-developing-a-race-equality-action-plan>
- Brown, Stuart, Hawson, Isobel, Graves, Tony, & Barot, Mukesh. Eclipse: Developing Strategies To Combat Racism In Theatre. Arts Council England, London, 2001. Tiré de https://www.artscouncil.org.uk/sites/default/files/download-file/Eclipse_report_2011.pdf
- Cliché, Danielle et Wiesand, Andreas. Achieving Intercultural Dialogue Through The Arts And Culture: Concepts, Policies, Programmes, Practices. International Federation Of Arts Councils And Cultural Agencies, Sydney, 2009. <http://media.ifacca.org/files/D%27Art39Final.pdf>
- Helen Denniston Associates. Holding Up The Mirror: Addressing Cultural Diversity In London's Museums. London Museum Agency, London, 2003. Tiré de <http://valbott.co.uk/wp-content/uploads/2010/08/Holding-up-the-mirror.pdf>

3.2 Mobilisation communautaire

Les stratégies et les processus de **mobilisation communautaire** sont variés, mais chacun est fondé sur la notion que les arts et les organismes artistiques doivent faire partie intégrante de la vie communautaire. On le constate à la manière dont les communautés s'organisent, partagent leurs ressources et travaillent en réseau pour s'assurer que les informations importantes circulent au sein de la communauté, fournissant ainsi aux particuliers de précieuses connaissances sur ce qui leur est offert et sur la façon de tirer parti de

ces opportunités. La section suivante met en évidence l'importance cruciale, pour les organismes artistiques et en particulier pour les diffuseurs, de s'inscrire dans ce processus et de participer activement à la vie communautaire plutôt que d'utiliser les méthodes traditionnelles de marketing et de communication et d'attendre que les gens viennent voir un spectacle.

Les gestes clés à poser dans ce domaine sont :

- i. Identifier les artistes avec qui collaborer.** L'organisme est invité à sélectionner les artistes à qui il s'adressera en vue de discussions et d'une éventuelle collaboration. Cela lui permettra d'évaluer ses forces et ses besoins, puis d'entreprendre les démarches pour entrer en relation avec les premiers tout en tendant la main aux autres.
- ii. Échanger des connaissances et des compétences.** Sur la base de ce qui précède, l'organisme doit rencontrer ces ressources et entamer le processus de partage de connaissance, puis explorer le meilleur moyen d'utiliser les savoirs et les compétences combinées des personnes concernées.
- iii. Créer des partenariats.** L'organisme doit identifier des artistes et des organisations artistiques externes et entrer en relation avec eux afin d'établir des partenariats et des pratiques collaboratives bénéfiques aux deux parties.

Les processus de mobilisation communautaire mis en œuvre avec succès permettront sans aucun doute aux organismes artistiques d'explorer d'autres éléments de la boîte à outils. Par exemple, une plus grande visibilité dans diverses communautés peut conduire à inciter les membres de la communauté et les artistes à participer aux **décisions concernant la programmation et le développement de la conservation** de l'organisme artistique.

Voici quelques exemples dans ce domaine :

- Jennings, Mel. A Practical Guide To Working With Arts Ambassadors. Arts Council England, Londres, 2003. Tiré de <http://www.culturenet.cz/en/publications/a-practical-guide-to-working-with-arts-ambassadors/kp:15/>
- Levin, Theodore, And Cooper, Rachel. Making A Difference Through The Arts: Strengthening America's Links With Asian Muslim Communities. Asia Society, 2010. Tiré de http://asiasociety.org/files/pdf/as_making_difference_report.pdf.
- Tawadros, Gilane. Reading (And Curating) From Right To Left. 2009. Tiré de http://universes-in-universe.org/eng/nafas/articles/2009/gilane_tawadros.
- Tissier, Damian, & Nathoo, Samir Singh. Black And Minority Ethnic Engagement With London's Museums: Telling It Like It Is: Non-User Research. 2010. Tiré de <http://www.culturehive.co.uk/wp-content/uploads/2013/10/BME-Engagement-with-London-Museums-2.pdf>

3.3 Programmation et développement de la conservation

Cet aspect nécessite des processus d'autonomisation, de partage d'information et d'apprentissage sur l'histoire, les traditions et les pratiques artistiques contemporaines des communautés autochtones, racialisées ou d'autres communautés marginalisées. Il requiert également de démystifier le processus de diffusion ainsi que les défis, les opportunités et les contraintes avec lesquels le secteur de la diffusion doit travailler afin de soutenir les arts.

Les gestes clés à poser dans ce domaine sont :

- i. Sélection des œuvres.** L'organisme doit inclure une variété de voix dans la sélection des œuvres qui sont exposées. Pour ce faire, des artistes externes doivent être invités à participer, les critères de sélection doivent être révisés, les règles budgétaires doivent être transparentes et des œuvres nouvelles doivent pouvoir être présentées.
- ii. Jury et critères d'évaluation.** Des artistes provenant de l'extérieur de l'organisme doivent être recrutés afin de réviser le processus de sélection du jury et les critères d'évaluation.
- iii. Lieu de la tenue des événements.** L'organisme doit étudier de quelle façon il pourrait présenter des événements au sein des communautés, là où elles se rassemblent régulièrement.
- iv. Commentaires de la communauté.** L'organisme doit solliciter les commentaires et les idées de diverses communautés en utilisant des méthodes variées, telles que des sondages en ligne, des activités de sensibilisation, des pratiques de mobilisation communautaire, des sondages auprès du public et des entrevues.

Voici quelques exemples dans ce domaine :

- Cliché, Danielle et Wiesand, Andreas. *Achieving Intercultural Dialogue Through The Arts And Culture: Concepts, Policies, Programmes, Practices*. International Federation Of Arts Councils And Cultural Agencies, Sydney, 2009. <http://media.ifacca.org/files/D%27Art39Final.pdf>
- Freeman, Barry. *Toward A Postmodern Ethnography Of Intercultural Theatre: An Instrumental Case-study of the Prague-Toronto-Manitoulin Theatre Project*. 2010. Tiré de <https://tspace.library.utoronto.ca/handle/1807/24752>.

Développement des publics et emploi :

L'autonomisation des communautés et le partage avec elles peuvent renforcer leur confiance dans l'organisme artistique, ce qui peut conduire au **développement des publics** et garantir que les membres des diverses communautés en question connaissent les possibilités d'**emploi** ou de bénévolat, par exemple pour agir comme conseiller ou pour siéger au conseil d'administration.

Remarque : Bien que les domaines ci-dessous concernent la dotation en personnel, des méthodes similaires peuvent être utilisées pour le recrutement des membres du conseil d'administration et des bénévoles.

Les gestes clés à poser dans ce domaine sont :

- i. Promotion.** L'organisme doit se faire connaître dans les communautés dont il ne fait pas partie et avec lesquelles il souhaite bâtir des ponts. Les activités de promotion peuvent inclure la participation à des réunions communautaires, la publication d'information dans divers médias et le soutien à des initiatives communautaires externes.
- ii. Descriptions de postes.** Dans un contexte où l'organisme adopte de nouvelles valeurs, les descriptions de postes doivent être mises à jour afin d'éliminer tous les obstacles potentiels et de s'assurer qu'elles reflètent les nouvelles connaissances et compétences recherchées.
- iii. Comités et processus d'embauche.** Les comités d'embauche devraient être composés de personnes issues de groupes variés et ayant des intérêts diversifiés. L'organisme pourrait avoir à inviter des personnes externes à participer à ce processus. De plus, tous

les membres du comité devraient suivre une formation sur le processus d'embauche et sur l'importance des valeurs d'équité. La démarche devrait inclure une référence à l'attribution d'une note, une discussion sur les performances des candidats, etc.

- iv. **Formation et développement professionnel.** Toutes les personnes embauchées doivent recevoir une formation adéquate comprenant un volet sur l'engagement de l'organisme à l'égard de l'équité au travail et des attentes envers tout le personnel, y compris les nouvelles recrues.

Voici quelques exemples dans ces domaines :

- Kapetopoulos, Fotis. *Adjust Your View, A Toolkit: Developing Multicultural Audiences For The Arts*. Australia Council For The Arts, Sydney, 2009. Tiré de <http://www.kape.com.au/adjustyview.html>
- Maitland, Heather. *Navigating Difference: Cultural Diversity And Audience Development*. Arts Council England, Londres, 2005. Tiré de <http://www.culturehive.co.uk/wp-content/uploads/2013/04/Navigating-Difference.pdf>
- Smyth, Morton. *Not For The Likes Of You: How To Reach A Broader Audience*. Arts Council England, Londres, 2004. Tiré de <https://www.culturehive.co.uk/wp-content/uploads/2013/04/Not-for-the-Likes-of-You.pdf>

En substance, une section mène à l'autre. Cependant, il est tout à fait possible que des initiatives spontanées et créatives se présentent. Les organismes artistiques doivent donc y être ouverts afin de les intégrer au processus de changement. Bien souvent, ces initiatives peuvent d'ailleurs déclencher le processus de changement, par exemple lorsque les artistes, les diffuseurs et les communautés s'accordent sur les changements nécessaires et qu'ils s'entendent sur la manière de changer et sur la contribution de chacun au processus.

Une bibliographie annotée complète se trouve à la fin de la boîte à outils afin de fournir aux artistes et aux organismes artistiques des sites web où ils trouveront d'autres exemples de travail sur le changement. Ce complément est important, car aucune boîte à outils ne contient toutes les réponses pour tous les organismes. Chaque organisation intéressée par le processus de changement et qui s'y engage doit réaliser son propre travail afin de tirer parti des avantages du processus de changement. À cet égard, la bibliographie annotée est une source qui peut être utilisée pour trouver d'autres exemples de stratégies de changement qui pourraient être aussi pertinents que les études de cas résumées dans chaque section.

Lorsqu'on utilise la boîte à outils comme référence, il faut garder à l'esprit qu'aucune communauté n'est homogène : on trouve de la diversité au sein de chacune. De plus, des protocoles particuliers doivent parfois être suivis lorsqu'on travaille avec des artistes et des communautés autochtones. En conséquence, les activités proposées et les études de cas devront être interprétées en fonction des circonstances de chaque organisme artistique et des relations qu'il tente de développer ou d'améliorer. Afin d'y parvenir, il est préférable d'établir des liens directs avec des groupes au sein de ces communautés. La section sur la mobilisation communautaire aborde ce sujet. À cet égard, le Conseil des arts du Canada et le Conseil des arts de l'Ontario ont soit des bureaux dédiés à ces enjeux, soit du personnel très au fait des points d'accès à diverses communautés. Le CPAMO compte également cette expertise parmi ses ressources, ainsi que les artistes et organismes artistiques autochtones et ethnoraciaux qui travaillent avec lui.

POUR PLUS D'EXEMPLES, CONSULTER :

https://www.policyalternatives.ca/sites/default/files/uploads/publications/National%20Office/2012/06/CPAMO_bibliography.pdf (en anglais seulement).

4. QUELQUES EXEMPLES CONCRETS

Plusieurs membres du RAMO ont mis sur pied des projets ou des initiatives qu'il serait utile de partager au sein de la communauté des arts médiatiques. D'autres projets ou initiatives devraient également être créés afin de promouvoir l'importance et la valeur de cet enjeu ainsi que le succès rencontré par les membres dans leurs travaux sur l'équité et la diversité.

Quelques exemples pertinents :

- *SAW Videos Indigenous Voices project—mentor program*: (<http://www.sawvideo.com/news/indigenous-voices-mentorship-program>); curatorial incubator : (<http://www.sawvideo.com/event/indigenous-curatorial-incubator-2015>).
- V-Tape Indigenous and Incubator work—with Banff (<http://www.vtape.org/artist?ai=750>); aboriginal digital access program (<http://www.vtape.org/wp-content/uploads/2014/01/Vtape-Aboriginal-Digital-Access-Project-imagineNATIVE-2012.pdf>).
- IMAGES Festival—<http://www.imagesfestival.com>.
- Alucine Latin Film Festival: <http://alucinefestival.com>
- Boîte à outils AAMI/NIMAC (<http://www.imaa.ca/fr/a-propos/mandat-et-principes-directeurs/>) ; NIMAC (<http://www.nationalimac.org>).
- LIFT – mandate (<http://lift.ca/about/about-liaison-independent-filmmakers-toronto>).

5. POURQUOI EST-CE IMPORTANT ?

Nous sommes fiers de dire que nous vivons dans une société égalitaire. Cependant, cette notion peut être définie de différentes façons. Dans une perspective d'équité fondamentale, le contexte social et la construction sociale sont des indicateurs importants pour définir la signification de ce terme. À cet égard, le concept d'« égalitaire » pourrait être conçu comme véritablement inclusif, conscient des obstacles historiques et contemporains auxquels sont confrontés les individus et les groupes marginalisés, et comprenant à la fois ce qui doit être fait et ce qui est fait pour identifier la marginalisation et y remédier.

Cela nous amène à la pratique des arts au Canada. Lorsque le financement public pour la création artistique a été instauré avec la mise sur pied du Conseil des arts du Canada en 1957, les caractéristiques démographiques générales du Canada étaient les suivantes : une société qui, depuis près d'un siècle, suivait un modèle de croissance démographique restrictif qui rendait la tâche difficile aux personnes de diverses communautés qui auraient voulu s'installer ici. De plus, le Canada émergeait d'une période de législation et de pratiques discriminatoires qui interdisaient les pratiques culturelles autochtones telles que le potlatch et la danse du soleil, et qui érigeaient des obstacles à l'immigration pour les Asiatiques, les Asiatiques du Sud et les personnes d'ascendance africaine. En outre, le Canada avait établi et entretenu des pensionnats pour enfants autochtones, mis fin à l'immigration de Chinois et de Sud-Asiatiques, mis en place des systèmes scolaires distincts pour les Afro-Canadiens en Ontario et en Nouvelle-Écosse, et avait incarcéré des personnes d'ascendance japonaise au cours de la Seconde Guerre mondiale. Les lois sur les droits de la personne commençaient seulement à être établies à l'échelle nationale et dans certaines provinces.

À la même époque, des communautés autochtones diverses, en Amérique du Nord et dans le monde entier, luttait contre des siècles de domination européenne, de colonialisme et de pensée hégémonique. Les mouvements d'indépendance dans de nombreux pays d'Asie de l'Est, d'Asie du Sud, d'Afrique, d'Amérique latine et des Caraïbes ont donné naissance à de nouvelles nations. Par ailleurs, le mouvement pour l'autodétermination des Premières Nations et les diverses luttes en faveur des droits de la personne

et des libertés civiles des peuples racialisés, des femmes, des gais et lesbiennes et des personnes handicapées ont pris de l'ampleur. L'un des aspects de tous ces mouvements était la volonté claire de récupérer et de valoriser les traditions et les pratiques culturelles qui avaient été réprimées par la domination européenne.

Dans de nombreux cas, cela a conduit à la restauration de pratiques culturelles empruntant des trajectoires très éloignées des valeurs européennes en matière d'éducation, d'apprentissage, de pratiques, de mythes, d'icônes et de normes d'excellence artistique. Ceci est le résultat de changements majeurs au sein des communautés autochtones, dans la législation et la politique sur l'immigration, dans la défense des droits de la personne, grâce à l'adoption de la Charte des droits et libertés, dans les besoins en main-d'œuvre au pays et dans la disponibilité ou les intérêts des personnes qui ont choisi de vivre au Canada.

L'augmentation spectaculaire du nombre d'immigrants originaires de pays d'Asie de l'Est, d'Afrique, d'Amérique latine, des Caraïbes et d'Asie du Sud s'ajoute à ces changements de politique et de législation. Nous savons tous aujourd'hui que la composition de la population de l'Ontario a radicalement changé. L'activisme politique autochtone revendiquant l'autodétermination et les pratiques artistiques, notamment dans le domaine des arts visuels, a également fait son apparition, avec les contributions de Daphne Odjig, de Norval Morrisseau et du Indigenous Group of Seven, ainsi qu'avec l'émergence de Thomson Highway au théâtre et de nombreux autres en littérature. Tous ces facteurs jouent un rôle fondamental lorsqu'on aborde les questions d'identité canadienne dans les arts et des normes d'excellence, car ces artistes et les communautés qui les soutiennent s'inspirent de traditions et de pratiques historiques et contemporaines non européennes.

Au cours des années 1990, un certain nombre d'événements ont sensibilisé le public à ces facteurs. Pensons par exemple aux manifestations contre l'exposition *Au cœur de l'Afrique* du Musée royal de l'Ontario, à la production de *Miss Saigon* par Mirvish, à la tentative de Livent de mettre en scène *Showboat*, aux revendications de plusieurs Premières Nations pour le retour d'artéfacts conservés dans des musées canadiens et internationaux, à la conférence *Writing Through Race* et à plusieurs autres événements qui ont clairement révélé la nouvelle réalité du paysage culturel canadien.

Aujourd'hui, plusieurs organismes ont relevé ce défi. Ainsi, Equity In Theatre Project de la Playwrights Guild of Canada, le Collectif des commissaires autochtones, SAVAC, imagineNATIVE, Reel Asian, le Cultural Pluralism in the Arts Movement Ontario (CPAMO), la Indigenous Performing Arts Alliance, la National Indigenous Media Arts Coalition (NIMAC) et Tangled Art+Disability³ ont tous organisé des séminaires, des conférences, des assemblées et des ateliers et présenté des œuvres remarquables. Ils ont contribué de manière significative à ce qui est maintenant une conversation nationale sur l'autodétermination et l'équité dans les arts.

En ce sens, la croissance et l'impact de cette situation sont constamment réévalués. L'un des secteurs à l'étude concerne la participation des communautés, leurs intérêts, les lieux où elles accèdent à l'art et la manière avec laquelle elles s'engagent dans les activités artistiques. Par exemple, la récente étude approfondie menée à l'échelle de l'Ontario par WolfBrown et Associés à la demande du Conseil des arts de l'Ontario fournit de nombreuses preuves des intérêts des communautés artistiques autochtones et racialisées. Les auteurs notent que :

³ <http://eit.playwrightsguild.ca/>; <http://www.acc-cca.com/>; <http://savac.net/>; <http://www.imagenative.org/homepage-fr>; <http://www.reelasian.com/>; <https://cpamo.wordpress.com/>; <http://ipaa.ca/>; <http://www.oboro.net/en/organisation/national-indigenous-media-arts-coalition-nimac>; <http://tangledarts.org/>.

- les communautés racialisées sont plus mobilisées que les communautés blanches envers l'apprentissage des arts et l'acquisition de compétences avec des personnes d'ascendance africaine dans des événements artistiques communautaires ;
- les peuples autochtones sont plus engagés dans des activités créatrices que leurs homologues blancs⁴ ;
- les personnes interrogées qui sont attachées à leur propre patrimoine culturel sont plus susceptibles de participer à des activités artistiques, en particulier celles qui s'intéressent à d'autres cultures ;
- les personnes autochtones participent plus activement à la visite de galeries et de musées⁵ ;
- les communautés racialisées et autochtones ont signalé une plus grande participation à des événements artistiques communautaires⁶ ;
- les groupes racialisés sont davantage engagés dans des activités artistiques médiatiques⁷ ;
- les groupes autochtones et racialisés sont davantage engagés dans des activités créatrices (à savoir, des activités qui « engagent l'esprit et le corps dans un acte de création artistique unique... »)⁸ ; et
- les communautés racialisées et autochtones, en particulier les personnes d'ascendance africaine, manifestent un plus grand intérêt pour leur propre patrimoine culturel⁹.

Ces conclusions ont été confirmées dans leur ensemble dans un récent rapport de Hill Stratégies¹⁰.

Un autre enjeu à signaler est la notion de ce qui est considéré comme « contemporain » par les artistes autochtones, racialisés et d'autres artistes historiquement marginalisés et qui n'est souvent pas considéré comme « contemporain » par le système artistique actuel et par leurs pairs¹¹. Cela est probablement dû à l'évolution différente des styles, des tendances et des mouvements artistiques dans différentes parties du monde. Le milieu artistique contemporain est fondamentalement basé sur les normes occidentales et prend rarement en compte les histoires et les pratiques artistiques importantes qui ont été supprimées au cours des siècles de domination européenne avec son insistance sur les valeurs universelles implicites dans les systèmes européens de pensée et de gouvernance, dans son système économique et au sein de la société civile. De plus, si certaines de ces valeurs ont été rejetées par les philosophies postmodernistes contemporaines et si leur influence sur l'expression artistique est aujourd'hui moins importante, les artistes autochtones ou racialisés, ainsi que d'autres artistes marginalisés, ont des points de vue divergents sur la valeur du postmodernisme pour leur travail, car ils considèrent le postmodernisme comme la plus récente offensive de la pensée hégémonique européenne.

Les changements démographiques engendrent une modification des notions traditionnelles définissant la culture canadienne comme eurocentrique. De plus, ils soulèvent des questions au sujet des groupes marginalisés dans un contexte eurocentrique, favorisé et urbain. Ces enjeux auront tendance à augmenter

⁴ WolfBrown. Ontario Arts Engagement Study: Results from a 2011 Province-wide Study of the Arts Engagement Patterns of Ontario Adults, Conseil des arts de l'Ontario, septembre 2011, pp. 5 et 50.

⁵ Idem, p. 44

⁶ Idem, p. 46

⁷ Idem, p. 48

⁸ Idem, pp. 52 et 11 respectivement

⁹ Idem, p. 76-77

¹⁰ Voir Hill Stratégies

¹¹ Voir Natasha Bakht, *Mere "Song and Dance": Multicultural Imperative in the Arts*. Cette étude a été présentée pour la première fois en 2009 au Festival Danse Canada et a ensuite été publiée par Between the Lines Press dans *Unsettling Multiculturalism : Lands, Labours, Bodies*, par May Chazan, Lisa Helps, Anna Stanley et Sonali Thakkar éditeurs, 2011 ; et il est à paraître dans *Pluralism in the Arts in Canada : A Change is Gonna Come*, compilé, écrit et édité par Charles C. Smith pour le Centre canadien de politiques alternatives. Voir aussi Kevin A. Ormsby, *Between Generations: Towards Understanding the Difference in Realities and Aspirations of the First and Second Generation of Culturally Diverse Artists*, et George Elliot Clarke *The Stage Is Not White—And Neither Is Canada* forthcoming in *Pluralism in the Arts In Canada: A Change is Gonna Come*, compilé, écrit et édité par Charles C. Smith pour le Centre canadien de politiques alternatives.

de manière presque exponentielle compte tenu de la croissance des communautés artistiques racialisées, autochtones ou autrement marginalisées.

Le défi évident auquel fait face le monde des arts, et le réseau des arts médiatiques en particulier, est de commencer à comprendre qu'il n'est ni souhaitable ni exact d'utiliser les modes occidentaux pour évaluer le bien-fondé de diverses formes et divers modes d'expression artistique des communautés autochtones ou racialisées, ou d'autres communautés marginalisées¹². Les « normes d'excellence » établies de longue date doivent être réévaluées à l'aune d'une capacité critique qui considère le « point de vue » des diffuseurs, c'est-à-dire leur relation avec la production de connaissance et leur adhésion à une tradition sélective respectant la notion selon laquelle les valeurs universelles dans le domaine des arts découlent des systèmes européens par rapport auxquels d'autres sont ensuite mesurées. Une telle approche coupe court à tout dialogue sur les valeurs et les traditions sélectives des groupes autochtones et racialisés, et sur l'importance de leur influence sur les expressions créatives des artistes issus de ces communautés.

Dans ce contexte, WolfBrown affirme que :

L'engagement artistique est généralement plus élevé chez les Ontariens de couleur et davantage chez les populations noires. Cela est principalement dû à un engagement plus important dans l'apprentissage des arts et dans la vie communautaire. (Les minorités visibles, en tant que groupe, ont un indice d'apprentissage artistique de 25, comparé à 13 pour les Blancs, soit une différence de 12 points.) Les schémas d'engagement par race sont en partie dictés par l'âge, les répondants de couleur ayant en moyenne sept ans de moins que les répondants de race blanche (41 ans contre 48 ans)¹³.

De plus, WolfBrown suggère que, selon les preuves établies par la recherche, il existe trois « implications pour les diffuseurs d'art, les bailleurs de fonds et les décideurs » :

- I) « Les organismes artistiques doivent se questionner sur le lieu où survient la participation aux arts et quelle importance doit être accordée aux environnements informels par rapport aux environnements formels lorsqu'ils envisagent une programmation et l'acquisition de nouveaux publics. En d'autres mots, comment les groupes artistiques peuvent-ils atteindre les gens chez eux et dans leur communauté ? Que peuvent faire les décideurs et les bailleurs de fonds pour résoudre ce problème ?
- II) « Penser à faire participer divers publics signifie penser en termes généraux aux activités artistiques. Concevoir des programmes qui stimulent l'intérêt pour les activités participatives telles que la danse, la musique, le jeu d'acteur et la narration pourrait aider à nouer des relations avec certaines populations comme les peuples autochtones.
- III) « Les résultats montrent le rôle clé que les arts peuvent jouer dans la création de ponts et dans la fortification de liens sociaux, qui sont tous deux essentiels à une écologie artistique saine. La consolidation de ce message pourrait aider à relier les arts aux

¹² Pour faire un examen plus approfondi de ces enjeux, voir Cornell West, *The New Cultural Politics of Difference* (1990), Homi Bhabha *The Location of Culture* (1994), Frances Henry and Carol Tator, *Challenging Racism in the Arts* (1998), Althea Prince, *Being Black* (2005), Michael M. Ames *Cannibal Tours and Glass Boxes : the Anthropology of Museums* (1992), Natasha Bakht, *Mere "Song and Dance"* (2009), Michael Greyeyes, *Notions of Indianness* (2009), Kevin A. Ormsby, *Between Generations: Towards Understanding the Difference in Realities and Aspirations of the First and Second Generation of Culturally Diverse Artists* (2009), Little Pear Garden Theatre Collective, *Demystifying Chinese Aesthetics* (2009), Mennaka Thakker Dance Company and Kalannidhi Fine Arts of Canada, *Contemporary Choreography in Indian Dance* (2009).

¹³ Idem, p. 63

problèmes de société plus vastes, tels que le besoin de tolérance et de dialogue entre les diverses communautés¹⁴. »

Voilà le milieu artistique auquel le RAMO s'adresse et pour lequel il a élaboré ce cadre de politique.

6. GOUVERNANCE, DROITS DE LA PERSONNE ET RÉOLUTION DE CONFLITS

Il ne fait aucun doute que tous ces enjeux se chevauchent, et de nombreuses ressources sont disponibles pour aider les organismes artistiques à y faire face. Un fichier PowerPoint inclus dans la boîte à outils présente les lignes directrices du développement organisationnel en matière de droits de la personne en Ontario. Il est basé sur des documents élaborés par la Commission ontarienne des droits de la personne (<http://www.ohrc.on.ca/fr/politique-et-directives-sur-le-racisme-et-la-discrimination-raciale>).

En ce qui concerne les questions liées à la gouvernance et à la diversité des membres du conseil d'administration et des bénévoles, le travail réalisé par la fondation Maytree s'avère utile <https://onboardcanada.ca/>

7. TERMINOLOGIE :

Le domaine de l'équité et de la diversité regorge de termes et de concepts qui semblent changer constamment.

Plusieurs textes contemporains fournissent des glossaires avec des définitions qui semblent former un champ de mines sans fin à cause de la croissance exponentielle de la quantité de mots et de phrases, ainsi que des idées qui y sont associées¹⁵. En parcourant certaines de ces ressources, il est facile de voir les points communs, les différences et les changements au fil du temps. Cependant, certaines personnes peuvent trouver difficile de comprendre ce que signifient ces termes, de savoir comment leurs significations ont été construites et quels termes sont les plus appropriés.

Cette question dérange même les écrivains et les penseurs profondément engagés dans ce discours. Par exemple, la poétesse, romancière, dramaturge et essayiste, Marlene Nourbese Phillip a écrit :

J'ai toujours pensé que j'étais Nègre
jusqu'à ce que je sois une personne de couleur,
Indienne, jusqu'à ce qu'on me dise que Colomb avait tort
de penser qu'il était aux Indes —
cela m'a faite Caribéenne.
Et tout au long des années 60, 70 et 80,
J'étais sûre d'être Noire.
Maintenant, Noire est chose du passé,
Africaine est de rigueur,
et moi un caméléon d'étiquettes¹⁶.

¹⁴ Idem, p. 89

¹⁵ Voir, par exemple, *The Colour of Democracy*, Frances Henry, C. Tator, W. Mattis ; *Dancing on Live Embers*, Tina Lopes et Barb Thomas, Broadview Press; *Cultural Diversity in the Media Arts*, Independent Media Arts Alliance and National Indigenous Media Arts Coalition dans *Pluralism in the Arts in Canada: A Change is Gonna Come*, édité par Charles C. Smith, Centre canadien de politiques alternatives, 2012 ; et *Arts and Equity: A Tool-kit for Community Engagement*; Skye Louis et Leah Burns, *Neighbourhood Arts Network* dans *Pluralism in the Arts in Canada: A Change is Gonna Come*, édité par Charles C. Smith, Centre canadien de politiques alternatives, 2012 ; *Figuring the Plural*, Mina Para Matlon et al, Art Institute of Chicago, 2014.

¹⁶ *What's In A Name?* dans *Sad Dances in Field of White*, édité par Charles C. Smith pour Is Five Press, p. 36. Traduction libre.

On observe également des scénarios similaires lorsque l'on cherche à identifier des termes pour les peuples autochtones ou les personnes handicapées. Pour les premiers, nous les désignons comme des nations, un peuple ou des peuples, autochtone ou indien ou aborigène ; pour les seconds, est-ce que ceux qui ont une déficience auditive ont leur place ici ? Qu'en est-il des personnes ayant des problèmes de mobilité, ou atteints d'une déficience visuelle ou de cécité ? Quels points communs partagent-ils ? Qu'est-ce qui les différencie et comment pourrions-nous en tenir compte ?

Dans leur glossaire, Lopes et Thomas fournissent un contexte historique aux termes qu'ils utilisent. Ils explorent la nature contingente des définitions et pourquoi elles peuvent changer avec le temps. Ils fournissent plusieurs explications, mais les plus importantes découlent probablement des positions binaires suivantes : (a) la catégorisation déterminée par l'État et (b) les processus communautaires d'autodétermination et d'autodénomination ainsi que leur capacité à agir.

Dans les deux cas, les noms et les définitions ont changé et, en ce qui concerne les définitions, elles continueront probablement de changer. Quant à l'influence du gouvernement dans ce domaine, elle peut être perçue comme un processus de catégorisation qui contient et limite, alors que les processus communautaires sont beaucoup plus exploratoires et, par conséquent, étendus. Le gouvernement s'impose souvent sans dialogue ou, au mieux, avec parfois un peu de dialogue direct avec ceux qu'il nomme et définit ; au contraire, la communauté a souvent peu d'influence pour obliger le gouvernement à accepter les processus et les résultats de l'autodéfinition. Les deux ont assurément des implications sociales, politiques, culturelles et éducatives.

Dans sa pièce *Fires in the Mirror: Crown Heights, Brooklyn and other identities*, Anna Deveare Smith joue le rôle d'une agente des droits de la personne de la Ville de New York qui donne son avis sur le conflit entre Afro-Américains et Juifs hassidiques à Crown Heights, un quartier de Brooklyn. Ce personnage dit : « Je pense que vous savez que les Eskimos ont 70 mots pour décrire la neige. Nous avons probablement 70 sortes de partis pris, de préjugés, de racismes et de discriminations, mais nous avons de la difficulté à l'admettre. Alors je pense que nous avons un vocabulaire assez faible à ce sujet et ça reflète notre réticence à en parler honnêtement et à régler le problème¹⁷. »

En contrepoint, Audre Lorde se définit clairement et irrévocablement comme une mère socialiste féministe lesbienne noire et a souvent contesté le féminisme pour sa « blancheur » et son recours au patriarcat. Dans ce contexte, Lorde critique la tradition philosophique eurocentrique binaire, notant que les notions d'identité et d'être sont bien plus complexes et contingentes qu'on voudrait le croire, et non établies entre des oppositions qui déterminent le positionnement sur la base de valeurs comme la domination et la subordination¹⁸.

Voici sans doute le point de départ de cette réflexion : le lien entre, d'une part, le pouvoir et la capacité de nommer, et d'autre part, ce que cela signifie dans la société, la culture et les arts, de même que dans les institutions vouées aux arts, en particulier dans les établissements d'enseignement tels que l'Ontario College of Art and Design (OCAD). Celui-ci s'est engagé à faire la promotion de l'équité et de la diversité et doit, pour y parvenir, intégrer ces notions dans les paramètres académiques de la liberté d'expression, de la recherche, de la pratique artistique et des normes d'excellence.

¹⁷ Anchor Books, 1993, p. 63.

¹⁸ *Age, Race, Class, and Sex: Redefining Difference*, et Ian Ang, *Identity Blues*, dans *Without Guarantees: In Honour of Stuart Hall*, édité par Gilroy, P. et al, pp. 1–13, © Verso (Londres, New York) 2000.

Pour réfléchir à cette question, il peut être utile d'examiner les récents progrès dans les domaines suivants :

- La politique et les lois sur le multiculturalisme canadien
- L'autodéfinition et les mouvements d'identité
- Les termes problématiques

Après une analyse de ces questions, le présent document porte son attention sur les avantages et les défis liés au changement social et institutionnel, ainsi que sur le lieu des changements à l'OCAD afin de soutenir ses initiatives en matière d'équité et de diversité.

71 Multiculturalisme — Défis et changements :

À l'origine un projet de l'État canadien élaboré à la fin des années 1960 et adopté par le Parlement au début des années 1970, le multiculturalisme visait à reconnaître une société pluraliste dans un cadre bilingue et biculturel¹⁹. Bien que cette idéologie ait marqué un changement important par rapport au passé d'assimilation aux valeurs et aux normes occidentales, elle a été vivement critiquée pour avoir mis l'accent sur les célébrations culturelles tout en ignorant les questions de fond relatives à l'égalité en droit et en pratique, y compris dans le domaine des arts²⁰. Malgré ces critiques émanant principalement de peuples autochtones et racialisés, le multiculturalisme n'était pas seulement une politique du gouvernement canadien dans les années 1970 et 1980 ; il a été inscrit au rang des valeurs canadiennes dans la Charte des droits et libertés et a fait l'objet d'une loi en 1988.

Cependant, la codification de la politique multiculturelle dans la législation n'a pas permis de réduire les nombreux défis des défenseurs des droits des communautés et des universitaires concernant les limites de l'approche du gouvernement canadien face aux questions de fond concernant les peuples autochtones et racialisés. En outre, l'avènement du terme « équité en matière d'emploi », tout en proposant quelques avancées terminologiques, posait d'autres problèmes en homogénéisant les groupes « désignés » en tant que « autochtones », « minorités visibles », « personnes handicapées » et « femmes »²¹.

À la même époque, des progrès évidents se faisaient sentir dans les communautés autochtones, racialisées et féministes : les peuples autochtones cherchaient à faire reconnaître leur droit inhérent à l'autodétermination, y compris la reconnaissance de la diversité de leurs cultures ; diverses communautés racialisées prônaient une meilleure compréhension de l'impact du racisme et de ses caractéristiques historiques et systémiques ; alors que le féminisme était de mieux en mieux compris grâce à sa rencontre avec d'autres identités.

C'est dans ce contexte que les peuples autochtones et certains groupes racialisés ont réclamé réparation pour les injustices passées²². Ces réclamations, ainsi que des contestations contre des conditions édictées par le gouvernement, ont entraîné certains changements dans le discours public. Par exemple, sur la

¹⁹ *A Just Society*, Pierre Elliot Trudeau, et *Blackness and Modernity: the colour of Humanity and the Quest for Freedom*, Cecil Foster, McGill-Queen's University Press, Montréal, c2007.

²⁰ Natasha Bakht, *Mere "Song and Dance": Complicating the Multicultural Imperative in the Arts*, et George Elliot Clarke, *The Stage is Not White – And Neither is Canada*, dans *Pluralism in the Arts in Canada: A Change is Gonna Come*, édité par Charles C. Smith, Centre canadien de politiques alternatives, 2012.

²¹ Silberman Abella, Rosalie. *Rapport de la Commission sur l'égalité en matière d'emploi*, gouvernement du Canada, 1984. Ce document proposait des conditions qui ont ensuite été codifiées dans la législation fédérale sur l'équité en matière d'emploi et dans le Programme de contrats fédéraux.

²² Voir, par exemple, les enjeux suivants: la réparation canado-japonaise, les réparations aux personnes d'ascendance africaine contre l'esclavage, la taxe d'entrée au Canada pour les Chinois, Canada de l'Asie du Sud, le cas du Komagata Maru, la vallée de Hogan et Africville.

question de la race, la première rupture avec le multiculturalisme a été l'expression « relations interraciales » qui a rapidement évolué pour devenir « antiracisme », une expression qui a pourtant disparu ces dernières années dans l'élaboration des politiques publiques. En ce qui concerne les peuples autochtones, les demandes de reconnaissance de la pluralité des nations, des langues et des cultures, ainsi que du lien aux terres ancestrales et des droits qui leur sont associés continuent d'exister.

On pourrait penser que ces demandes trouveraient leur place dans une société véritablement multiculturelle, mais la discrimination passée et présente et son impact sur les possibilités d'avancement pour certains groupes n'ont pas été traités de manière adéquate. En conséquence, il n'a jamais été possible de réaliser la vision d'une société multiculturelle dans un monde construit d'iniquités profondément enracinées dans l'histoire résultant de la subordination de groupes particuliers.

C'est pour cette raison entre autres que le multiculturalisme canadien a connu si peu de succès²³.

72 L'autodéfinition et les mouvements d'identité

Comme indiqué ci-dessus, les peuples autochtones et les groupes racialisés, ainsi que les femmes, les personnes handicapées, la communauté LGBTQ et les autres groupes marginalisés ont déployé des efforts considérables pour définir leur identité et la faire reconnaître dans la société, la législation, les politiques, les pratiques institutionnelles et les disciplines artistiques, y compris en ce qui concerne les normes d'excellence, la pratique, l'attribution de bourses et les processus de décision. West décrit cette évolution comme la résultante des mouvements de libération

nationale mondiaux et des mouvements de libertés civiles et des droits de la personne qui ont émergé dans les années 1950 et 1960 dans les états occidentaux, mais pour lesquels il y avait eu des précédents, selon lui et d'autres auteurs²⁴.

De plus, nous assistons présentement à un large éventail de liens hybrides qui traitent de l'intersectionnalité et du « devenir » actif grâce à la sensibilisation et à la découverte du passé individuel de chacun, à la « mémoire du sang », ainsi qu'aux liens avec une ascendance décousue et à la valeur de l'oralité en tant que source d'autorité. L'un des principaux arguments de ces écrits concerne l'opposition entre les valeurs occidentales d'homogénéisation et la pluralité des formes d'auto-identification à travers l'expression créative.

De même, dans ce contexte, les notions « d'essentialisme » ont été vivement critiquées et leurs limites jugées problématiques. Considérés comme limitant le développement humain, les récits « essentialistes » réduisent la portée des influences sur les identités et leurs articulations. Cet affaiblissement réduit à son tour les possibilités qu'une telle expression pourrait évoquer et est contraire aux valeurs d'hétérogénéité qui enrichissent la différence et donne de nombreuses preuves de sa place dans l'histoire et dans la vie quotidienne.

Il s'agit d'un phénomène d'une grande portée, évident dans de nombreux textes, y compris le livre populaire *American Tapestry : The Story of the Black, White and Multiracial Ancestors of Michelle Obama*²⁵.

²³ Foster, Cecil. *Blacks and Modernity*.

²⁴ West, Cornell. « The New Cultural Politics of Difference » dans *Out There : Marginalization and Contemporary Cultures*, éditions Ferguson, R. et al pp. 11–23 © West Publ. 1990. Backhouse, Constance. *Petticoats and Prejudice: Women and Law in Nineteenth Century Canada*, Women's Press with Osgoode Society for Canadian Legal History, 1991. Walker, J. "Race", *Rights and the Law in the Supreme Court of Canada*, Wilfred Laurier University Press, 2006. Mills, Charles W. *The Racial Polity*, dans *Blackness Visible: Essays on Philosophy and Race*, Cornell University Press, 1998.

En raison de son sujet, l'ouvrage sur les origines de la Première dame des États-Unis a attiré l'attention du public, appelant à s'interroger sur l'identité racialisée de cette nation. De façon similaire, certains peuples autochtones du Canada parlent de leur patrimoine diversifié, issu à la fois de cette terre et de ceux qui sont arrivés d'autres contrées. Des termes tels que « créolisation », « diaspora » et « syncrétisme » ont leur place dans cette conversation. Bien que chacun puisse avoir une origine et une signification particulières, ils sont devenus complémentaires à d'autres identités bien au-delà de celle qui leur a donné naissance.

Comme lors de tout changement de paradigme, le fait de nommer les choses et la construction du sens constituent des défis. Comme le suggèrent Saïd et Fanon, toute terminologie s'inscrit dans le contexte de l'époque où elle est utilisée, et elle est souvent contestée²⁶. Par exemple, lorsqu'il discute de la transition de la valeur sociale des musées, Bennett explique en détail comment un établissement de construction similaire, le musée, peut changer au fil du temps pour refléter les valeurs de ceux qui sont au pouvoir. Plusieurs raisons expliquent cette contestation, qu'il s'agisse d'écarts générationnels, éducatifs ou économiques, ou de nouveaux concepts politico-économiques créant ce qui est perçu comme « la norme ».

Saïd et Fanon suggèrent que l'époque de l'hégémonie européenne a créé des « normes » dans lesquelles le sexisme, le racisme et d'autres catégories actuellement décriées étaient monnaie courante. Par conséquent, à moins que ces éléments du passé aient été totalement identifiés, éliminés et corrigés, ils s'immisceront dans le contemporain comme on l'a constaté dans le domaine artistique lors de la contestation de l'exposition *Into the Heart of Africa*, présentée par le Musée royal de l'Ontario, l'exposition Barnes à l'Art Gallery of Ontario, *The Writing Through Race Conference*, et enfin la conférence *Black arts* tenue à l'OCAD et le rapport qui a été publié par la suite.

Un signe de cette différence est perceptible dans les écrits de William Butler Yeats et Chinua Achebe. Dans « La seconde venue », Yeats a écrit ces vers célèbres :

Tout se disloque. Le centre ne peut tenir.
L'anarchie se déchaîne sur le monde
Comme une mer noircie de sang : partout
On noie les saints élans de l'innocence.
Les meilleurs ne croient plus à rien, les pires
Se gonflent de l'ardeur des passions mauvaises.

Écrit comme une réflexion sur les ravages de l'Europe à la suite de la Première Guerre mondiale, ce poème était un cri contre le monde occidental qui perdait son emprise sur lui-même et tombait dans le chaos. Prenant l'un des vers comme titre de son premier roman, *Le monde s'effondre*, il semblerait qu'Achebe soit d'accord, mais avec une perspective totalement différente. Là où Yeats perçoit la fin de ce qui semblait être à la fois un monde désiré, homogène et ordonné, Achebe voit le chaos résultant de la force d'un colonialisme homogénéisant, un projet qui a coupé au groupe colonisé l'accès à son passé, ce qui était particulièrement évident dans les pensionnats autochtones ou dans l'obligation faite aux esclaves de parler la langue et d'adopter la religion et les coutumes de leurs maîtres. Dans les deux scénarios, toute pratique des langues ou des coutumes d'origine pouvait être punie. En ce qui concerne les peuples autochtones en

²⁵ Rachel Swarns, Amistad/HarperCollins. Ce livre a été présenté dans tous les réseaux de bibliothèques en Amérique du Nord en 2014 et il a été largement commenté.

²⁶ Saïd, Edward. *Culture and Imperialism of Civilization*, Vintage Books, 1994. Fanon, Frantz. *Racism and Culture*, dans *Toward the African Revolution*, Monthly Review Press, 1964.

particulier, l'héritage de la colonisation a donné lieu à des questions non résolues auxquelles la société canadienne doit encore faire face.

Pour diverses raisons, on pourrait en dire autant des Chinois, des Asiatiques du Sud et des Noirs (les personnes d'ascendance africaine), des personnes malentendantes ou handicapées ; et cette différence est prononcée dans divers secteurs et disciplines des arts et dans l'enseignement universitaire des arts. Par conséquent, lorsque l'équité et la diversité constituent un défi pour un système fondé sur les valeurs et les normes eurocentriques, il devient le cri d'alarme de « l'autre ». C'est cet « autre », pleinement reconnu, qui souligne ce que pourrait signifier la vie dans une société véritablement inclusive, une société à laquelle les établissements d'enseignement, en particulier de niveau postsecondaire, devraient préparer les personnes qui aspirent à y participer. Dans ce contexte, il convient de reconnaître le champ émergent que ces grandes entités en expansion peuvent occuper et occuperont. Comme Hall le suggère, ce serait le moment d'un « festival de la révolution » ou de ce que Foster présente comme l'infinitude et la variabilité de la négritude en contraste avec la nature idéalisée et statique de la culture blanche²⁷.

Cette publication a été réalisée grâce au soutien du programme Leadership pour le changement du Conseil des arts du Canada ainsi qu'au soutien continu du Conseil des arts de l'Ontario et de la Fondation Trillium de l'Ontario.

²⁷ For Allon White: metaphors of transformation dans *Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies*, édité par D. Morley et Chen, K., Routledge, 1996, pp. 287–308, et Cecil Foster, *Blacks and Modernity*.

