



par Julie Lavigne

DÉMARCHES ARTISTIQUES
CONTEMPORAINESKaren Tam et
l'authentique
biscuits chinois
québécois

Karen Tam, *Gold Mountain Restaurant Montagne d'Or*, détail de l'installation présentée au MAI, 2004.

Julie Lavigne est historienne de l'art et professeure au Département de sexologie de l'Université du Québec à Montréal. Après avoir obtenu son doctorat en histoire de l'art de l'Université McGill, elle a effectué un stage postdoctoral au Centre de recherche en éthique de l'Université de Montréal (CRÉUM). Ses recherches portent notamment sur la représentation de la sexualité, l'éthique, l'art contemporain, les théories féministes et les études sur le genre. Elle a publié des textes dans les revues : *Protée*, *revue internationale de théories et de pratiques sémiotiques*, *Symposium*, *Globe*, *Revue internationale d'études québécoises*, *Parachute* et *Espace*.

Le 20 mai 2004, «la maison des artistes et de l'art interculturel¹», le MAI (Montréal, arts interculturels), voit sa galerie se transformer en un restaurant chinois en tous points semblable à celui que l'on trouve dans presque toutes les villes du Québec ou même d'Amérique du Nord. Sous le travail acharné de l'artiste, Karen Tam, de sa famille, des restaurateurs chinois de Montréal et de l'équipe du MAI², le Restaurant Montagne d'Or voit le jour. À l'occasion de cet événement, le spectateur est accueilli dans la galerie par l'enseigne du restaurant (et, ce faisant, par le titre de l'exposition), *Gold Mountain Restaurant Montagne d'Or*, écrite en lettres d'or, en caractère roman «orientalisé», une police de type Shanghai souvent utilisée par les restaurants chinois ou pour les affiches de films de kung fu. Ensuite, le spectateur entre dans l'exposition par une arche arrondie surmontée d'une inscription en calligraphie chinoise, pour atterrir dans une salle à manger de restaurant. L'exposition revêt les apparences d'une salle de restaurant chinois typique : avec ses lanternes, son paravent, ses reproductions de paysages à l'encre, ses cache-pots en poterie. Rien n'est omis, de la cuisine cachée par des portes battantes au comptoir en passant par l'ameublement dépareillé typique, les menus, les napperons de papier, les couverts et la caisse. Il ne reste plus qu'à s'asseoir et commander un repas... qui n'arrivera jamais.

La fidélité dans la présentation du restaurant, que l'on perçoit particulièrement dans le souci aigu du détail, vient d'une expérience profonde des codes d'un tel établissement. Effectivement, Karen Tam est fille de restaurateur chinois et y a vécu son enfance.

L'espace dans lequel le spectateur est accueilli est donc à la fois familier et inusité pour une galerie. Cette installation mise justement sur l'adhésion minutieuse à l'image réconfortante que l'on se fait du restaurant chinois «canadianisé» pour mieux surprendre et susciter le questionnement du spectateur : Pourquoi proposer une reproduction d'un restaurant chinois comme œuvre d'art ? Ici, le mot clé étant reproduction, puisque, aussi vraisemblable

que ce restaurant puisse paraître, il n'en demeure pas moins qu'il s'agit d'un simulacre. Premièrement, aucune nourriture n'y est servie ou préparée, bien que la cuisine soit presque entièrement équipée. Car la cuisine, contrairement à un vrai restaurant, est accessible aux spectateurs. Ce dernier y trouve une cuisine au repos, mais activée par une projection d'œuvres vidéographiques de Karen Tam portant sur des recettes ou des portraits de restaurateurs chinois. La nourriture y est donc présentée sous forme d'art. Autrement dit, le cœur et la raison d'être d'un restaurant se trouvent métamorphosés en vidéo d'art. Ce décalage transforme complètement la signification du restaurant, l'«élevant» au rang d'installation artistique. Cette opération n'est pas sans rappeler le parallèle possible entre cuisine et art. La cuisine est un art, que l'on considère souvent moins noble parce que utilitaire, mais une forme artistique tout de même. Deuxièmement, le fait de placer ce décor de restaurant chinois dans une galerie crée la distance qu'implique une représentation artistique. Le lieu artistique et le caractère éphémère dénaturent le restaurant pour en faire autre chose : une forme de *ready-made* assisté³. Cette démarche consistant à prendre tous les éléments des restaurants chinois et à désigner ce restaurant comme œuvre d'art est en soi très critique. La critique provient de l'acte performatif de transformer un décor commercial, populaire, kitsch et non artistique en art par le simple fait de le désigner comme tel. Cependant, dans le cas de l'œuvre de Tam, la critique réside encore plus dans le choix de faire œuvre avec un restaurant chinois, de surcroît américanisé.

Le choix du restaurant s'imposait à l'artiste pour deux raisons. Pour reprendre les mots de Françoise Belu, parce que « [d]'une part, étant chinoise et fille de restaurateurs, elle aborde une problématique qu'elle connaît de l'intérieur. D'autre part, le restaurant représente un point d'accès à une culture autre dont il perpétue les stéréotypes⁴ ». Car le restaurant chinois que choisit de recréer Tam n'est pas un restaurant chinois authentique, mais un authentique restaurant chinois américanisé. La différence entre ces deux établissements se situe justement dans l'utilisation du stéréotype pour « faire chinois ». Car l'authenticité de ce type d'établissement correspond à une vision occidentale de la Chine. Difficile d'y voir un lieu permettant aux clients de découvrir l'authenticité et la diversité culturelle de la Chine. Le décor permet plutôt un dépaysement ou une évasion asiatique concentrée en une visite au restaurant. En d'autres termes, il s'agit d'adapter l'établissement pour les Québécois par une nourriture plus américanisée, mais aussi, paradoxalement, en orientalisant le décor. Le processus d'orientalisation qu'explicite l'œuvre correspond étrangement bien au concept d'orientalisme développé par Edward W. Said. Pas étonnant que plusieurs auteures qui se sont intéressées au travail de Karen Tam l'aient souligné⁵. Pour Said, « on peut décrire et analyser l'orientalisme comme une institution globale qui traite de l'Orient, qui en traite par des déclarations, des prises de position, des descriptions, un enseignement, une administration, un gouvernement : bref, l'orientalisme est un style occidental de domination, de restructuration et d'autorité sur l'Orient⁶ ». En somme, l'orientalisme, c'est l'image que l'Occident se fait de l'Orient, non l'Orient lui-même, qui est une réalité beaucoup trop vaste et diversifiée pour s'unifier autour d'un même concept, sinon pour signifier la différence. D'ailleurs, pour Said, « la culture européenne s'est renforcée et a précisé son identité en se démarquant d'un Orient qu'elle prenait comme une forme d'elle-même inférieure et refoulée⁷ ». C'est donc sous le couvert d'un simple restaurant chinois regorgeant de signes orientaux que l'artiste expose une vision

stéréotypée de la culture chinoise, une vision qui tend à souligner la différence, voire l'infériorité. Or, cette image stéréotypée est celle créée par des Chinois afin de répondre à la vision occidentale de la Chine de leur clientèle : une image auto-imposée en fonction de la demande du marché. Dans son installation, Karen Tam pousse un peu plus loin cette orientalisation du restaurant en y ajoutant, par exemple, des nappes en soie richement décorées⁸. Ces nappes correspondent d'emblée à l'image que l'on se fait de l'art textile de la Chine, mais sont tout à fait inappropriées dans un restaurant de quartier. D'ailleurs, les napperons de papier déposés sur ces mêmes nappes relèvent l'incongruence de la présence de ce type tissu. Cette forme d'excès de « chinoiseries » relève effectivement du déplacement esthétique et ironique de l'artiste en lien avec le restaurant chinois de son enfance.

L'aspect critique de l'installation se fait sentir plus directement encore dans le titre même de l'exposition, ou du restaurant. *La Montagne d'Or* est une référence directe aux débuts de l'immigration chinoise, liée d'abord à la ruée vers l'or en 1858⁹. Sur le site d'Archives Canada, on peut lire qu'« on découvrit de l'or en 1858 dans la région du fleuve Fraser, en Colombie-Britannique. Des milliers de mineurs, incluant beaucoup de Chinois qui travaillaient alors en Californie, accoururent dans la région. [...] Le manque de main-d'œuvre en Colombie-Britannique fut l'occasion d'embaucher de nombreux Chinois pour la construction des routes et des chemins de fer et le défrichage des terres¹⁰ ». Toutefois, dans la construction du chemin de fer, les Chinois furent exploités comme main-d'œuvre bon marché travaillant dans des conditions extrêmes. D'ailleurs, durant la construction, qui s'échelonna sur 5 ans (de 1880 à 1885), environ 7 000 travailleurs chinois arrivèrent et, sur ce nombre, entre 600 et 2 200 ont perdu la vie (explosions de dynamite, glissements de terrain, noyades, scorbut et autres maladies ainsi que fatigue excessive)¹¹. Dans son œuvre, Tam fait référence directement à cet épisode. Dans un des biscuits chinois que présente l'artiste dans son exposition, on peut ainsi lire l'inscription suivante : « Pour chaque mille de chemin de fer, un Chinois a perdu la vie ». Qui plus est, malgré l'intérêt manifeste que représentait cette main-d'œuvre bon marché, les Chinois firent l'objet d'un racisme explicite car, dès la fin des travaux de construction du chemin de fer en 1885, le gouvernement canadien mit en place des mesures pour réduire leur immigration. Ces mesures prirent la forme

Dans l'œuvre de Tam, la référence à la sombre histoire des immigrants chinois au Canada et au racisme dont a longtemps été victime cette communauté ne se limite pas au titre de son exposition : *La Montagne d'Or*.

d'une taxe à l'immigration de 50 \$ pour chaque membre d'une famille et cette taxe passa à 500 \$ en 1903. Cependant, en 1923, ce n'est plus une taxe que les politiques d'immigration imposèrent aux Chinois, mais une loi interdisant leur immigration au pays. Cette loi ne fut abolie qu'en 1947¹². D'ailleurs, Karen Tam participait en 2007 à une exposition de groupe organisée par Alice Ming Wai Jim, *Redress Express*, soulignant entre autres les excuses du premier ministre Harper le 22 juin 2006 pour l'offense et l'exclusion sociale créées par la taxe imposée aux immigrants chinois¹³.

Dans l'œuvre de Tam, la référence à l'histoire sombre des immigrants chinois au Canada et au racisme dont fut victime cette communauté ne se limite pas au titre *La Montagne d'Or*. Bien que ce titre soit une clé centrale ou un l'angle privilégié d'analyse de l'artiste, d'autres éléments vont en ce sens. De manière très amusante, et d'autant plus percutante, les menus et les petits mots qu'on trouve dans les fortune cookies soulignent le racisme canadien et québécois envers la diaspora chinoise. Le menu, par exemple, est truffé d'insultes à l'endroit des Chinois : « Mangeur de chiens : Asiatique », ou encore

« Les Chinois mangent du chat, par conséquent : tueurs de chats de gouttière ». Dans un des petits billets que l'on trouve dans les fortune cookies, on peut même lire : « Le Chinetoque est bien trop présent parmi nous, non seulement ici, mais dans toutes les villes ». Difficile de ne pas y voir une expression plus directement raciste. Cependant, l'auteur de ces messages, dans le menu comme dans les biscuits, c'est l'artiste elle-même s'adressant à de faux clients, mais à de vrais amateurs d'art, et plus particulièrement d'art interculturel. On pourrait interpréter ces affirmations lapidaires comme des pointes critiques, à prendre au deuxième degré, servant à appuyer le propos sur l'aspect raciste des stéréotypes véhiculés dans les restaurants chinois occidentalisés. Des stéréotypes qui sont de surcroît auto-infligés pour répondre à la demande des clients québécois. Ainsi, ces messages porteraient la marque d'une résistance à l'endroit du commerce à tout prix et de la maxime selon laquelle « le client a toujours raison » : « Pourquoi chercher à plaire à des gens qui pensent cela de nous ? »

Il est pertinent ici de revenir aux origines des fortune cookies. En fait, ces biscuits dits chinois sont en réalité une invention américaine visant à adapter la restauration chinoise aux mœurs nord-américaines, selon lesquelles on termine un repas avec un dessert, ce qui n'est pas le cas dans la tradition chinoise. D'ailleurs, la Wonton Food Compagny a, en 1992, introduit les biscuits chinois en Chine avec comme descripteur : « Authentiques *fortune cookies* américains ». L'artiste y fait référence dans un petit message dont l'inscription se lit comme suit : « Biscuits de fortune chinois américains originaux ». Cette inscription, à l'image de l'exposition globale, relève ou symbolise l'hybridité de la culture et de la réalité de la diaspora chinoise du Québec. Relever ainsi l'hybridité de la culture diasporique chinoise n'est-il pas la manière la plus sournoise de contrer le racisme sous-jacent à l'orientalisme tel que défini par Said ? L'hybridité, même si elle s'effectue en partie pour satisfaire un besoin d'orientalisme de l'opresseur, est constituée de la mixité des cultures orientale et occidentale. Alors, comment peut-on utiliser l'orientalisme pour se distinguer de l'autre, pour le dominer ? Dans l'œuvre de Tam, la présence de l'horloge Molson Export derrière le comptoir du faux restaurant chinois incarne une forme de lapsus artistique : un détail qui semble résulter d'une erreur, mais qui traduit une réalité paradoxale profonde. Dans cette multitude de signes chinois, de chinoiseries et d'orientalisme, cet élément kitsch de la culture populaire québécoise reverse le sens de l'œuvre. Ainsi, bien que cette œuvre porte surtout sur l'orientalisme du restaurant chinois, cet élément de la culture d'accueil rappelle l'hybridité de ce type d'établissement nuançant quelque peu la représentation qu'il fait de la culture diasporique chinoise. En fait, une lecture plus attentive de l'œuvre relève que tout dans l'œuvre tient de l'hybridité. L'œuvre expose ou oscille constamment entre deux réalités. Par exemple, il s'agit d'une installation en art visuel relevant ainsi du Grand Art, mais elle met en scène une panoplie d'éléments qui appartiennent à la pacotille décorative. De même, dans l'installation, des objets d'artisanat très raffinés côtoient des chinoiseries kitsch. Comme mentionné précédemment, l'œuvre présente aussi, dans sa partie cuisine, le parallèle entre l'art visuel et art culinaire. Finalement, en plus d'emprunter des éléments de l'Orient et de l'Occident, l'œuvre joue simultanément la carte de l'exotisme et celle de l'environnement familial.

Si l'horloge Molson Ex symbolise l'intégration de la culture d'accueil dans cet établissement empreint de stéréotypes chinois, l'aspect familial de cette icône de la québécoité rappelle à quel point ce

Relever ainsi l'hybridité de la culture diasporique chinoise n'est-il pas la manière la plus sournoise de contrer le racisme sous-jacent à l'orientalisme tel que défini par Said.

type d'établissement s'inscrit dans la culture populaire québécoise. Qui n'a pas de souvenir de ce genre d'établissement ou une anecdote savoureuse reliée à un resto chinois ? Dans son introduction de l'ouvrage *Identités hybrides. Orient et orientalisme au Québec*, Janusz Przychodzen, en parlant entre autres du travail de Ying Chen, Ook Chung et Naïm Kattan, affirme qu'« [o]n assisterait alors au processus inverse de l'orientalisme, celui de l'orientalisation du pays d'accueil, ce qui pose la question de la porosité des frontières sociales, culturelles, politiques et historiques¹⁴ ». C'est entre autres la piste qu'explore, de manière sarcastique et moqueuse, Karen Tam dans le poème *À la conquête du monde avec notre nourriture*, qui orne les napperons de papier distribués sur les tables :

Conquérant votre monde avec notre nourriture
L'Armée jaune marche sur vous
Chinetoques, Chinetoques, mangez des rats morts !
Rongez leurs os
Comme des biscuits au gingembre !
[...] ¹⁵

Aussi exotique que soit le *Restaurant La Montagne d'Or*, force est de constater qu'il fait partie intégrante de l'imaginaire populaire québécois. Une réussite d'intégration autant plus percutante qu'elle provient d'une diaspora parmi les plus discriminées au Canada et au Québec.

1. L'appellation que se donne le MAI sur son site Internet : www.m-a-i.qc.ca.
2. Sylvie Lachance, « Présentation », dans Karen Tam, *Gold Mountain Restaurant Montagne d'Or*, Montréal, MAI, 2006, p. 4.
3. Le *ready-made* est une pratique artistique qui consiste à présenter un objet du quotidien dans un contexte artistique et de le déclarer tel quel œuvre d'art. L'œuvre la plus significative est celle de Marcel Duchamp, qui présenta en 1917 un urinoir en position inversée intitulé *Fontaine*. Le *ready-made* assisté est une variante de cette pratique qui implique une intervention sur l'objet présenté.
4. Françoise Belu, « L'Empire et le milieu ou l'échange de rêves », dans Tam, *op. cit.*, p. 8.
5. Voir, par exemple, Belu, *loc. cit.*, p. 8, et Jenny Western, *Tam Times*, brochure d'exposition, Brandon (Manitoba), 2006.
6. Edward W. Said, *L'orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, préface de Tzvetan Todorov, traduit de l'américain par Catherine Malamoud, Paris, Seuil, 1980, p. 15.
7. Said, *op. cit.*, p. 16.
8. Le terme *orientalisation* est repris dans le sens qu'en donne Mounia Benalil, soit « [...] un déplacement esthétique, ironique et distancé de sens et d'enjeux relatifs à l'Orient ». Janusz Przychodzen, « Identités hybrides. Orient et orientalisme au Québec : Préface », dans Mounia Benalil et Janusz Przychodzen (éd.), *Identités hybrides. Orient et orientalisme au Québec*.
9. Comme le souligne très justement Marcel Blouin dans son article « De tromperie et d'authenticité », dans Tam, *op. cit.*, p. 23.
10. Bibliothèque et Archives Canada, « Les premiers Canadiens d'origine chinoise, 1858-1947 », <http://www.collectionscanada.gc.ca/canadiens-chinois/021022-1100-f.html>
11. Bibliothèque et Archives Canada, « Les premiers Canadiens d'origine chinoise, 1858-1947 », <http://www.collectionscanada.gc.ca/canadiens-chinois/021022-1200-f.html>
12. « Mais le gouvernement conserva tout de même un certain nombre de mesures injustes. Le gouvernement fédéral ne traitait pas équitablement les Canadiens chinois en matière d'immigration. Ceux-ci ne pouvaient faire venir au pays que quelques membres de leur famille, alors que d'autres Canadiens pouvaient parrainer un beaucoup plus grand nombre de nouveaux immigrants. C'est finalement seulement en 1967 que le gouvernement fédéral retira toutes les restrictions fondées sur la race, l'ethnie ou l'origine nationale de ses politiques d'immigration [...] » <http://www.collectionscanada.gc.ca/canadiens-chinois/021022-1400-f.html>
13. Alice Ming Wai Jim, *All Aboard the Redress Express*, catalogue d'exposition, 3 juin au 1^{er} septembre 2007, Vancouver, International Centre for Contemporary Asian Art, p. 1.
14. Janusz Przychodzen, *op. cit.*, p. 13-14.
15. Poème reproduit dans Tam, *op. cit.*, p. 21.