

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

STRATÉGIES IDENTITAIRES DE FEMMES AFRO-DESCENDANTES EN  
INSERTION PROFESSIONNELLE ET EN CARRIÈRE EN DANSE  
CONTEMPORAINE À MONTRÉAL

MÉMOIRE  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN DANSE

PAR  
ÉLISABETH-ANNE DORLÉANS

AVRIL 2022

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.04-2020). 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

Ce mémoire a été un processus de longue haleine rempli de beaux défis que j'ai pu surmonter grâce au soutien de mes proches que je tiens à remercier :

À ma directrice de recherche Hélène Duval, professeure du département de danse de l'UQAM, que je remercie du fond du cœur. Ce mémoire voit aujourd'hui le jour grâce à son soutien sans limites. Elle qui n'a jamais douté de mes capacités et m'a poussée quand je n'avais plus la force d'avancer. Merci Hélène pour ta sensibilité envers cette problématique qui m'est si chère.

À Andrée pour m'avoir appris à arrêter le temps.

À Laura pour son aide précieuse.

À Antoine, Cédric, Charlotte, Audrey, Catherine et Frédérique. Sans votre soutien et votre amour, rien de tout cela n'aurait été possible. Merci d'être présents et de me supporter dans mes projets.

À ma mère Ginette, pour son amour inconditionnel.

Pour terminer, merci à Andrée Martin et à Katya Montaignac d'avoir accepté d'évaluer ce mémoire.

## DÉDICACE

À Bob, Mama et Lesly, mes anges  
gardiens

## TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES TABLEAUX.....	ix
RÉSUMÉ .....	x
ABSTRACT .....	xi
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I PROBLÉMATIQUE.....	3
1.1 Aspects biographiques personnels menant à l'étude.....	3
1.1.1 Initiation à la danse .....	6
1.1.2 Formation professionnelle en danse.....	7
1.1.3 Insertion professionnelle .....	8
1.2 Énoncé du problème .....	10
1.2.1 Revue de littérature .....	12
1.3 But de recherche, question de recherche principale et sous question.....	16
1.4 Limites de l'étude .....	19
CHAPITRE II REPÈRES CONCEPTUELS .....	20
2.1 L'identité.....	20
2.1.1 Les éléments identitaires .....	22
2.2 La construction identitaire.....	23
2.3 Mécanismes opérationnels de la construction de l'identité.....	24
2.3.1 La transaction interne biographique.....	26
2.3.1.1 Identités héritées.....	26
2.3.1.2 Identité acquise .....	26
2.3.1.3 Identité projetée.....	26
2.3.1.4 Résumé la transaction interne .....	27
2.3.2 La transaction externe relationnelle .....	27

2.4 Formation initiale, emploi et identité.....	28
2.5 La tension identitaire.....	29
2.5.1 Tensions intrasubjectives et intersubjectives.....	30
2.6 Stratégies identitaires.....	31
 CHAPITRE III MÉTHODOLOGIE.....	 32
3.1 Posture épistémologique et paradigme compréhensif/interprétatif.....	33
3.2 Stratégie de recherche par étude de cas.....	35
3.2.1 Échantillonnage.....	35
3.3 Outils méthodologiques.....	36
3.3.1 Rédaction des guides d'entretiens semi-dirigés.....	36
3.3.2 Postures de l'intervieweuse pour les interviewées.....	37
3.4 Considérations éthiques et amendements sanitaires.....	38
3.4.1 Procédures éthiques.....	39
3.5 Modalités de production de données.....	39
3.5.1 Procédures de recrutement.....	40
3.6 Étapes de production des données discursives.....	41
3.6.1 Déroulement de l'entretien.....	42
3.7 Analyse des données.....	44
3.7.1 Journal de bord.....	44
3.7.2 Analyse structurale selon Dubar & Demazière (2004).....	44
3.7.2.1 Les trois niveaux de description du récit : codage de l'entretien.....	45
3.7.2.2 Actions (verbe d'action relatif au faire).....	45
3.7.2.3 Perceptions (monde vécu).....	46
3.7.2.4 Autrui significatif (personne clé du parcours encourageante ou non).....	46
3.7.2.5 Premier codage des segments.....	46
3.7.2.6 Classement des unités codées : recodage.....	49
 CHAPITRE IV PRÉSENTATION ET INTERPRÉTATION DES RÉSULTATS ..	 51
4.1 Maude : La danse comme outil d'ascension sociale et de redéfinition de soi .....	52
4.1.1 Signification de la tension de Maude.....	58
4.1.2 Stratégies identitaires de Maude.....	59
4.1.3 Se servir des danses urbaines et du sentiment de communauté comme stratégie identitaire d'insertion professionnelle.....	59

4.2 Camille : Un parcours marqué par la difficulté à s'identifier à autrui.....	60
4.2.1 Signification de la tension de Camille .....	70
4.2.2 Stratégies identitaires de Camille.....	70
4.2.3 Du repli à l'affirmation de soi .....	71
4.3 Stéphanie : Une carrière en ascension et en rupture avec son héritage familial! .	72
4.3.1 Signification de la tensions de Stéphanie .....	79
4.3.2 Stratégies identitaires de Stéphanie.....	79
4.3.3 L'enseignement et les danses urbaines comme stratégie identitaire d'insertion professionnelle .....	80
4.4 Jade : Le déplacement comme outil de quête identitaire .....	80
4.4.1 Signification de la tension de Jade.....	91
4.4.2 Stratégies identitaires de Jade .....	91
4.4.3 Le déplacement géographique comme stratégie identitaire .....	92
4.5 Livia : la chorégraphie comme outil politique .....	92
4.5.1 Signification de la tension de Livia.....	98
4.5.2 Stratégies identitaires de Livia.....	98
4.5.3 La danse contemporaine et la chorégraphie comme stratégie identitaire....	99
4.6 Rosalie : Décoloniser l'imaginaire par la création, une mission de vie.....	99
4.6.1 Signification de la tension de Rosalie .....	107
4.6.2 Stratégies identitaires de Rosalie .....	107
4.6.3 « Savoir se vendre et faire de la politique » comme stratégie identitaire.	108
 CHAPITRE V DISCUSSION DES RÉSULTATS.....	 110
5.1 L'identité et le sentiment d'exclusion.....	111
5.2 La sous-représentation de femmes afro-descendantes en danse contemporaine à Montréal.....	113
5.3 La dualité Noir/Blanc en danse contemporaine à Montréal.....	115
5.4 Des défis : l'invisibilité à vaincre et l'objectivation à contrer .....	121
5.5 Passer outre l'objectivation en utilisant des stratégies identitaires.....	122
5.6 L'importance de la représentation .....	125
5.7 Quelques recommandations des participantes sur l'inclusion.....	126
5.7.1 Les recommandations de Rosalie en terme d'inclusion .....	126
5.7.2 Les recommandations de Livia en terme d'inclusion .....	128
5.7.3 Les recommandations de Maude, Stéphanie et Camille .....	128

5.8 Les participantes en insertion professionnelle et la classe technique .....	130
5.9 Quelques pistes de réflexion sur l'inclusion .....	131
CONCLUSION .....	135
ANNEXE A GUIDE D'ENTRETIEN POUR LES PARTICIPANTES AYANT UNE PRATIQUE EN LIEN À L'INTERPRÉTATION .....	138
ANNEXE B GUIDE D'ENTRETIEN POUR LES PARTICIPANTES AYANT UNE PRATIQUE EN LIEN À LA CHORÉGRAPHIE.....	142
ANNEXE C EPTC 2 : FER CERTIFICAT D'ACCOMPLISSEMENT .....	146
ANNEXE D CERTIFICATION ÉTHIQUE.....	147
ANNEXE E MODIFICATION DES PROCÉDURES D'ENTRETIEN .....	148
ANNEXE F FORMULAIRE DE CONSENTEMENT MAJEUR .....	149
RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES.....	153



## LISTE DES TABLEAUX

Tableau	Page
3.1 Exemple de codage (action et perceptions) .....	48
4.1 Tableau des disjonctions et conjonctions dans le discours de Maude .....	56
4.2 Tableau des disjonctions et conjonctions dans le discours de Camille .....	66
4.3 Tableau des disjonction et conjonctions dans le discours de Stéphanie.....	76
4.4 Tableau des disjonctions et conjonctions dans le discours de Jade .....	88
4.5 Tableau des disjonctions et conjonctions dans le discours de Livia .....	97
4.5 Tableau des disjonctions et conjonction dans le discours de Rosalie .....	104

## RÉSUMÉ

Cette étude a pris naissance au sein d'interrogations personnelles sur la sous-représentation de femmes afro-descendantes en danse contemporaine à Montréal. Effectivement, l'intérêt est d'interroger son possible effet sur la construction identitaire et la construction de l'identité professionnelle de la population concernée, le tout considérant qu'elles se trouvent en minorité dans un milieu de travail majoritairement blanc.

Dans le but de comprendre comment la population de l'étude fait et prend sa place, le problème est éclairé grâce à la double transaction identitaire (biographique et relationnelle) conceptualisée par le sociologue Claude Dubar en 1991. En effet, c'est par l'entremise de la double transaction qu'il est possible de faire ressortir leurs tensions identitaires menant aux stratégies identitaires. L'intérêt étant de comprendre quelles sont les stratégies identitaires des femmes afro-descendantes utilisées lors de leur insertion professionnelle et de leur carrière.

Cette étude prend forme dans une démarche de recherche qualitative et s'inscrit dans un paradigme compréhensif/ interprétatif d'inspiration ethnographique afin d'investiguer, d'un point de vue intime, le problème auprès d'artistes afro-descendantes en danse à Montréal. La méthode préconisée pour ce faire est l'étude de cas. En effet, la production de données discursives a été possible grâce à la rencontre de six participantes volontaires divisées en deux sous-groupes : un en insertion professionnelle et un autre en carrière.

Des entretiens individuels semi-dirigés ont été conduits avec chacune des femmes artistes afro-descendantes afin de comprendre, par leurs récits, comment elles s'y prennent pour faire leur place dans un milieu où elles sont minoritaires, et ce, en utilisant les stratégies identitaires propres aux défis ou tensions auxquels elles font face. Des tensions et stratégies identitaires sont présentées, interprétées et discutées de manière à en rendre compte et à entrevoir le spectre des possibles.

Mots clés : danse, danse contemporaine, femmes, afro-descendance, stratégies identitaires, tensions identitaires, inclusion

## ABSTRACT

This study grew out of personal questions about the under-representation of african-descendant women in contemporary dance in Montreal and its possible effect on the construction of identity and the construction of professional identity for the population concerned. All this considering that afro-descendant women are a minority in a predominantly white workplace. In order to understand how the population of the study makes and takes its place, the problem is illuminated by the double transaction (biographical and relational) developed by the sociologist Claude Dubar in 1991. Indeed, it is through the double transaction that it is possible to bring out the identity tensions that lead to identity strategies. The interest is to understand the identity strategies used by afro-descendant women during their professional insertion and their career.

This study is part of a qualitative research approach and is part of a comprehensive/interpretive paradigm inspired by ethnography. Indeed, the present research investigates from an intimate point of view the problem with Afro-descendant dance artists in Montreal, thus going beyond my life story to meet others. The method used to do this is the case study. Indeed, the production of discursive data was possible thanks to the meeting of six volunteer participants divided into two sub-groups: one in professional insertion and the other in career.

Semi-directed individual interviews were conducted with each of the afro-descendant women artists in order to understand, through their stories, how they manage to make their place in a milieu where they are a minority, using identity strategies specific to the challenges or tensions they face. In this study, identity tensions and strategies are presented, interpreted and discussed in order to account for them and to glimpse a spectrum of possibilities.

Key words : dance, contemporary dance, women, afro-descendant, woman, identity strategies, identity tension, inclusion

## INTRODUCTION

En tant qu'auteure de ce mémoire, je me définis comme une artiste en danse contemporaine, Québécoise d'origine haïtienne, et étudiante-chercheuse. Diplômée de l'Université du Québec à Montréal (UQAM) en 2016, j'œuvre dans le milieu professionnel de la danse à Montréal depuis la fin de mon baccalauréat en danse, concentration pratiques artistiques. La danse contemporaine <sup>1</sup> est un art du mouvement, qui me fascine et me passionne depuis l'adolescence. C'est cette passion qui m'a motivée à poursuivre mes études en danse au niveau universitaire. Mon intention était claire, suite à mes études, celle de devenir danseuse professionnelle et d'être active dans mon milieu.

C'est lors des années qui ont suivi le début de ma formation initiale que j'ai constaté, par mes activités dans le milieu de la danse contemporaine montréalaise, une sous-représentation de minorités visibles dans les spectacles de danse auxquels j'assistais à l'époque (entre 2013 et 2016). Étant une femme afro-descendante, je remarquais plus précisément une présence anémique de corps noirs sur scène. Cette corporéité étant nécessairement liée à la mienne, je cherchais sans doute à me reconnaître dans les

---

<sup>1</sup> Le lexique commenté : *Comprendre les enjeux de l'inclusion en danse*, publié par le Regroupement Québécois de la danse (2019) décrit la danse contemporaine comme suit : Dans une volonté identitaire de se « nommer », tout en se distinguant des courants de la danse moderne et du courant jazz, la danse contemporaine se désigne comme telle à partir d'individualités d'auteur·e·s. Elle emprunte autant aux techniques classiques que modernes, sans toujours y reconnaître une filiation, et entretient un dialogue soutenu avec d'autres disciplines artistiques, dont le théâtre, les arts plastiques et le cirque, entre autres.

images et symboles qui m'étaient renvoyés. Ce constat venait semer chez moi toutes sortes d'interrogations. Effectivement, cette dite sous-représentation des femmes afro-descendantes vient d'une perception qui m'est personnelle et intimement liée à mes expériences. Cependant, ce sont ces questionnements sur le manque de diversité culturelle et sur la place occupée par les minorités visibles en danse contemporaine à Montréal qui m'ont poussée à m'inscrire à la maîtrise afin de creuser cet objet de recherche.

Le présent mémoire de maîtrise se déploie sur cinq chapitres. Pour commencer, le chapitre I aborde la problématique. Il débute par l'exposé des aspects biographiques menant à la motivation profonde en lien avec la recherche, puis, du problème menant à une revue de littérature, et pour conclure, à la question et à la sous-question de recherche.

Ensuite, dans le chapitre II, les repères conceptuels opérant comme leviers de l'étude seront étayés. Il s'agit principalement des mécanismes de la double transaction identitaire de Dubar (1991) qui seront décrits.

Le chapitre III de méthodologie quant à lui nous permettra de saisir les fondements épistémologiques et l'opérationnalisation de l'étude par les outils méthodologiques utilisés. Par la suite, l'analyse des données produites mène au chapitre IV présentant des résultats interprétés. Puis, pour terminer sera présenté le chapitre V de discussion des résultats.

## CHAPITRE I

### PROBLÉMATIQUE

Dans ce chapitre destiné à l'exposé de la problématique, les aspects biographiques liés à mon héritage seront tout d'abord présentés afin de faire en sorte que ma motivation à réaliser cette étude soit bien identifiée. Cela mènera à l'énonciation du problème. Une revue de littérature s'ensuit et à la fin du chapitre sont énoncées la question et la sous-question recherche.

#### 1.1 Aspects biographiques personnels menant à l'étude

Je suis née à Montréal et suis issue d'une famille haïtienne. Celle-ci a en grande partie quitté les Antilles dans les années 80 et 90 dans le but d'immigrer en Amérique du Nord, se dispersant par le fait même entre les États-Unis et le Canada. Considérant le parcours migratoire de mes parents, force est d'admettre que leur expérience diffère grandement de la mienne. Effectivement, ils ont évolué et ont construit leur identité, jusqu'à l'âge adulte, dans un environnement géographique où l'identification à autrui était relativement simplifiée de par le fait que l'afro-descendance<sup>2</sup> faisait partie du bagage culturel de la grande majorité des habitants de cette île.

---

<sup>2</sup> Les termes : afro-descendance et afro-descendant.e.s seront, dans le cadre de cette recherche, utilisés au même titre que le terme Noir.e.s. En effet, selon plusieurs auteurs.trices (Wright, 2004 ; Hill

Pour ma part, malgré le fait que je me retrouvais en minorité comme personne afro-descendante à Montréal, l'univers familial que je connais en est un où le métissage entre ethnicités est chose commune. Jeune, je vivais dans un environnement où celui-ci m'ouvrait naturellement aux autres cultures. J'ai pu grandir et évoluer dans un milieu où la couleur de la peau des membres de ma famille n'avait aucune importance tant elles étaient nombreuses et diversifiées, couvrant le plus vaste des spectres.

Toutefois, je comprenais que je me trouvais en minorité dans un milieu majoritairement caucasien, mais cela n'avait pas encore consciemment influencé la perception de mon environnement immédiat, ni mes rapports avec autrui.

C'est dès mon entrée à l'école primaire québécoise montréalaise du quartier Ville Mont-Royal que j'ai compris, de façon claire et consciente, que j'étais non seulement une minorité visible, mais que j'étais aussi considérée par plusieurs, selon mon expérience, comme différente. Effectivement, ce quartier et cette école étant en grande partie fréquentés par des enfants blancs, je me trouvais dès lors dans un milieu qui provoquait, chez moi, des inconforts identitaires. Les enfants de couleurs y étaient très peu nombreux, pouvant être comptés sur les doigts d'une main, et le corps professoral n'était, quant à lui, que composé de personnes caucasiennes. Le passage de mon cocon familial à cet univers était pour moi difficile, car je ne pouvais m'identifier à l'environnement dans lequel je baignais, je m'y sentais « étrangère », alors que le Québec était mon lieu de naissance. S'en sont suivies toutes sortes de micro-agressions, puis d'inlassables questions comme : « tu viens d'où ? » ou encore du tranchant et poignant : « retourne dans ton pays ! ». Du haut de mon jeune âge, je n'étais pas outillée pour gérer ces situations avec lucidité et maturité.

---

Collins ;2016) parler d'afro-descendance nous permet d'avoir un spectre plus large, car elle parle des communautés noires d'un point de vue diasporiques.

Ces situations ont eu comme effet de faire surgir certains questionnements concernant mon corps et mon identité. Ont suivi plusieurs discussions sur la question de l'identité ethnique avec ma mère et les membres de ma famille, discussions qui n'auraient sûrement pas eu lieu si j'avais été élevée en Haïti le pays d'origine de mes parents, car c'est mon lieu de naissance, Montréal, qui créait ce contexte particulier. J'ai le souvenir clair du moment où ma mère m'avait dit : « tu es née ici. Tu es québécoise, d'origine haïtienne. Ton identité est empreinte de ces deux univers. Ne laisse personne te faire croire autre chose ». Je me suis accrochée à cette idée apaisante, à cette définition de moi-même dans le but d'essayer tant bien que mal de construire mon identité dans un environnement où je cherchais souvent mes repères.

Ainsi, c'est durant cette période, suite à des discussions avec ma mère, que j'ai été confrontée à un pan marquant de mon héritage culturel : l'esclavage et le colonialisme dans les Antilles. Effectivement, cette découverte fort traumatique faisait surgir en ma personne une multitude d'interrogations, toutes aussi naïves que valides. Déjà très jeune, je me demandais : comment des individus pouvaient déshumaniser le corps d'autant d'êtres humains en se basant sur la couleur de leur peau? Dès lors, la vision du monde dans lequel j'évoluais me paraissait plus claire. Je compris que les séquelles laissées par le colonialisme avaient le pouvoir, conscient ou non, de teinter la perception que la société a envers les personnes noires. En somme, selon moi, cette situation affecte autant les échanges entre Noirs et Blancs, de façon bidirectionnelle, que les rapports au sein même des communautés noires. Ici, je soulève l'hypothèse que toutes personnes afro-descendantes transportent au sein de leurs identités de vives émotions concernant le colonialisme, l'esclavagisme et la ségrégation raciale, car leurs corps a été, dans le passé, dénaturé, dénigré, désacralisé et déshumanisé. Ces conceptions coloniales entretenaient la glorification du corps blanc, laissant jusqu'à aujourd'hui une trace indélébile et polarisante des perceptions que nous avons des corps noirs et blancs.



Effectivement, pour les raisons nommées ci-haut, étant en minorité, mon développement identitaire s'est avéré parfois confus, car je n'avais en dehors de ma famille et quelques amis que très peu de personnes noires dans les milieux que je fréquentais. Le temps me permet de voir maintenant, avec lucidité, que certains moments de confusion étaient entre autres liés au fait que je ne me reconnaissais pas dans les images et symboles que mon environnement me renvoyait. J'ai toutefois intégré une très grande fierté de mon héritage culturel. Il était clair, pour moi, que je ne laisserais pas mon ethnicité être un frein à mon développement personnel ou professionnel.

#### 1.1.1 Initiation à la danse

La danse fait partie de ma vie depuis l'enfance. Effectivement, j'ai toujours été attirée par l'expression du corps. Voyant l'enthousiasme que j'avais pour cet art, ma mère m'a, assez tôt, inscrite dans une école de danse. En tant qu'élève, je pouvais expérimenter plusieurs genres et styles tels que : ballet-jazz, claquette, jazz-funky, hip-hop, ou contemporain pour n'en nommer que quelques-uns. Avec le temps, cet enthousiasme est devenu une réelle passion. Cet art était pour moi un moyen d'expression précieux, que je chérissais, me permettant de m'exprimer au-delà des mots. Ayant eu jusqu'alors un parcours scolaire un tant soit peu ardu, la danse était un médium à travers lequel je pouvais évoluer sans trop d'embûches. C'était un moyen d'expression naturel pour lequel je n'hésitais pas à mettre des efforts lorsque j'éprouvais des difficultés. Puis, plusieurs années plus tard, quand vint le moment de choisir un programme d'études universitaires, c'est sans trop de questionnements que j'ai fait le choix de m'inscrire au baccalauréat en danse, concentration pratiques artistiques à l'UQAM. La danse m'habitait à un point tel que je ne voyais pas dans quel autre programme j'aurais pu étudier avec un réel dévouement. Je me retrouvais, dès lors, une fois de plus, dans un univers majoritairement caucasien. Or, la situation

ne me choquait point, car elle était, avec le temps, devenue ma réalité. Une réalité qui était mienne et dans laquelle j'avais inconsciemment appris à naviguer avec aisance.

### 1.1.2 Formation professionnelle en danse

Ma formation en danse (2013-2016) a été une période pendant laquelle j'assistais à de nombreux spectacles de danse contemporaine. Assise dans la salle, je me demandais pour qui je pourrais danser et quel genre de gestuelle serait plus naturel à mon corps. Or, après avoir assisté à plusieurs créations, je remarquais une sous-représentation de minorités visibles, plus précisément de danseuses afro-descendantes.

Le nombre de spectacles que j'ai pu voir, durant cette période, était de plus en plus grand, pourtant, il me semblait que le nombre d'interprètes provenant de minorités visibles n'augmentait pas pendant la période observée. Je me surprénais à ne voir que très peu de corporités semblables à la mienne sur scène, presque aucune femme afro-descendante, du moins pour les compagnies et les chorégraphes montréalais que j'allais voir. Je voyais un tel nombre de corps similaires que cela avait eu comme effet de formater ma perception de la beauté et mon jugement esthétique. J'étais même parfois dérangée par l'hétérogénéité des corps dans un ensemble de danseurs. Effectivement, cette situation avait pour conséquence de détourner ma concentration de l'œuvre pour faire place à de nombreuses interrogations, car malgré l'avancement de mon cheminement comme danseuse interprète, je ne me reconnaissais pas dans les images du corps qui m'étaient présentées. Cette situation a généré en moi une dualité importante entre mon corps comme enveloppe corporelle et mon corps d'un point de vue holistique, dans sa globalité. J'avais le sentiment que mon ethnicité allait toujours précéder mes atouts artistiques et ma progression. Moi qui avais toujours été si fière de mon bagage culturel et de la couleur de ma peau, je me voyais dorénavant perturbée par l'idée que mon ethnicité aurait le pouvoir de nuire à mon développement professionnel, dans ce milieu où le corps est mon outil de travail. Cette situation m'a lentement fait perdre mes ancrages, car bien que je pouvais

m'entraîner tant que souhaité et parfaire mes capacités comme interprète, je m'identifiais rarement à l'image de la danseuse qui m'était renvoyée à titre de référent. En effet, je percevais une incompatibilité entre ce que j'étais et ce que je souhaitais devenir, c'est-à-dire, active dans mon milieu. Je me voyais confuse, car je trouvais extrêmement contradictoire que la danse contemporaine soit, selon mon expérience, inclusive dans sa pratique (dans les contextes d'apprentissage comme des écoles de loisir ou dans les écoles de formation), mais qu'elle devienne, une fois transposée à la sphère scénique, somme toute exclusive par ses représentations des corps dans leur ensemble.

Il va sans dire qu'au-delà de l'impulsion qui est au fondement du choix de la formation initiale, celle-ci mène éventuellement à une insertion professionnelle. Certes, en entrant dans ce genre de formation, nous sommes sensiblement informés de la précarité de la profession de danseur et ce, peu importe sa spécialisation (interprète, répétiteur, chorégraphe, enseignant, etc.). À cette situation, somme toute préoccupante pour plusieurs, s'ajoutait, pour ma part, le fait d'être peu représentée à titre de femme afro-descendante. Je me demandais quelle était la place des femmes afro-descendantes en danse contemporaine à Montréal et quelles étaient les causes de sa sous-représentation.

### 1.1.3 Insertion professionnelle

Durant les trois années qui ont suivi mon baccalauréat (2016-2019), j'ai été interprète au sein de plusieurs projets de création professionnels de danse contemporaine, membre d'une équipe commissariale (2019- ) et répétitrice (2019). Ces expériences professionnelles ont été très enrichissantes et ont nourri mes réflexions pour mener cette recherche, sans toutefois pouvoir répondre à toutes mes interrogations.

Effectivement, mes projets comme interprète, ou répétitrice me permettaient de vivre le problème de la sous-représentation de femmes afro-descendantes d'un point de vue

interne. Étant moi-même une interprète et répétitrice noire, je me trouvais et me trouve en minorité dans mon milieu de travail. Mon poste comme commissaire me permet d'observer la question d'un tout autre point de vue. Je suis alors invitée à interroger les besoins du milieu en terme de diversité culturelle et de pratique artistiques diversifiées sur scène à l'intérieur d'une programmation saisonnière. Mon rôle de répétitrice, quant à lui, me permet d'interroger la notion de diversité dans le contexte de la création de l'œuvre. Puis, ma posture de chercheuse m'amène à tenter de répondre à mes nombreuses interrogations sur la notion d'inclusion de la diversité culturelle en danse contemporaine à Montréal. Ces quatre points de vue me donnent, malgré ma courte carrière professionnelle, une vision large et diversifiée qui agissent comme différentes portes d'entrée sur l'objet d'étude. Les faits avancés ci-haut sur les différentes fonctions que j'occupe au sein du milieu de la danse contemporaine montréalaise contribuent à affirmer ma double posture au sein de cette recherche. Je suis une femme afro-descendante artiste en danse contemporaine à Montréal et je conduis, en tant que chercheuse, cette recherche avec grand intérêt. Elle est le fruit d'un long processus de réflexion personnel relatif à l'expérience vécue de ma pratique artistique.

En effet, ce long processus de réflexion m'a poussée à comprendre, qu'au-delà de questionner la place des femmes afro-descendantes et le pourquoi de leur sous-représentation, une partie de la réponse pourrait se trouver chez quelques-unes de ces femmes qui ont pu se tailler une place dans le milieu de la danse contemporaine à Montréal. À cette étape préalable à l'étude, je me demandais comment les femmes afro-descendantes en danse contemporaine à Montréal prenaient et faisaient leur place dans un milieu où elles se trouvent en minorité.

Par ailleurs, je sentais que mes interrogations étaient accentuées par les perceptions que je me fais de Montréal. Effectivement, je la perçois comme une ville, somme toute cosmopolite, où nous sommes confrontés à diverses cultures au quotidien. Étant

montréalaise, et sachant que les personnes issues des communautés noires composent le plus haut pourcentage de minorités visibles à Montréal, 9,50 % (Statistique Canada, 2016 cité dans D.A.M) pour être exacte, il est par conséquent, selon moi, encore plus surprenant de voir si peu de femmes afro-descendantes sur les scènes en danse contemporaine à Montréal.

Le croisement de ces idées personnelles peut paraître naïf et la sous-représentation de femmes afro-descendantes en danse contemporaine à Montréal est nécessairement multifactorielle, mais si une personne sur trois est issue de l'immigration à Montréal et que 9,50 % des individus qui composent la métropole sont noirs, pourquoi les scènes de danse contemporaine à Montréal nous renvoient-elles un imaginaire qui reflète si peu la démographie de la métropole ? Effectivement, mettons en perspective que : « l'immigration représente au Québec 14% de sa population – soit plus d'une personne sur 10 – avec une disproportion entre Montréal et ses régions, à savoir 33% dans le grand Montréal (1 personne sur 3) » (Pruneau, 2015, p.14).

## 1.2 Énoncé du problème

Nous voyons à Montréal qu'un bon nombre de personnes de la population est issue de l'immigration. Malgré tout, l'univers qui nous est transmis par le biais de la scène en danse contemporaine à Montréal est souvent, selon ma perception, homogène. Il peut donc être difficile de consolider un imaginaire collectif lorsqu'une partie de la population est sous-représentée. Malgré une certaine ouverture aux politiques d'équité, de diversité et d'inclusion que nous avons pu observer durant les dernières années, il reste, selon moi, beaucoup à faire en ce qui concerne l'équité ethnoculturelle et l'inclusion des minorités visibles dans les arts de la scène à Montréal. Effectivement :

En dépit de l'existence d'une identité québécoise et montréalaise plurielle, la projection continue d'une homogénéité blanche dans les arts, la culture et les médias entretient un rapport de pouvoir de nature ethnocentrique vis-à-vis des personnes racisées. Autrement dit, de façon inconsciente, les individus qui composent les institutions du secteur [...] imposent [leur culture] comme modèle d'excellence ce qui, de fait, infériorise toutes les autres cultures (D.A.M, 2018, p.26).

Diversité Artistique Montréal (2018) stipule que la sous-représentation de minorités visibles dans les arts de la scène a pour effet de nous renvoyer un imaginaire collectif par lequel les personnes issues de la diversité peinent parfois à s'identifier, niant par la même occasion l'identité de plusieurs Québécois montréalais. Il va sans dire que mes réflexions sur ce sujet ont été imprégnées des préoccupations sociales d'actualité.

En effet, nous vivons une époque où l'inclusion des minorités fait partie de plusieurs débats socioculturels. Il semble que les acteurs sociaux tentent de mieux comprendre les structures sociétales dans lesquelles nous vivons, ce qui nous permet, par conséquent, de les remettre en question. Les échos de ces mouvances sociales teintent les réflexions faites au quotidien. Elles nous poussent à questionner l'ordre établi, et ce dans toutes sortes de domaines. Nous pouvons voir que la diversité culturelle, l'équité, l'inclusion, le racisme systémique et l'appropriation culturelle sont des sujets ou thèmes qui, par le passé, n'auraient pas pu être nommés, compris, voire reconnus par certaines communautés, mais qui aujourd'hui sont discutés un peu plus ouvertement. Ces questionnements ont été jusqu'à faire écho dans la communauté de la danse à Montréal. Effectivement, le regroupement québécois de la danse (RQD) a publié au printemps 2019 un lexique commenté dont le but est d'amener les membres du milieu à comprendre les enjeux de l'inclusion en danse. Les chapitres de ce lexique touchent les perspectives sociopolitiques, les populations discriminées, la problématique du racisme systémique, puis la décolonisation de la danse. Ce document a été publié dans l'objectif de répondre non seulement à la demande, mais aussi aux manques d'informations, ainsi que de compréhension, en ce qui concerne

certaines de ces enjeux. Il était important pour le RQD de mettre en lumière ces problématiques qui sont de nos jours de plus en plus discutées. L'initiative de mettre de l'avant un tel document, sur les concepts nommés ci-haut, vient de propos recueillis par le RQD et de son comité inclusion et vivre ensemble en 2018. Le lexique met particulièrement l'accent sur l'équité culturelle comme sur les enjeux liés au racisme systémique. Le tout, dans le but d'ouvrir le dialogue et les imaginaires culturels sur de tels sujets. Le lexique commenté du RQD nous démontre une ouverture et un intérêt en ce qui concerne les questionnements sur l'inclusion des communautés marginalisées ou minoritaires.

Malgré cette initiative, mes interrogations autour de la façon dont les femmes afro-descendantes font et prennent leur place en danse contemporaine à Montréal, selon mes recherches, n'a pas encore été étudiée en profondeur dans une recherche scientifique au sein même du milieu. Une revue de littérature a été nécessaire dans le but de repérer les auteurs et concepts phares qui me permettraient de construire l'objet de recherche. Les chercheurs et auteurs qui ont permis d'accéder aux études déjà menées et aux écrits publiés seront par conséquent présentés dans la prochaine section.

### 1.2.1 Revue de littérature

Comme précédemment mentionné, mon intérêt est de saisir, par cette recherche, comment les femmes afro-descendantes font et prennent leur place en danse contemporaine à Montréal tout en étant en minorité, ce rapport les positionnant de facto dans une dialectique individu – autrui. La construction de l'identité professionnelle étant au cœur de mes questionnements, j'ai nécessairement eu à me plonger dans les ouvrages sociologiques de certains auteurs phares qui ont permis la construction de la question de recherche. La recherche d'ouvrages sociologiques pertinents a été la première étape lors de ma recension des écrits.

Dans l'intérêt de peaufiner mon objet de recherche en construction à l'aide d'études en lien avec la construction de l'identité professionnelle, je me suis tournée vers des recherches en lien avec la construction de l'identité et les stratégies identitaires. J'ai pu découvrir bon nombre de chercheurs qui se penchent sur la question (Camilleri, 1990 ; Dubar, 2015; Duval, 2017*a,b*; Kaddouri, 2006; Lipiansky, 1990 ; Marti, 2008; Taboada-Leonetti, 2004). Effectivement, malgré la multiplicité des intérêts de recherche, ces chercheurs ont tous, à leur façon, questionné la construction de l'identité et les stratégies identitaires dans leurs recherches respectives.

La construction de l'identité professionnelle est ici comprise comme le produit de nos interactions avec notre environnement (Dubar, 2015 ; Duval, 2017*a,b* ; Taboada-Leonetti, 1990). Le concept de construction identitaire au travail est ici utilisée dans le cadre de différents travaux ayant pour la plupart des objets de recherche diversifiés. Par exemple, les sujets d'étude couvrant : la construction de l'identité d'enseignants, d'immigrants ou de jeunes professionnels, m'ont fait comprendre que c'est un concept pouvant être utilisé dans divers types de recherche en lien avec l'identité et sa construction. Si mon souhait est de mieux saisir comment les femmes afro-descendantes font et prennent leur place dans le milieu de la danse contemporaine à Montréal, tenter de comprendre la dynamique interactive entre leur identité et le milieu de travail dans lequel elles s'inscrivent fait nécessairement partie des clés de compréhension en lien avec la problématique à l'étude.

C'est ainsi, par l'entremise des auteurs nommés ci-haut que j'ai découvert le concept de stratégie identitaire (Camilleri, 1990 ; Dubar, 2015 ; Duval, 2017*a,b* ; Taboada-Leonetti, 1990). Pour parler de stratégie identitaire, définie comme acte discursif ou comportemental pour gérer l'identité, nous avons besoin de trois éléments : « les acteurs, la situation dans laquelle ils sont impliqués, et les finalités poursuivies par les acteurs » (Taboata-Leonetti, 1990, p.49). C'est ici que la construction de l'identité professionnelle et les stratégies identitaires prennent leur place au sein de cette



recherche. Elles me permettront de comprendre quels sont les moyens utilisés par la population à l'étude dans le but de poursuivre leurs activités comme artiste en danse contemporaine à Montréal et ce, peu importe le moment dans leur carrière.

Les concepts mobilisés par les chercheurs dans leurs recherches m'ont permis d'avoir des repères conceptuels autour desquels articuler ma pensée face au problème de la recherche. Il était pour moi, malgré la découverte de ces concepts fort intéressants, embêtant qu'ils soient issus, pour la plupart, d'auteurs blancs. En effet, comme avance Patricia Hill Collins, professeure afro-descendante émérite au département de sociologie de l'Université de Maryland, en parlant de son parcours universitaire en sciences sociales :

Étudier le savoir assujéti des groupes dominés dans ce cas, le point de vue situé des femmes noires et la pensée féministe noire demande plus d'ingéniosité que ce qui est requis pour examiner les points de vue situés et les pensées des groupes dominants. Ma formation universitaire en sciences sociales s'est révélée peu adaptée à la tâche d'étudier le savoir assujéti d'un point de vue situé de femmes noires (2016, p.384).

La réalité vécue par une personne afro-descendante diffère grandement de celle d'une personne blanche. Les temps de la colonisation, de l'esclavage et de la ségrégation peuvent paraître loin pour certains, mais nous vivons jusqu'à présent les séquelles laissées par cette ère. En effet, Perry (2012) souligne que: « the era of decolonisation may be over, but the pains of that transition have found their way into the new era of globalisation<sup>3</sup> » (p.104).

---

<sup>3</sup>L'ère de la décolonisation est peut-être terminée, mais les douleurs de cette transition ont trouvé leur place dans la nouvelle ère de la mondialisation. Traduit avec [www.DeepL.com/Translator](http://www.DeepL.com/Translator)

Il était, par conséquent, important d'aller puiser plus de savoir chez des auteurs et chercheurs afro-descendants et issu de la diversité, ceux-ci ayant tous leurs spécificités : Les études postcoloniales (Fanon, 1952 ; Bhabha, 2007 ; Mbembe, 2013) les cultural studies (Hall, 1996), les black and african diaspora studies (Wright, 2004, 2015) puis, les études féministes noires (Hill Collins, 2016). Ces auteurs prennent tous différents angles d'approche pour aborder les séquelles laissées par l'ère coloniale au sein de l'imaginaire collectif. Pour discuter d'afro-descendance, il est essentiel de retourner à ces auteurs phares, car les enjeux qui s'y rattachent ne peuvent, à mon avis, qu'être réellement compris lorsque le chercheur vit la réalité de l'intérieur. Effectivement, il est vrai que : « l'expérience comme critère de sens qui peut être symbolisée par des images concrètes est un principe épistémologique fondamental dans les systèmes de pensée afro-descendants » (Hill Collins, 2016, p. 394).

Il va sans dire que l'objet de recherche sans l'apport de ces auteurs phares aurait été incomplet, car à cette idée de construction de l'identité, il est primordial d'y ajouter l'expérience du corps noir et ce qui s'y rattache. Mbembe (2013) nous rappelle que : « durant la traite atlantique, des hommes et femmes originaires d'Afrique [se sont vus] transformés en hommes-objets, hommes-marchandises et hommes-monnaies » (p.11) et que nous vivons jusqu'à présent les conséquences de ces événements. Le tout pouvant aller jusqu'à s'immiscer dans le milieu de la danse contemporaine à Montréal et inconsciemment influencer l'espace scénique et les représentations qui s'y rattachent.

Certains articles, rapports et ouvrages en lien avec la décolonisation des arts de la scène au Canada et au Québec ont été publiés dans les six dernières années (Burelle, 2021 ; Craft, 2015, 2017 ; D.A.M, 2018; Désir, 2018 ; Galand, 2018, Pruneau, 2015; Tirel, 2018). Ils interrogent la sous-représentation et l'inclusion de diverses communautés minoritaires, et ce principalement en danse et en théâtre. Ces articles

vont dans le sens de mes intérêts de recherche. En effet, Ancelovici dans Craft (2017) explique, en parlant de la sous-représentation des minorités visibles dans les arts de la scène au Canada, qu'il est primordial : « d'interroger les silences et les absences et de remettre en question le monopole de la parole légitime, afin que la liberté d'expression ne soit pas le privilège de quelques-uns » (p.30).

D'autres articles (Atencio, 2008; 2009) mettent en lumière l'insertion de jeunes femmes afro-descendantes dans des cours de danse parascolaires au secondaire aux États-Unis. Le but de ces recherches étant de comprendre de quelle façon les cours de danse reproduisent des pratiques racistes en se basant sur le corps, la couleur et la classe sociale de certaines élèves afro-descendantes de la classe. Atencio (2008; 2009) dans le cadre des recherches mentionnées travaille avec des participantes afro-descendantes qui suivent des cours de danse au secondaire dans le but d'avoir un point de vue interne et d'approfondir ses intérêts de recherche. Effectivement, par le déploiement de ces recherches, je perçois la pertinence d'aller au-delà de mes propres ressentis en allant vers ceux d'autrui, en travaillant avec des artistes professionnelles afro-descendantes issues du milieu de la danse contemporaine à Montréal. Comme Ancelovici (cité dans Craft, 2017), je tiens à interroger ce que je perçois comme des « silences » ou « absences » de femmes afro-descendantes au sein de l'espace scénique en danse contemporaine à Montréal. Pour ce faire, l'intérêt est de pousser mes interrogations plus loin en allant à la rencontre de certaines femmes afro-descendantes actives dans le milieu.

### 1.3 But de recherche, question de recherche principale et sous question

À la lumière de la revue de littérature, les études relatives à la construction de l'identité professionnelle et aux stratégies identitaires, en contexte de décolonisation, seront les ancrages à partir desquels s'élaborera la question de recherche. En effet, celui-ci m'a fait comprendre que même si mes interrogations initiales étaient en lien à

la sous-représentation de femme afro-descendante en danse contemporaine à Montréal, ce que je tente de comprendre est comment font-elles pour prendre et faire leur place dans un milieu où elles sont sous-représentées et où le principal outil de travail est le corps. C'est ici que le concept des stratégies identitaires entre en jeu. Par ailleurs, dans le but d'entreprendre mon étude, il me fallait circonscrire mon projet de recherche à une population bien précise. Malgré mon intérêt d'avoir un objet de recherche aussi inclusif que possible afin d'interroger la place de toutes minorités visibles en danse contemporaine à Montréal, cela aurait été trop imposant dans le cadre de cette maîtrise. C'est pour cette raison que j'ai pris la décision de circonscrire la population à l'étude aux femmes afro-descendantes. L'étant moi-même, j'avais le sentiment de pouvoir mener ce projet de recherche avec sensibilité et respect envers la population concernée.

En second lieu, la population, en plus d'être circonscrite aux femmes artistes afro-descendantes, sera divisée en deux sous-groupes, un sous-groupe d'artistes en insertion professionnelle et un autre d'artistes en carrière. L'intérêt étant d'avoir un spectre sensiblement large de la professionnalisation des participantes.

Au moment d'amorcer cette recherche, tout me poussait à croire qu'aucune étude sur les stratégies identitaires de femmes afro-descendantes, artistes en danse, en insertion professionnelle et en carrière dans le milieu de la danse contemporaine à Montréal n'avait été produite au Québec. L'intérêt étant ici de trouver une réponse un tant soit peu complète au problème étudié et de décrire les moyens utilisés par la population à l'étude dans la construction de leur identité professionnelle. Parallèlement à cette idée s'ajoute le fait qu'il est, à mon avis, primordial de donner une voix et une visibilité à la population liée à l'objet de recherche. Tout comme Atencio (2008; 2009) mon but est d'aller au-delà de mon discours pour aller récolter celui d'autrui. Par la présente étude, je ne tente pas de résoudre la problématique de la sous-représentation des femmes afro-descendantes en danse contemporaine à Montréal. Cependant, je tiens à

leur offrir une prise de parole, car celle-ci pourrait donner des outils d'insertion professionnelle aux générations à venir, comme des clés de compréhension permettant l'inclusion d'artistes afro-descendantes au sein de la communauté de danse.

Je pense, par le fait même, qu'il est fort pertinent, voire essentiel, que cette recherche soit portée par une chercheuse qui vit la problématique d'un point de vue interne. Par ailleurs, la décision de circonscrire ma recherche à la danse contemporaine vient du fait que celui-ci est un courant artistique en danse auquel je m'identifie le plus. Il s'agit d'un univers que je comprends, que je connais, et dans lequel j'évolue actuellement.

Il était important, pour moi, de pouvoir pleinement m'identifier à l'objet de recherche, et ce, malgré le biais dans lequel cette situation me positionne. D'autre part, malgré le fait que l'origine de la recherche soit liée à mes expériences personnelles, toutes les précautions nécessaires ont été prises dans le but d'atteindre un équilibre entre mes postures d'artiste et de chercheuse. Le but est de négocier avec habileté la distance comme la proximité envers l'objet de recherche. Ce point d'équilibre me permettra de travailler avec écoute, empathie et bienveillance envers l'objet comme avec les données de recherche.

Par la présente étude, je tenterai de mettre en lumière les stratégies identitaires de femme afro-descendante en danse contemporaine, en insertion professionnelle et en carrière avec la question et la sous question de recherche suivantes.

- Quelles sont les stratégies identitaires de femmes afro-descendantes artistes en danse contemporaine, en insertion professionnelle et en carrière?
  
- Quelles sont les tensions identitaires qui mènent aux stratégies identitaires des

participantes?

#### 1.4 Limites de l'étude

Dans le cadre de la présente étude, l'intérêt est d'aller au-delà de mes propres perceptions en allant à la rencontre de femmes artistes afro-descendantes du milieu de la danse contemporaine à Montréal. L'objectif étant de couvrir le plus vastement les étapes de la carrière de l'artiste en danse. Deux sous-groupes seront formés : les danseuses afro-descendantes en insertion professionnelle et en carrière. Ces deux sous-groupes vont me permettre de comprendre comment la population de la présente recherche prend sa place dans le milieu de la danse contemporaine à Montréal. Puis, quels sont les moyens utilisés, une fois l'insertion faite, qui mènent à la pérennité de la carrière de certaines. La décision de baser la production d'analyse de données sur les récits de vie de six participantes, malgré la limite que cette situation m'impose, vient du désir de m'investir dans un projet réaliste, le tout limitant un tant soit peu l'objectivité des résultats de recherche, mais en augmentant la richesse. Cette recherche est par conséquent limitée par le nombre de participantes qui feront partie de la prise de données discursives.

L'idée ici est d'obtenir des éléments de réponses à la question de recherche et à la sous-question dans l'espoir profond qu'ils feront écho chez plusieurs. L'intérêt est de faire avancer la recherche en danse contemporaine à Montréal et de donner à la population à l'étude la possibilité de partager leurs expériences, stratégies identitaires et stratégies d'insertion professionnelle dans le cadre d'une recherche tout aussi sensible que rigoureuse.

## CHAPITRE II

### REPÈRES CONCEPTUELS

Dans le but de répondre à la question de recherche, grâce à l'intelligibilité de certains repères conceptuels, précédemment avancés dans le chapitre I, des concepts identitaires relatifs à l'objet de recherche seront présentés dans ce chapitre 2. La première partie de ce chapitre sera dédiée aux concepts d'identité, de construction identitaire, et la seconde aux concepts de tension identitaire et de stratégie identitaire.

#### 2.1 L'identité

L'identité, est un concept empreint d'une double posture théorique, prenant naissance entre la psychologie et la sociologie. Il sera interprété sous l'angle de la sociologie et à la lumière des propos avancés par la chercheuse Isabel Taboada-Leonnetti (1990) dans l'ouvrage collectif les *Stratégies Identitaires*. Effectivement :

L'identité est essentiellement un « sentiment d'être » par lequel un individu éprouve qu'il est un moi, différent des autres. Cette simple formule exprime la double appartenance théorique de l'identité : il s'agit d'un fait de conscience, subjectif, donc individuel, et relevant du champ de la psychologie, mais il se situe aussi dans le rapport à l'autre dans l'interactif, et donc dans le champ de la sociologie (*Ibid.*, p. 44.).

En prenant en compte le concept sociologique d'identité, nous ne pouvons pas avoir d'identité en l'absence d'interaction avec autrui : « c'est dans le rapport à l'autre que

s'élabore le soi » (*Ibid.*, p. 44). En effet, l'identité sera ici observée dans un rapport de relation à l'autre.

Il est tout de même ici important de nuancer que l'identité n'est pas tellement construite à partir du regard qu'autrui porte sur notre personne, mais plus précisément de : « la situation dialectique d'intériorisation et de contestation de la situation d'interaction qui définit les places relatives de l'un et de l'autre c'est-à-dire les identités en présence complémentaires » (*Ibid.*, p.47).

En effet, comme l'avance le sociologue Claude Dubar: « on ne fait pas l'identité des gens malgré eux et pourtant on ne peut pas se passer des autres pour se forger sa propre identité » (2015, p.110). Si nous prenons le problème de recherche à titre d'exemple, le fait de se retrouver en minorité comme femme afro-descendante en danse contemporaine à Montréal découle de cette « présence complémentaire » (Taboada-Leonetti, 1990, p.47) entre la minorité et la majorité ethnoculturelle, le tout étant lié à un contexte et espace-temps bien précis.

Tout au long de notre existence, notre identité, dans une perspective constructiviste, se trouve en constante modulation et évolution. Le tout en fonction des interactions et situations dans lesquelles nous nous trouverons. Les caractéristiques qui nous permettent de nous différencier des autres seront donc, au cours d'une vie, inévitablement sujettes au changement. L'identité est par le fait même en constante mouvance (*Ibid.*, Duval, 2017a).

Or, en essayant de mettre les stratégies identitaires d'insertion professionnelle de femmes afro-descendantes en danse contemporaine à Montréal en lumière, il faut prendre conscience du risque d'homogénéiser le discours inhérent à la problématique. Comme le suggèrent Dubar & Demazière (2004) :



Un des obstacles épistémologiques du terme identité reste l'essentialisme. Parler d'identité ethnique [...] ou professionnelle à propos d'un ensemble de phénomènes, c'est toujours de prendre le risque de laisser supposer qu'il existe des « essences », des permanences constitutives des personnes concernées ou des groupes désignés. [...] Le risque à un usage non critique du terme « identité, c'est d'induire que la culture du groupe par lequel on désigne quelqu'un est une réalité « en soi » (p.302).

C'est cet obstacle épistémologique qui m'a poussée à aller investiguer la question de recherche au-delà de mes expériences personnelles. L'idée étant de prendre plusieurs parcours de femmes afro-descendantes en danse contemporaine à Montréal, et ce à différentes étapes de l'insertion professionnelle ou de la carrière, dans le but de mettre en lumière les stratégies identitaires qui en ressortent. Cependant, celles-ci resteront circonstanciées et relatives aux participantes interrogées.

### 2.1.1 Les éléments identitaires

L'identité prise dans cette optique sociologique est perçue comme un assemblage organisé de ce que nous appelons des « éléments identitaires » (Taboada-Leonetti, 1990, p.44). Ces éléments identitaires font de nous des personnes uniques, car ils diffèrent d'un individu à l'autre, ils sont ce qui nous caractérisent comme êtres humains. Ils seront par moment des adjectifs, qualités ou défauts, permettant de nous décrire, mais peuvent aussi être des traits de notre identité sociale. Les plus généraux seraient : « notre âge, notre profession, notre ethnicité, notre nationalité ou notre sexe » (*Ibid.*, p. 46), pour ne nommer que les plus évidents. Comme l'avance Hélène Duval (2017a), professeure au département de danse de l'UQAM, tous ces éléments resteront assez stables dans le temps, sans pour autant se cristalliser sous une forme immuable. Effectivement, notre identité est constamment en mouvement et c'est cette évolution qui place l'identité dans une perspective constructiviste.

Ainsi, les fluctuations et les changements au sein de nos éléments identitaires marquent nos relations et interactions avec le monde qui nous entoure. Ce sont les

situations et interactions dans lesquelles nous nous trouvons qui mettront en jeu les éléments identitaires utilisés. Une danse s'opère alors au sein de nos éléments identitaires dans le but de nous permettre d'interagir avec l'autre. L'identité est dès lors « une boîte à outils » (Devereux, 1972, cité dans, Taboada-Leonetti, 1990, p.46) dans laquelle nous allons puiser les éléments nécessaires pour faire face aux situations du quotidien.

Un des éléments identitaires particulièrement importants au sein de cette étude est l'afro-descendance. En effet, c'est autour de cet élément bien précis que vient s'organiser la problématique ici observée. Celui-ci nous projette dans les rapports de pouvoir découlant de l'ère postcoloniale dans lequel nous évoluons. Effectivement : « les [croyances] idéologiques constituent souvent des pôles organisateurs qui mobilisent l'ensemble de l'identité dans nos rapports avec les autres » (*Ibid.*, p. 47).

## 2.2 La construction identitaire

Cette conception sociologique de l'identité, nous la mettons en lien avec le courant constructiviste. En effet, selon Duval (2017a) c'est à la rencontre du concept d'identité et du courant constructiviste que nous trouvons le concept de construction identitaire.

L'association canadienne d'éducation de la langue française (A.C.E.L.F) définit la construction identitaire comme : « un processus dynamique au cours duquel la personne se définit et se reconnaît par sa façon de réfléchir, d'agir et de vouloir dans les contextes sociaux et l'environnement où elle évolue » ( 2006, p.12 cité dans Duval, 2017a, p.68).

La construction identitaire est un échange dynamique entre l'individu et la société, elle est l'interaction entre soi et les autres, entre l'identité pour soi et l'identité pour

autrui, le tout ayant pour résultante une double transaction biographique et relationnelle, un concept élaboré par le sociologue Claude Dubar en 1991. Effectivement :

La construction identitaire [de l'artiste en danse] est un processus spécifique, singulier et contextuel possédant des dimensions biographiques et relationnelles. Elle est complexe et en tension entre les multiples facettes de sa profession, et ce, au regard de l'histoire de l'identité de chacun (Duval, 2017, p.69).

Dans le cadre de cette étude, la construction identitaire est intimement liée à la construction de l'identité professionnelle. C'est la construction identitaire de femmes afro-descendantes qui par sa mouvance et son évolution dans le temps mène éventuellement à l'identité professionnelle et aux stratégies identitaires qui l'accompagnent.

### 2.3 Mécanismes opérationnels de la construction de l'identité

La construction identitaire « s'opérationnalise » (Duval, 2017b, p.61) par le biais du concept de la double transaction.

C'est en effet, à partir de la façon dont les participantes « disent et pensent leurs parcours » (Dubar & Demazière, 2004, p.301) et partagent leur récit de vie, que la double transaction identitaire sera repérée comme concept me permettant de faire ressortir le sens au sein du discours des participantes.

Lors de la construction identitaire en contexte de formation ou de travail, nous avons deux transactions en activité. En effet, « la première transaction est de nature interne et biographique/ temporelle [...]. Elle mène à l'identité pour soi. La deuxième transaction est de nature externe, structurelle/ spatiale [...]. Elle mène à l'identité pour autrui » (Duval, 2017a, p.70).

Selon Duval, (2017, *a, b*) lorsqu'une personne négocie son identité en contexte de travail, les deux transactions s'activent en simultané et quoique différentes, elles sont inséparables et intrinsèquement liées dans un échange menant à l'identité contingente. Selon l'auteure, l'identité contingente est donc le résultat d'une négociation entre la transaction interne et externe. Celle-ci est temporaire et survient dans certaines situations et contextes particuliers de notre parcours professionnel. L'identité professionnelle sera en mouvance et tout au long d'une carrière et est reliée aux interactions à autrui et à l'endroit dans lequel nous nous trouvons momentanément. En effet, elle sera portée à se modifier selon les tâches à accomplir ainsi que par les positions interactives occupées par l'individu.

Les identités professionnelles sont aussi inévitablement liées à notre parcours en formation initiale, car celle-ci est l'amorce d'un processus qui mènera éventuellement à l'insertion professionnelle puis à la carrière.

Malgré tout, la formation initiale et le milieu professionnel ne sont pas les seuls éléments à interagir et à influencer notre identité professionnelle, celle-ci dépasse les simples limites de l'espace professionnel. Selon Duval (2017*a*), des individus ayant eu la même formation initiale et pratiquant le même métier peuvent avoir des identités professionnelles complètement différentes les unes des autres. D'où l'intérêt de rencontrer plusieurs participantes dans le cadre de cette recherche.

L'identité professionnelle ne se cristallise pas, au contraire, elle est dynamique. En résumé, elle change et s'adapte naturellement aux contextes professionnels dans lesquels nous nous inscrivons et émerge de l'« espace/temps » (*Ibid* 2017*a*, p. 72) dans lequel nous évoluons.

Suite à cette brève entrée en matière sur la double transaction biographique et relationnelle, elles seront, sous peu, dûment étayées.

### 2.3.1 La transaction interne biographique

La transaction interne est liée à la temporalité de notre évolution dans le monde. En effet, celle-ci est une « série de socialisations qui mènent à la socialisation professionnelle qui confère l'identité pour soi » (Duval, 2017a, p. 72). Les éléments identitaires qui constituent la transaction interne biographique sont : les identités héritées, acquises et projetées ou visées, ils seront définis selon Duval (2017a).

#### 2.3.1.1 Identités héritées

En premier lieu, les identités héritées sont celles qui nous viennent de nos premiers référents. Ceux-ci sont notre famille, notre entourage et les communautés dans lesquels nous évoluons dès la naissance. Puis, une fois traversé, le système scolaire vient s'ajouter aux référents hérités.

#### 2.3.1.2 Identité acquise

En second lieu, les identités acquises tirent leurs référents de la « formation qualifiante scolaire » (*Ibid.*, p. 74). Nous pouvons les reconnaître dans les référents liés au contexte professionnel dans lequel une personne se trouve.

#### 2.3.1.3 Identité projetée

Enfin, les identités projetées mènent à notre identité professionnelle et sont des composantes de la socialisation secondaire. Ce sont, entre autres, les buts professionnels qu'une personne a pour elle-même.

Une des façons de saisir plus aisément la construction identitaire consiste à mettre en lumière les identités héritées et les identités acquises. Effectivement, selon Kaddouri (2006), la mise en relation de ces deux composantes identitaires est souvent hétérogène et créée comme résultante des tensions identitaires. La tension peut être le résultat créé par l'incompatibilité de l'identité héritée et acquise une fois mise dans un

ensemble. Pour l'individu, le tout ne peut former un tout cohérent. Les tensions qui découlent de cette incompatibilité auront comme effet d'influencer les représentations que l'individu se fait de son avenir et de ses buts.

En effet, dès l'entrée en formation initiale (dans le cas présent une école de formation professionnelle en danse ou une formation universitaire en danse) s'ouvre un univers des possibles concernant l'identité professionnelle de chacun. La formation initiale engage vers un « modèle de socialisation professionnelle » (*ibid.*, p.73) et permet à l'individu d'avoir une nouvelle perception de « soi et du monde conduisant, par le fait même, à une nouvelle identité en pratique » (*ibid.*).

#### 2.3.1.4 Résumé la transaction interne

Pour le bien de la communication de ce concept, résumons. La transaction biographique et temporelle, fait référence aux expériences passées de l'individu, et à l'élaboration subjective d'un projet d'avenir possible, donc du soi vers le soi idéal. C'est un processus vécu par les individus qui leur permet l'anticipation du futur en se basant sur le passé (identité, héritée et acquise). La transaction biographique est propre à chacun, c'est une « négociation avec soi-même » conduisant à l'identité pour soi (Lévi-Strauss, 1989 dans Duval, 2017a, p.74).

#### 2.3.2 La transaction externe relationnelle

Comme mentionnée ci-haut, la transaction externe relationnelle mène à l'identité pour autrui. L'identité pour autrui s'élabore par l'entrée en contact et la relation avec autrui. Chaque individu organise son identité en fonction des rapports sociaux « qui donnent sens à leur conduite » (Duval, 2017a, p. 74). Effectivement :

L'identité professionnelle serait un réseau d'éléments particuliers des représentations professionnelles, réseau spécifiquement activé en fonction de la situation d'interaction et pour répondre à une visée d'identification/différenciation avec des groupes sociétaux ou professionnels (Blin, 1997,

p.187 dans Duval, 2017a, p. 75).

En résumé, la transaction externe relationnelle s'opérationnalise lorsqu'un individu interagit, tant avec les institutions qu'avec autrui. Dans cette étude, ceux-ci peuvent être des chorégraphes, des enseignants.e.s, des collègues de classe, des collègues de travail, des interprètes, des membres du milieu de la danse de manière générale. Les autrui significatifs peuvent alors être diversifiés. Les relations qu'entretient un individu avec autrui permettent la construction de son identité pour autrui. En somme, l'identité pour autrui s'opère dans la rencontre de ces institutions ou personnes significatives, le tout étant intimement lié au plan relationnel.

#### 2.4 Formation initiale, emploi et identité

Les sphères de la formation initiale et du travail sont intimement liées à la construction de l'identité. En effet :

Parmi les événements les plus importants pour l'identité sociale, la sortie du système scolaire et la confrontation au marché du travail constituent désormais un moment essentiel de la construction d'une identité autonome [...]. C'est dans la confrontation directe avec le marché du travail que se situe sans doute aujourd'hui l'enjeu identitaire le plus important des individus (Dubar, 2015, p.113).

La confrontation au marché du travail permet la création de l'« identité possible » (*Ibid.*). L'identité professionnelle d'une personne n'est pas seulement ancrée dans l'identité au travail, mais elle se base aussi sur l'aspiration à une carrière. L'entrée en formation initiale marque le commencement de la construction de notre identité professionnelle. À ce moment, l'imaginaire et la projection dans le futur en sont une partie intrinsèque. C'est par la projection dans le futur, donc ici vers l'emploi désiré, interprète ou chorégraphe, que des stratégies identitaires sont mises en œuvre. L'intérêt étant ici de parvenir à cette projection en ayant accès à l'emploi convoité.

Suite à la formation et lors de l'entrée sur le marché du travail, l'individu mettra en place « la construction personnelle d'une stratégie identitaire mettant en jeu l'image de soi, l'appréciation de ses capacités, la réalisation de ses désirs » (*Ibid.*, p.114).

## 2.5 La tension identitaire

Les différentes avenues pouvant être prises par les transactions, soit en relation avec soi ou avec autrui (transaction interne et biographique ou transaction externe et relationnelle) peuvent avoir de nombreux effets sur l'identité de l'individu.

La progression d'un individu depuis sa formation initiale jusqu'à son insertion en milieu professionnel est liée à la construction de son identité professionnelle. Celle-ci s'opère à partir de tensions constructives présentes au sein de l'identité, et ce, dès notre entrée en formation initiale.

Nous avons pu voir précédemment comment la mise en relation de l'identité pour soi et pour autrui est parfois conflictuelle, créant dès lors des tensions au sein de l'identité. Les tensions sont « structurantes et constructives et peuvent être ressenties positivement ou négativement par les individus » (Duval, 2017a, p.77). Une tension identitaire chez l'individu a pour effet de créer de la « souffrance identitaire » (Barbier, 2006 dans Duval, 2017, p.77). Lorsqu'il y a tension, il se trouve à avoir une incohérence identitaire. L'individu est dès lors aux prises avec des tensions identitaires. Il ou elle devra trouver une façon de retrouver un équilibre au sein de son identité.

La tension dans le cas de notre problématique peut amorcer un déséquilibre au sein de l'identité des femmes artistes afro-descendantes en danse contemporaine à Montréal. Cette situation peut les pousser à agir vis-à-vis l'inconfort. Legault (2003) explique la tension identitaire comme un écart qui



[...] implique une dualité, un entre-deux. Un écart (de logique, de valeurs, de représentations) offre une zone de croissance identitaire qui force (dans le déséquilibre) un positionnement, un choix de pôles ou un compromis entre deux pôles, forçant la résolution d'un problème identitaire. Ainsi, les changements de normes, de repères, de terminologie, de modèles « provoquent une déstabilisation des repères ainsi que des systèmes symboliques antérieurs » (p.16 cité dans Duval, 2017a, p.78).

La tension est donc un écart déstabilisant et il y en a deux types : intrasubjectives et intersubjectives.

### 2.5.1 Tensions intrasubjectives et intersubjectives

Les tensions identitaires peuvent prendre deux formes. En effet, Dubar (2015) et Duval (2017a) expliquent qu'elles peuvent être temporelles/biographiques ou intrasubjectives comme spatiales/relationnelles ou intersubjectives.

Lors de la transaction biographique, une rupture peut s'opérer lorsqu'il y a tension entre les identités héritées, acquises et projetées, car elles ne cohabitent pas toujours organiquement. La tension intrasubjective se développe, par exemple, lorsqu'il y a un écart, voire une incohérence, entre ce que je suis et ce que je souhaite devenir.

Lors de la transaction relationnelle, il y a incohérence lorsque des tensions se manifestent dans les interactions avec autrui, ou avec les institutions. La tension est créée entre ce que nous sommes et l'image qu'on croit qu'autrui a de soi ou entre ce que nous sommes et ce que souhaitons devenir.

En somme, toute variation au sein de la construction de l'identité menant à une incohérence identitaire a comme effet des tensions. L'individu qui vit des tensions pourra user de stratégies identitaires pour les apaiser.

## 2.6 Stratégies identitaires

Les identités pour soi et pour autrui ne sont pas toujours compatibles. En effet, « lorsque leurs résultats diffèrent, il y a désaccord entre l'identité [pour soi] et l'identité [pour autrui] il en résulte de stratégies identitaires destinées à réduire l'écart entre les deux identités » (Dubar, 2015, p. 107).

Somme toute, dans le cadre de cette étude la femme artiste afro-descendante concernée par la situation s'interrogera sur les façons de rester intègre à sa personne tout en agissant face aux tensions qu'elle expérimente, car la notion de stratégie identitaire veut que chaque individu ait la capacité d'agir selon sa « propre définition de soi » (Taboata-Leonneti, 1990, p. 49). Ces définitions de soi évoluent au jour le jour et prennent en compte les différentes « situations et enjeux » (*Ibid.*) d'interactions rencontrées. Pour repérer des stratégies identitaires, nous avons besoin de 3 éléments sont à observer : « les acteurs, la situation dans laquelle ils se trouvent et les finalités poursuivies par les acteurs » (*Ibid.*). C'est dans une visée de retour à un certain équilibre identitaire que s'articulent les stratégies identitaires. Elles sont composées d'un ensemble d'actions comportementales comme discursives (ce que je fais où dis dans une situation donnée). Selon Dubar (2015) ces stratégies permettent à l'individu d'amoindrir les tensions (intra ou intersubjective) présentes au sein de l'identité voire d'aller jusqu'à les résoudre, l'intention étant que l'identité pour soi et pour autrui cohabite de façon cohérente. Après avoir défini les concepts identitaires inhérents à la présente étude, le prochain chapitre présentera en détail la méthodologie permettant la mise en œuvre de la présente étude.

## CHAPITRE III

### MÉTHODOLOGIE

À titre de rappel, la prémisse de cette étude a pris naissance au sein de préoccupations relatives à mes interrogations d'étudiante-chercheuse et d'interprète en danse sur la présence, que je percevais anémique, de femmes afro-descendantes en danse contemporaine à Montréal. J'interroge le possible effet que peut avoir cette sous-représentation sur la construction de leur identité professionnelle, le tout menant possiblement à des tensions et au développement de stratégies identitaires pour les apaiser. Effectivement, qu'advient-il de la construction de l'identité professionnelle lorsqu'un groupe se trouve en minorité dans un milieu de travail artistique où le corps en représentation est le principal médium ?

L'objet de recherche étant en proximité avec mon vécu, ainsi qu'avec ma lecture du monde et des interprétations qui l'accompagnent, il était pour moi fondamental d'aller au-delà de mes propres perceptions de la problématique en jeu pour me tourner vers celles d'autrui.

En outre, je percevais que les observations tirées de ma propre construction identitaire et de mon propre vécu ne comportaient pas la pluralité de points de vue nécessaires à la compréhension du phénomène humain à portée sociale dont il est question.

Dans le présent chapitre, la posture épistémologique, la stratégie de recherche, l'échantillonnage et les outils méthodologiques seront présentés en premier lieu. Ensuite seront abordés : le recrutement des participantes, les modalités de production de données, les considérations éthiques et la méthode d'analyse des données.

### 3.1 Posture épistémologique et paradigme compréhensif/interprétatif

Dans l'intérêt d'aller à la rencontre de femmes artistes afro-descendantes en danse contemporaine à Montréal à différents moments de leur carrière dans le but de comprendre leur vécu, j'ai opté pour une méthode de recherche qualitative relative au domaine des sciences humaines et sociales.

Selon Paillé & Mucchielli (2016), la recherche qualitative est une recherche qui préconise un rapport personnalisé avec les participantes à l'étude qui permet en même temps de mieux comprendre la perception qu'elles ont de leur environnement. En l'occurrence, il est question d'entrer en dialogue avec quelques-unes d'entre elles afin de décrire et comprendre les composantes biographiques et relationnelles de leurs trajectoires les menant à œuvrer dans le milieu de la danse contemporaine à Montréal. Pour ce faire, j'inscris cette recherche qualitative dans le paradigme compréhensif/interprétatif. Selon Anadon (2016) :

La recherche qualitative/interprétative est celle par laquelle les chercheurs se sont intéressés à comprendre les significations que les individus donnent à leur propre vie et à leurs expériences. Le point de vue, le sens que les acteurs donnent à leurs conduites ou à leur vie est matière d'observation et de recherche. Ici on met en valeur la subjectivité dans la compréhension et l'interprétation des conduites humaines et sociales. Mais ces significations et ces interprétations sont élaborées par et dans les interactions sociales où les aspects politiques et sociaux affectent les points de vue des acteurs (p.15).

D'après Paillé & Mucchielli (2016) ce type de recherche permet la formulation de

plusieurs synthèses ayant comme résultante une interprétation propre et une compréhension du phénomène étudié.

Ainsi, dans un groupe social et professionnel tel que celui de la danse contemporaine de Montréal, cela permet de décrire et de comprendre une pluralité de points de vue sur les moyens d'y faire sa place. Comme le souligne Patricia Hill Collins (2016) :

Les femmes noires, sur un plan individuel, ne vivent pas des expériences identiques ni ne les interprètent toutes de la même manière [...]. Les différences parmi les femmes noires sur le plan individuel ont pour effet de créer différents modes de savoir expérientiel qui, en retour, façonnent les réactions individuelles par rapport à ces thématiques centrales (p. 72).

À cet égard, selon ces différences qui peuvent être mises en exergue j'adopterai une posture compréhensive et interprétative. En premier lieu, compréhensive car je vais privilégier la description de processus identitaires individuels plutôt que l'explication de causes. Puis, interprétative, parce que comme l'avance Mucchielli (2009) j'aimerais comprendre le rapport qu'entretient la population à l'étude avec son milieu de travail dans l'intérêt de dégager le sens des stratégies identitaires qu'elles ont adoptées. Selon Anadòn (2006), l'inspiration ethnographique de la démarche de recherche me permet une « immersion directe » (p.20) au sein du vécu des participantes, celle-ci me permettant de mettre en lumière l'opérationnalisation de leur constructions identitaires.

Considérée comme une étude réalisée dans une perspective sociologique, celle-ci met en évidence l'échange entre les femmes afro-descendantes artistes en danse et la société dans laquelle elles évoluent. Pour en rendre compte, la stratégie de recherche sera exposée dans la section suivante.

### 3.2 Stratégie de recherche par étude de cas

L'étude de cas est une méthode qui permet de « rendre compte du caractère évolutif et complexe des phénomènes concernant un système social comportant ses propres dynamiques » (Mucchielli, 2009, p. 91). Étant donné que ma quête consistait à aller à la rencontre d'autres femmes noires faisant ou ayant fait leur place dans le milieu de la danse contemporaine à Montréal, j'ai opté pour cette méthode. Effectivement, chaque cas permet d'identifier ou de découvrir un processus identitaire particulier vécu. L'intérêt, ici, consiste à saisir les caractéristiques globales et significatives des moments marquants menant à la vie professionnelle afin de « permettre une meilleure compréhension de l'objet d'étude » (*Ibid.*). L'exploration de l'objet de recherche par le biais de l'étude des cas permet une rencontre individuelle permettant de relater des récits biographiques (expérience vécue) et des représentations ou perceptions d'événements dans les trajectoires de femmes afro-descendantes.

Pour opérationnaliser l'étude de cas, il s'agit de bien délimiter le profil des participantes recherchées.

#### 3.2.1 Échantillonnage

L'échantillonnage utilisé dans le cadre de cette recherche est un échantillonnage par cas multiples des micros-unités sociales selon Pires, (1997). Cette méthode d'échantillonnage permet un dialogue et des rencontres avec des membres de la population concernée par l'étude. En effet, chaque participante est choisie pour sa contribution aux interrogations entourant l'objet de recherche. Pires (1997) explique que :

Chaque individu est [...] un informateur au sens strict du terme : on a besoin de lui pour obtenir certains renseignements sur l'objet. Il s'agit alors de connaître son point de vue sur le déroulement des faits ou le

fonctionnement d'une institution ou de le saisir à travers sa propre expérience ; de rendre compte de ses sentiments et perceptions (p. 62).

### 3.3 Outils méthodologiques

Selon la logique abordée dans le cadre de cette recherche, j'ai choisi comme outil méthodologique principal l'entretien qualitatif semi-dirigé. Gaudet & Robert (2018) définissent l'entretien semi-dirigé comme :

[Un moyen utile] pour amener les participants à décrire leur expérience en profondeur, pour explorer des représentations et pour documenter des trajectoires de vie. Ce type d'entretien permet de partager le contrôle de la production du récit (p.101).

L'entretien qualitatif semi-dirigé était le moyen qui me permettait d'aller à la rencontre de femmes artistes afro-descendantes en danse contemporaine à Montréal le temps de récolter, par un guide de questions ouvertes, leurs expériences et récits de vie. L'intérêt étant d'extraire le sens des témoignages reçus, dans le but d'en saisir les similitudes comme les différences. Étant moi-même afro-descendante, je trouvais pertinent d'utiliser le dialogue comme outil méthodologique, car « l'importance accordée aux liens et à l'usage du dialogue comme un critère de la pertinence méthodologique a des racines africaines» (Hill Collins, 2016, p. 397).

#### 3.3.1 Rédaction des guides d'entretiens semi-dirigés

Les questions du guide d'entretien ont été développées en tenant compte de la question de recherche et des référents conceptuels abordés dans le chapitre 2. Les questions avancées dans le guide d'entretien étaient divisées en plusieurs sous-thèmes : parcours biographique et parcours en danse, socialisation professionnelle, insertion professionnelle, identité pour autrui, identité pour soi, moments marquants, évolution de la carrière et conseil à une jeune artiste. Le tout étant en lien avec certains concepts amenés dans le précédent chapitre; dont la double transaction

biographique et relationnelle qui était le point de départ de la construction du questionnaire d'entretien. Seules deux questions sortaient du cadre conceptuel, me permettant d'aller au-delà des concepts préalablement choisis; elles sont les deux suivantes.

- Selon toi, quelle est la plus grande difficulté pour une femme afro-descendante en danse contemporaine à Montréal?
- Si tu avais un conseil à donner à une jeune artiste afro-descendante en danse contemporaine à Montréal en début de carrière, ce serait lequel?

L'objectif des entretiens semi-dirigés n'était pas de parvenir à une réponse absolue et cristallisée des interrogations entourant l'objet de recherche, mais de m'amener à dialoguer avec chaque participante au sujet d'évènements permettant d'en extraire le sens en les éclairant à l'aide de repères conceptuels. Mon souhait était que les participantes puissent se définir, se raconter, partager des éléments marquants et des faits discursifs sur leurs parcours respectifs. L'intérêt était, par les guides d'entretien, d'aborder quelques composantes de la construction de l'identité professionnelle au sein du discours, d'artistes en insertion professionnelle ou en carrière ayant une pratique en interprétation (annexe A) et d'artistes en insertion professionnelle ou en carrière ayant une pratique en chorégraphie (annexe B) et de repérer les tensions et stratégies identitaires afin de répondre à la question et à la sous-question de recherche.

### 3.3.2 Postures de l'intervieweuse pour les interviewées

J'ai adopté la posture de l'intervieweuse pour tous les entretiens semi-dirigés. Les femmes artistes étaient aussi mises au courant du fait que j'étais celle qui les conduirait. J'étais en double posture de chercheuse et de femme artiste afro-descendante. En effet, il était important, pour moi, qu'elles se sentent à l'aise de discuter de certains sujets qui peuvent être parfois délicats et dont la compréhension et l'empathie envers lesdits sujets passent parfois par des expériences communes. Au



regard de la double posture, je crois que cela a permis de libérer la parole des interviewées. En effet :

Pour les [femmes noires] la meilleure écoute, celle qui est la plus apte à passer outre l'invisibilité créée par l'objectivation des femmes noires est une autre femme noire. Cette façon de faire mutuellement confiance peut paraître dangereuse parce que seule une femme noire sait vraiment ce qu'être une femme noire veut dire. Mais si nous ne nous écoutons pas, qui nous écouterait ? (Hill Collins, 2016, p.183).

### 3.4 Considérations éthiques et amendements sanitaires

À titre d'étudiante-chercheuse, je me suis formée à l'éthique de la recherche et ai obtenu un certificat ETPC (annexe C). Par la suite, la présente étude avait fait l'objet d'une demande de certificat éthique, obtenu à l'hiver 2020 (annexe D). Mon échéancier initial prévoyait un recrutement des participantes en mars 2020 et une production de données par entretiens semi-dirigés individuels à la fin de ce mois. Toutefois, la pandémie mondiale de COVID-19 et l'urgence sanitaire fut déclarée le 13 mars 2020 par le gouvernement du Québec, ce qui est venu freiner la production de données au moment voulu. Le confinement et l'incertitude du printemps 2020 ont donc eu comme effet de retarder mes rencontres avec mes participantes. Malgré mon désir profond de faire les rencontres individuelles en personne au Département de danse de l'UQAM, comme il était prévu dans ma demande éthique initiale, j'ai opté pour des entretiens par la plate-forme Zoom. Pour ce faire, j'ai dû modifier ma demande éthique. C'est donc suite à cette modification de ma demande acceptée par le CERPÉ et à la lumière de ces nouveaux enjeux que j'ai pu contacter les participantes (annexe E).

Sachant que le printemps 2020 fut très difficile pour plusieurs, il était important pour moi d'attendre quelques mois de plus question que toutes soient adaptées un tant soit peu à notre nouvelle normalité en constante mouvance, et afin que mes participantes soient mentalement disposées à me rencontrer. J'ai finalement commencé mes

entretiens via l'application Zoom en août 2020.

#### 3.4.1 Procédures éthiques

Ce projet a été réalisé en respectant les normes éthiques de l'UQAM émises par l'Énoncé de Politique des Trois Conseils. Pour commencer, la participation des personnes recrutées pour cette étude était complètement volontaire et le consentement écrit par la signature du formulaire de consentement (annexe F) a été donné par les participantes en connaissance de cause, et ce avant le commencement des entretiens semi-dirigés. En effet, les informations concernant la recherche ont été étayées verbalement et par écrit aux participantes de manière rigoureuse. Elles ont été bien avisées du fait qu'elles pouvaient quitter l'entretien qualitatif à tout moment et que la signature du formulaire de consentement à participation ne les empêchait pas de quitter le projet, et ce sans justification. De plus, les participantes ont été avisées qu'elles pouvaient s'exprimer en français comme en anglais, selon leur aisance et qu'en cas de retrait, les données de la participante auraient été détruites.

#### 3.5 Modalités de production de données

Suite aux décisions prises en fonction de l'échantillonnage désiré (cas multiples) selon Pires (1997), les participantes étaient divisées en deux catégories : 1) interprètes ou chorégraphes en insertion professionnelle puis 2) interprètes ou chorégraphes en carrière. Mon choix s'est arrêté sur ces deux sous-groupes, car ils représentaient, à mon sens, différentes étapes charnières du développement professionnel et du parcours de l'artiste en danse. Une récolte des témoignages diversifiés était souhaitée, allant de la socialisation professionnelle à la profession.

En ce qui concerne les critères de sélection, toutes les participantes devaient avoir fait une formation professionnelle en danse (une formation technique au collégial (CEGEP), une formation universitaire ou toute autre formation professionnelle

privée). Les participantes en insertion professionnelle devaient avoir terminé leur formation depuis au moins 5 ans. L'intérêt était qu'elles aient suffisamment de recul sur leurs années de formation initiale, mais aussi suffisamment d'années de pratique comme artiste en danse en insertion à Montréal pour pouvoir en discuter aisément. Les participantes en carrière, quant à elles, devaient avoir plus de 10 ans de pratique active comme artiste en danse, le désir étant de comprendre ce qui permet la pérennité de la carrière de celles-ci.

À partir des critères énoncés, j'ai dressé une liste de près d'une douzaine de personnes artistes afro-descendantes professionnelles de Montréal que je souhaitais rencontrer en entretien et qui rencontraient les paramètres de l'échantillonnage. Elles sont toutes des artistes que j'ai pu rencontrer dans des contextes de représentation scénique, de travail ou de formation.

### 3.5.1 Procédures de recrutement

À la fin d'août 2020, chacune des participantes potentielles a au départ été contactée par courriel. Elles respectaient les critères de sélection citée plus haut à partir d'une liste constituée. Le message envoyé comprenait une description détaillée de l'étude comme leur apport à celle-ci. Elles étaient invitées à la discussion en cas d'interrogation sur le processus d'entretien. J'y décrivais aussi les détails concernant le formulaire de consentement éthique à signer en cas de participation (annexe F).

Les participantes étaient, dès le départ, mises au courant du fait que leurs noms, numéros de téléphone et courriels n'étaient recueillis que dans le but de communiquer avec elles pour planifier l'entretien semi-dirigé. Ces données n'ont en aucun cas été divulguées dans les résultats de recherche. L'usage d'un pseudonyme fait partie des composantes aidant à garder la confidentialité des participantes. De plus, toutes références nominales aux écoles de formations, compagnies de danse, collègues de travail et lieu de travail ont été modifiées ou retirées.

La danse contemporaine à Montréal étant une microsociété, les risques de dévoiler des informations sensibles sur les plans biographique et identitaire sont présents. Malgré tout, toutes les précautions ont été prises pour préserver l'anonymat des participantes volontaires. Finalement, chacune d'entre elles a signé le formulaire de consentement, me permettant d'être assurée de leur volonté de participer à l'étude.

Le processus de recrutement s'est déroulé de la fin août jusqu'à la mi-octobre. Ont été contactées au total : sept participantes en insertion professionnelle et quatre en carrière.

En ce qui concerne le premier sous-groupe d'insertion professionnelle, trois participantes ont été recrutées sans embûche. Deux messages envoyés sont restés sans réponse. Puis, deux autres ont eu un retour positif, sans que les participantes n'aient de disponibilité compatible à la période allouée à la de production de données.

Le recrutement des participantes du deuxième sous-groupe, en carrière, s'est bien déroulé. Trois artistes sur les quatre contactées ont accepté de participer à l'étude sans même hésiter, m'offrant toutes des disponibilités convenant aux délais qu'imposait la production de données. En somme, trois artistes par catégorie ont été recrutées pour un total de 6 participantes.

Le formulaire de consentement éthique a été individuellement envoyé par courriel à chacune d'entre elles dans le but d'être signé. Une fois signé, celui-ci m'était renvoyé par courriel et conservés dans un fichier sécurisé.

### 3.6 Étapes de production des données discursives

La production de données discursives a eu lieu entre les mois d'août et octobre 2020. Les six participantes ont été individuellement rencontrées sans respecter d'ordre préalablement établi, mais simplement au gré de la compatibilité de nos disponibilités.

Je rencontrais certaines d'entre elles pour la première fois. Malgré le fait que cela était une toute première rencontre, le dialogue s'est déroulé naturellement et agréablement avec chacune d'entre elles. Les participantes ont toutes été tutoyées avec leur consentement.

Comme précédemment mentionnée, j'avais de prime abord voulu faire des entretiens d'une heure quinze. Ceux-ci ont toutefois, pour la plupart dépassé le temps initialement établi, par exemple, certaines de mes rencontres ont duré jusqu'à deux heures. J'ai laissé chacun des entretiens dialogiques se dérouler sans entraves durant les périodes de réponses aux questions, laissant les participantes le temps de déployer leurs pensées sans empressement. Elles n'avaient pas été informées du contenu relatif aux repères conceptuels au préalable, car mon souhait était de garder un échange authentique sans qu'il ne soit teinté de désirabilité sociale.

L'utilisation d'un guide d'entretien semi-dirigé m'a permis de maintenir une direction claire dans la conduite de l'entretien, tout en restant souple tout au long de la rencontre. La structure était suivie dans l'intérêt de couvrir tous les thèmes. Malgré tout, je restais ouverte et attentive dans le but de comprendre les orientations que prenait le dialogue. Je ne posais pas systématiquement toutes les questions du guide si je percevais que le thème s'y associant avait déjà été couvert par la participante. Mon intention était d'avoir un échange fluide et bienveillant.

### 3.6.1 Déroulement de l'entretien

Certaines des questions auraient pu provoquer des émotions chez certaines des participantes (tel que spécifié dans le formulaire de consentement). Heureusement, cela n'a pas été le cas. J'ai eu la chance de rencontrer des participantes ouvertes et pleinement investies dans le dialogue. En aucun cas, les questions du guide d'entretien n'ont créé de malaises chez elles. L'intérêt était ici, comme l'avance Ricoeur (1985) dans Dubar & Demazière (2004) « [qu'elles me racontent] l'histoire

qu'[elles] se racontent à [elles] mêmes en s'engageant dans leur discours qui devient leur histoire » (p.306).

En effet, les participantes ont eu une « place et un statut » (Dubar & Demazière, 2004) bien particulier au sein du déploiement de l'entretien semi-dirigé effectué dans le cadre de cette recherche. Le rapport dialogique que permet l'entretien semi-dirigé laissait place à la construction des participantes au sein d'un discours mettant en lumière ses « mondes-vécus » (*Ibid.*, p.313) et la « forme symbolique » (*Ibid.*, p.304) qu'elles prennent pour se décrire.

Les entretiens semi-dirigés étaient enregistrés directement via l'application Zoom, me donnant accès à un enregistrement audio de la rencontre. Ceux-ci ont été retranscrits, composant ce qui a constitué au final les verbatim utilisés à des fins d'analyse. Une fois retranscrits, les verbatim étaient renvoyés individuellement à chacune des participantes au fur et à mesure. L'intérêt était qu'elles puissent relire le tout et vérifier si les faits discursifs relatés en entretien correspondent toujours à leur pensée. Toutes les participantes ont lu et approuvé leur verbatim, sans y apporter de modification.

Même si elle est éclairée par des repères conceptuels inhérents à la construction identitaire, telles les tensions et stratégies identitaires, cette démarche de recherche est inductive, car l'idée n'était pas de prouver quelque théorie, mais, suivant Dubar & Demazière (2004), de construire et de faire émerger le sens à partir des entretiens : « c'est le propre de toute méthode inductive de ne pas présupposer une théorie qui serait ensuite vérifiée sur tel ou tel terrain, au moyen de telles ou telles données » (*Ibid.*, p.51).

### 3.7 Analyse des données

Afin de décrire et de comprendre les récits, représentations, tensions et stratégies identitaires, je décrirai les étapes que j'ai traversées lors de l'analyse des données pour y arriver.

#### 3.7.1 Journal de bord

Tout au long de l'analyse des données, j'avais en ma possession un journal de bord. Celui-ci me permettait d'y noter toutes les idées et émergences concernant la problématique de l'étude. Effectivement, après chaque entretien entre août et octobre 2020, la première étape consistait à mettre mes premières idées sur papier dans un journal de bord spécialement utilisé dans le cadre de l'analyse des données. L'idée était d'avoir en ma possession quelques notes informelles spontanées. Je désirais voir quels étaient les faits marquants, concepts et thèmes qui en ressortaient à chaud. Ce processus a été fait directement après chaque entretien à vif sans réécouter l'audio. Ces premières impressions, quoiqu'embryonnaires, étaient particulièrement parlantes, car elle faisait ressortir mes premiers sentiments éprouvés suite aux entretiens semi-dirigés. L'exercice était de voir quel sens en émergeait, me trouvant dès lors dans une logique herméneutique.

#### 3.7.2 Analyse structurale selon Dubar & Demazière (2004)

De manière plus formelle, une fois les six entretiens réalisés, et lorsque les transcriptions ont été complétées et relues par les participantes, il était le moment d'entamer l'analyse structurale des entretiens. Suite aux productions de données discursives, une des étapes a été de relire tous les entretiens et d'en faire l'analyse. Celle-ci est, par conséquent, inévitablement teintée de ma compréhension et perception du monde comme femme afro-descendante. Effectivement, pour procéder à l'analyse structurale des récits, j'ai eu recours à trois niveaux de description : (action, perception, autrui significatif).

### 3.7.2.1 Les trois niveaux de description du récit : codage de l'entretien

Parallèlement à l'étape précédemment nommée, les thèmes utilisés dans le cadre de la construction du guide d'entretien ont été ressortis de chaque verbatim selon trois niveaux de description :

**-Actions** (verbe d'action relatif au faire)

**-Perceptions** (sensations, réflexions identitaires sur soi et sur le monde)

**-Autrui significatif** (personne clé du parcours, encourageante ou non)

Le but était de départager les niveaux à même les verbatim (sur Word). Plusieurs couleurs ont été utilisées, chaque thème ayant la sienne dans le but de composer des codes de couleurs. Cela me permettait de les distinguer aisément dans le texte.

### 3.7.2.2 Actions (verbe d'action relatif au faire)

Le premier niveau d'analyse pour Dubar & Demazière (2004) repéré dans le verbatim constitue les actions posées par la participante. Celles-ci étaient surlignées en jaune dans le texte. Les actions soulignées avaient l'intérêt d'être liées à des marqueurs temporels, mais représentaient aussi parfois des stratégies comportementales ou discursives utilisées par la participante. Les actions nous permettent de traverser le récit de vie de la participante et contribuent à raconter leurs parcours respectifs.

Extrait de verbatim du niveau action :

- Question : **Puis tu danses depuis que tu as quel âge?**

- Réponse : **j'ai commencé la danse à l'âge de 5 ans**

(voir le tableau d'analyse 3.1 pour plus d'exemples d'actions)



### 3.7.2.3 Perceptions (monde vécu)

Le second niveau repéré dans le verbatim était les perceptions des participantes, c'est-à-dire la façon dont elles se représentent et vivent le monde. Les perceptions étaient démarquées par la couleur magenta. Celles-ci sont des éléments particulièrement importants dans la compréhension de la « logique interne du récit », car elles lui donnent son caractère subjectif (Dubar & Demazière, 2004, p.113).

Extrait de verbatim du niveau perception :

- Question : **Est-ce que tu peux me décrire la place que la danse avait dans ta vie durant ton enfance et ton adolescence?**

-Réponse : C'était central. C'était vraiment central en fait! Puis, c'est aujourd'hui que j'arrive à le dire avec autant de précision. La danse était dans tout. J'étais fascinée!

### 3.7.2.4 Autrui significatif (personne clé du parcours encourageante ou non)

L'autrui significatif ou l'actant pour Dubar & Demazière (2004) est d'une grande importance dans la structuration des actions des participantes, car il en influence les choix et les parcours. Ils étaient surlignés en vert dans le verbatim.

Extrait de verbatim de niveau des autrui significatifs:

-Question : **Est-ce que tu as été encouragée par ta famille à continuer en danse?**

-Réponse : Oui, ma mère a été très encourageante.

### 3.7.2.5 Premier codage des segments

Chaque entretien commençait et se terminait par les mêmes questions. La première était :

- Où es-tu née et où as-tu grandi?

Et les dernières étaient :

- Si tu avais un conseil à donner à une jeune artiste afro-descendante en début de carrière qu'est-ce que lui conseillerais ?

- Avant de quitter, autre chose à rajouter?

Chacune des réponses des participantes était identifiée par un ou des niveau(x) qu'elles contenaient par la couleur qui lui était associée. Dans le cadre de cette analyse, le codage consistait à associer chaque niveau à une lettre. Dans le cas présent, la première lettre du thème : A, P et A.S, à une couleur et un numéro. Le numéro était celui associé à la ligne de la réponse. Par exemple : A11, serait l'action associée à la onzième réponse de la participante. Cette première partie de codage a été faite pour chacune des transcriptions. Le double codage a, par moment, été utilisé lorsqu'une action, une perception ou un autre significatif ressortait plus d'une fois dans la réponse de la participante. Puis la dernière colonne du tableau permettant la mise en lumière du/des niveau(x) me servait à y inscrire le : « signification/ sens ». Celle-ci contient mon interprétation de l'extrait par la reformulation à la 3<sup>e</sup> personne d'une partie du récit sélectionné, tout en restant au plus près des propos de la participante.

Si une opposition créée par des termes en disjonction et conjonction ressortait de l'extrait, elle était entrée à la fin de la colonne : « signification/sens », comme présenté dans l'exemple ici-bas. En effet, les disjonctions et conjonctions sont des éléments dans le discours de la participante qui sont en opposition, donnant par le fait même, un sens au discours.

Dans le tableau suivant, sont des exemples de codages de verbatim.

Tableau 3.1 : Exemple de codage (actions et perceptions)

<u>Question</u> #	<u>Question/Réponse</u>	<u>Signification/sens</u>
<u>Réponse</u> #		
11	<b>E : Qu'est-ce qui a fini par te mener à la danse?</b>	
12	<p>J'ai dansé quand j'étais toute petite. J'ai fait les cours de ballet que toute petite fille fait. À l'adolescence j'ai arrêté, je pense que je me sentais un peu prisonnière du carcan du ballet. Déjà petite je savais que mon corps n'était pas le corps standard d'une ballerine. À l'adolescence, j'ai plutôt fait de la musique, du théâtre. Et euh...vers 15 ans, j'ai recommencé la danse, mais la danse contemporaine qui, je crois, m'offrait une plateforme beaucoup plus libre que le ballet et aussi que le théâtre parce qu'au théâtre on est un peu prisonnier du casting. Ça aussi, avec la couleur de peau, ça limite un peu les possibilités. Peut-être moins maintenant, mais à l'époque, il y a 30 ans, oui. Je me sentais vraiment emprisonnée par l'idée du casting. Donc quand j'ai découvert la danse contemporaine c'est là que j'ai découvert la plateforme où je me sentais le plus libre où</p>	<p>A.12 Elle commence la danse toute petite, elle fait du ballet.</p> <p>P.12.1 Petite elle se sent prisonnière du carcan du ballet.</p> <p>A. 12.1 À l'adolescence elle fait du théâtre et de la musique.</p> <p>P.12.2 Elle sent que la couleur de sa peau limite ses possibilités</p> <p>P.12.3 Elle se sent prisonnière du casting</p> <p>A. 12.2 Elle découvre la</p>

	<p>je n'avais pas besoin de justifier ni ma personne, ni mon corps, ni mes origines.</p>	<p>danse contemporaine.</p> <p>P.12.4 Elle se sent libre, elle ne sent pas le besoin de justifier ni son corps, ni sa personne, ni ses origines.</p> <p><b><u>Disjonction/conjonction :</u></b></p> <p>Prison/Liberté</p> <p>Ballet/Danse contemporaine</p>
--	--	---

### 3.7.2.6 Classement des unités codées : recodage

L'étape suivante qui s'accorde à l'analyse structurale de Dubar & Demazière (2004) a été de regrouper chacun des niveaux (actions, perceptions, autres significatifs) séparément dans le but d'en faire sortir le sens et de faire un résumé de la signification de chacun des thèmes.

Les actions me permettaient de comprendre ce que les participantes disaient ou faisaient dans le but de prendre leur place sein de la communauté de la danse à Montréal, m'éclairant par le fait même sur les stratégies identitaires utilisées comme l'avance Duval (2017) pour devenir, se projeter, rencontrer l'autre, faire leur place, agir et se réaliser. Par ailleurs, d'en faire le résumé me permettait d'avoir un repère

temporel de l'évolution de la carrière des participantes le tout, en lien avec les actions posées.

Les perceptions, quant à elles, me permettaient de mieux saisir le monde vécu des participantes. En plus de me permettre de mieux comprendre comment elles prennent leur place, j'ai aussi eu accès à leur « univers de croyance » (Dubar & Demazière, 2004, p.122) et mythologie personnelle. En rassemblant l'ensemble des perceptions, j'avais une vision plus claire des tensions identitaires présentes chez chacune d'entre elles, car la récurrence de certaines perceptions laissait paraître des inconforts ou oppositions.

L'autrui significatif me permettaient de mettre en lumière la transaction relationnelle en m'aidant à mieux saisir la construction de l'identité de la participante par ses rapports avec l'autrui significatif. Ceux-ci « agissent interviennent [et] jouent un rôle dans le récit (Ibid., p. 113).

À la lumière des étapes de l'analyse structurale et suite à l'identification de tension et de stratégies identitaires, j'ai pu ensuite procéder à la présentation et à l'interprétation des résultats de recherche des six cas dans le chapitre qui suit.

## CHAPITRE IV

### PRÉSENTATION ET INTERPRÉTATION DES RÉSULTATS

Dans le présent chapitre seront présentés les résultats issus de l'analyse des données discursives produites grâce à des entretiens semi-dirigés avec chacune des participantes. L'intérêt étant ici de décrire et de comprendre quelles sont les tensions et les stratégies identitaires de femmes afro-descendantes en danse contemporaine à Montréal. Chacune des participantes, rencontrées dans le cadre du projet de recherche, sera présentée, une à une, à l'aide d'un portrait permettant de relater son récit de vie comme artiste en danse.

Suivra, la mise en lumière des termes en disjonctions et conjonctions au sein des discours de chacune d'entre elles. Les disjonctions et conjonctions, comme expliquées dans le chapitre précédent, permettent par leur opposition de faire émerger le sens de la ou des tensions identitaires ressenties par les participantes, ils sont des : « éléments différentiels » (Dubar & Demazière, 2004, p. 129). En effet, ces termes permettent une meilleure compréhension des tensions vécues et seront présentés dans un tableau. À gauche en turquoise seront les mots relatifs aux disjonctions et à droite en jaune ceux relatifs aux conjonctions. En terminant, les principales stratégies identitaires de la participante seront avancées.

Les parcours des six participantes seront déployés en commençant par celles en insertion professionnelle suivant de celles en carrière. Dans l'ordre seront présentées : Maude, Camille et Stéphanie, les participantes en insertion professionnelle. Puis, Jade,

Livia et Rosalie, les participantes en carrière. Pour finir, les références associées aux citations des participantes sont présentées de cette façon : (énième réponse, nom de la participante). Par exemple (R, 2, Jade), ferait référence à la deuxième réponse de Jade lors de l'entretien.

#### 4.1 Maude : La danse comme outil d'ascension sociale et de redéfinition de soi

« Je suis différente! Je vais rester différente! » Maude.

Maude est née à Montréal-Nord, elle y grandit et y passe son adolescence. Elle est issue d'une famille antillaise et est élevée par sa mère et sa grand-mère.

Elle évolue dans une famille où la danse fait partie de leur vie de tous les jours. Elle avoue avoir été grandement inspirée par son oncle qui dansait souvent dans la maison, l'incitant à apprendre des chorégraphies avec lui. C'est de cette façon que se fait son introduction à la danse.

Elle fréquente aussi le centre communautaire de son quartier et y danse avec ses amis. Comme il n'y a pas de professeur sur place, ils inventent eux-mêmes les séquences chorégraphiques. En voyant l'intérêt qu'elle porte à cet art du mouvement, sa mère l'inscrit à des cours de ballet et de ballet-jazz qu'elle poursuit durant 4 ans. De fil en aiguille, Maude développe un intérêt pour les danses urbaines et décide de changer d'école pour commencer à s'entraîner en hip-hop. Elle y trouve sa place et rencontre des personnes phares qui marqueront son parcours.

Une fois entrée dans cette école de formation en danse urbaine, la danse prend une tout autre importance dans sa vie. Durant son secondaire et son cégep, son entraînement en danse urbaine prend beaucoup de place dans son horaire. Elle y est

d'ailleurs reconnue comme étant une *free style dancer*. Dès qu'elle finit l'école, elle passe toutes ses soirées à s'entraîner dans le but de parfaire sa technique. Elle avoue être heureuse d'avoir été capable de finir son secondaire et son CÉGEP malgré son horaire chargé, considérant qu'il y avait du décrochage scolaire dans son entourage.

Maude est encouragée par sa famille à continuer à danser, et ce, même s'ils n'ont pas les référents pour voir clairement les avenues possibles après des formations dans ce domaine. Suite à ses études collégiales, elle décide de passer par le processus d'audition dans le but d'intégrer une formation professionnelle en danse. Elle dit, en parlant de son audition :

Je me suis dit, tu sais quoi, je me lance dans le néant, je vais à l'audition. Puis, tu sais, j'étais un peu plus grassette, j'avais un peu plus de poids que maintenant. Je ne me sentais pas dans mon espace. Quand j'[y] ai été, il y avait des filles beaucoup plus minces, c'était des filles blanches, j'étais la seule noire (R,16, Maude).

Suite aux processus d'audition, Maude est acceptée et décide d'intégrer le programme, mais ne trouve pas sa place dans la formation qu'elle suit. Elle sent qu'un regard teinté de biais est posé sur elle. Maude se fait des ami.e.s sans pour autant être portée par un sentiment de communauté. Lors de l'entretien, elle mentionne :

C'était dur parce que je n'avais pas justement le corps d'une ballerine, je n'avais pas la technique en plus. Tu sais des commentaires, j'en ai reçu plein : rentres tes fesses, tes fesses sont trop bombées, mais toi tu bouges différemment, mais toi c'est différent. Pour vrai, je pourrais te faire une liste. Je pourrais te faire un dictionnaire de commentaires déplacés ou mêmes racistes que j'ai reçus [durant ma formation] et honnêtement, on dirait que [...] c'est dans le système, on dirait que je faisais juste accepter ce que j'entendais. C'était normal. Écoute, c'est dans le système, je n'y peux rien de toute façon. J'ai fait mes 3 années de [formation] en sachant que ce n'était pas ma place. C'est con. Eh oui, j'ai développé des amitiés et oui il y en a à qui je parle encore aujourd'hui, mais je ne me suis jamais sentie dans cet établissement que j'étais à ma place. Je n'ai jamais senti



que j'avais une voie propre à moi. J'ai toujours senti qu'il y avait des préjugés, c'est con, mais c'est ça (*Ibid.*).

Maude croit que son sentiment d'exclusion venait entre autres d'un manque d'éducation des individus qu'elle côtoyait et du fait qu'elle se trouvait en minorité. Selon Maude, la problématique ne vient pas du côté des personnes afro-descendantes, mais ce sont, malgré tout, elles qui subissent les problèmes. Elle croit qu'une part de la solution passe par la rencontre de l'autre et par l'éducation.

Maude persiste et poursuit sa formation malgré tout. Elle ne se sent pas représentée par le milieu de la danse contemporaine, et croit qu'elle n'aurait aucune chance de danser pour les chorégraphes dont elle aime le travail. Elle l'explique de cette façon :

Je savais très bien que ça allait être dur pour moi de trouver une compagnie de contemporain. Une des chorégraphes que j'ai adorées c'était X j'ai adoré ses créations et danser pour elle, mais je n'aurais jamais pu être dans sa compagnie parce que je n'ai pas le profil. Premièrement, elles étaient toutes minces et deuxièmement elles étaient toutes blanches. Moi, je suis un peu plus robuste, je suis noire et j'ai des courbes et je savais que ça ne rentrait pas dans le cadre. J'ai beaucoup aimé X, mais je ne vais pas pouvoir danser pour lui. Tu sais, c'est con que je savais que je n'aurais pas pu danser dans ces compagnies-là. Je savais déjà que *it was a no for me*. Il y avait aussi X dont j'ai adoré le travail, mais je savais que ça n'allait pas *fitter*. *Casting wise I wasn't fitting in the box!*(R, 31, Maude).

Le fait de ne pas se sentir représentée par le travail d'artiste en danse contemporaine qu'elle apprécie fait en sorte qu'elle se détache peu à peu du milieu de la danse contemporaine montréalaise durant sa formation. Maude attend avec impatience la fin de la journée d'école pour aller s'entraîner le soir en danses urbaines. Une fois la fin de sa formation venue, Maude décide de se servir de sa différence comme un atout pour se démarquer des autres. Elle utilise les contacts qu'elle avait en danses urbaines pour faciliter son insertion professionnelle.

Suite à sa formation professionnelle en danse, elle consacre sa pratique aux danses urbaines principalement. Elle travaille sur des projets en solo et sur des chorégraphies de groupes qui lui permettent de prendre sa place et de se faire un nom dans la communauté de la danse. Même si sa pratique s'implante principalement en danses urbaines, elle n'hésite pas à aller vers des diffuseurs de danse contemporaine pour artistes émergents pour présenter son premier solo. Elle se décrit maintenant comme une artiste multidisciplinaire, elle affirme aimer particulièrement : danser, chanter, et parler. Ce sont les principaux éléments qui reviennent dans sa pratique.

Maude voit maintenant son métier se diviser en plusieurs sphères : l'interprétation, la chorégraphie et l'enseignement.

Elle croit que la danse a été un outil d'ascension sociale. En effet, elle souligne :

Mon quartier n'était pas nécessairement le *best* quartier. J'aurais pu tomber dans la drogue, dans la prostitution parce qu'il y avait beaucoup de bars de danseuse et de trucs comme ça autour de moi. C'est un peu la danse qui m'a sauvée (R, 8, Maude).

Tableau 4.1 : Disjonctions et conjonctions dans le discours de Maude

**Disjonctions**

- Tu sais des commentaires, j'en ai reçu plein... : rentres tes fesses, tes fesses sont trop bombées, mais toi tu bouges différemment, mais toi c'est **différent**, pour vrai, je pourrai te faire liste, je pourrai te faire un dictionnaire de commentaire déplacé ou même **raciste** que j'ai reçu et honnêtement on dirait que comme c'est dans le système, on dirait que je faisais juste accepter ce que j'attendais.[...], c'est dans le **système**, je n'y peux rien de toute façon.

-J'ai fait mes 3 années de formation en sachant que ce n'est **pas ma place**. [...]Eh oui, j'ai développé des amitiés et oui il y en a à qui je parle encore aujourd'hui, mais **je ne me suis jamais sentie dans cet établissement que j'étais à ma place**.

-En fait, je trouve que c'est **l'ignorance**, mais c'est aussi la **peur**. Comment expliquer ça? Il y a beaucoup de gens qui ne savent pas nécessairement c'est quoi une culture autre que la leur.

-Je **ne me sentais pas à l'aise** parce que je ne me **sentais pas en famille**, tu sais. Je sentais que... **I was different**

**Conjonctions**

- Il faut avoir des *dark skin*, des *light skin*, des *asiens*... ça va apporter une autre vision, mais aussi un autre public. S'il y a beaucoup des noirs dans un show, oui, il va y avoir des blancs, mais il va aussi avoir des noirs *because they feel that they can relate on stage*.

- Je crois qu'au Québec au niveau du casting il faut que le gouvernement... pas le gouvernement, mais les gens sont dans les administrations, les gens qui font les auditions, les chorégraphes eux-mêmes il faut qu'ils soient ouverts d'esprit. **On a tellement à apporter que c'est hallucinant**, on a une texture corporelle différente. On a des corps plus robustes, on est plus musclé, on est découpé, c'est nos gènes.

- Ça va, j'ai des amis de toutes les races, mais mes ami.e.s les plus proches sont des ami.e.s noir.e.s qui sont comme moi. Ça me permet de me **ressourcer** et **réaliser** qu'on vit dans une société ou on n'est pas nécessairement acceptés. Le fait que mes amis proches sont comme moi ça me **rassure**, quand je dis que mes ami.e.s proches sont noir.e.s, je ne suis pas en train d'exclure les blancs et suis en train de dire que ce sont des gens qui [peuvent] me **comprendre**

-J'étais dans les deux mondes en même temps et ce qui m'a sauvée est que je continuais à faire de la danse urbaine en même temps. J'allais [à mes cours] il fallait qu'on rende des travaux, etc. Même si je savais que **je n'étais pas nécessairement à ma place**, je me disais : *yes*, je vais aller rejoindre ma famille.

-Quand je suis sortie de l'école, j'avais déjà des connexions, des trucs où je pouvais aller. Puis, je savais très bien que ça allait être dur pour moi de trouver une compagnie de contemporain. [...] **Tu sais, c'est con que je savais que je n'aurais pas pu danser dans ces compagnies-là**

-Je savais déjà que ***it was a no for me***. Il y avait aussi X dont j'ai adoré son travail, mais je savais que ça n'allait **pas *fitter***. ***Casting wise I wasn't fitting*** in the box.

- La **danse contemporaine au Québec** doit ouvrir ses **barrières**. Je trouve que c'est encore trop **prisonnier**, c'est trop **carré**, c'est trop **blanc**, on dirait qu'il s'adresse à un public blanc, déjà là. Il faut déjà que tu ouvres tes portes pour que tu puisses attirer un public.

dans tous les sens du terme, dans les sens de comprendre c'est quoi la place dans la société et genre on ressent les mêmes choses, ***they can relate to a lot of stuff***. Je me sens bien autour de ça.

-J'étais dans les deux mondes en même temps et ce qui m'a sauvée est que je continuais à faire de la danse urbaine en même temps. J'allais [à mes cours] il fallait qu'on rende des travaux, etc. Même si je savais que je n'étais pas nécessairement à ma place, je me disais : *yes*, je vais aller rejoindre ma **famille**.

-Je savais que ça n'allait pas marcher, c'était écrit sur mon front. J'ai comme fait un genre de : OK, ça ne va pas marcher, **je vais aller faire mes choses!**

-Et j'avais tellement de **confiance** dans le monde **hip-hop** que c'était déjà écrit que ça allait se passer. Je n'ai juste eu aucun questionnement, je savais que ça allait marcher, parce que ***I know what i'm capable of***.

#### 4.1.1 Signification de la tension de Maude

La principale tension de Maude est créée par sa formation initiale. Effectivement, les mots en disjonctions et conjonctions issus du verbatim sont relatifs à ses années de formation professionnelle. Lors de l'entretien, elle décrit son initiation à la danse comme une période heureuse où elle rencontre et découvre sa nouvelle passion. Maude fait principalement des danses urbaines avant sa formation initiale, elle s'y sent en famille, en communauté. C'est un milieu mixte où elle se reconnaît. Les tensions émergent lors de sa formation professionnelle en danse de trois ans. Elle avance s'y sentir différente et est marquée par le manque de diversité culturelle dans son ensemble. Elle vit des microagressions qu'elle peine à gérer. Comme Maude ne se sent pas représentée par le milieu de la danse contemporaine à Montréal, et malgré son intérêt envers certains chorégraphes, elle ne tente pas sa chance.

Effectivement, pour elle, le fait de ne pas être représentée fait en sorte qu'elle ne peut pas se projeter comme interprète dans les créations des chorégraphes qui l'intéressent. Elle est marquée par l'idée du *casting* et la sous-représentation de personne issue de la diversité la pousse à assumer qu'elle n'y trouvera jamais sa place. Par ailleurs, elle nomme à plusieurs moments, qu'elle n'était pas à sa place lors de sa formation et qu'elle attendait impatiemment les moments où elle pourrait aller s'entraîner en danses urbaines, car c'est un milieu où elle se sent en famille, représentée et comprise. La principale tension de Maude est créée par le fait qu'elle ne se reconnaît pas en danse contemporaine. Pour elle, le fait de ne pas se voir représentée à titre de femme afro-descendante empêche la projection d'une éventuelle carrière en danse contemporaine à Montréal, créant une tension intra-subjective de la transaction biographique (ce que je suis et ce que je veux être) et intersubjective (de la transaction relationnelle). Effectivement, nous cernons bien que les commentaires qu'elle fait sur sa place à titre d'interprète en danse contemporaine ne sont pas liés à ses capacités, mais bien à son corps, sa couleur et son ethnicité.

#### 4.1.2 Stratégies identitaires de Maude

Lors de notre rencontre, Maude me laisse comprendre qu'une partie de sa stratégie d'insertion professionnelle se trouve dans le fait de ne pas se battre pour faire sa place en danse contemporaine à Montréal. Elle dit à ce sujet : « je savais que ça n'allait pas marcher, c'était écrit sur mon front. J'ai comme fait un genre de : OK, ça ne va pas marcher, je vais aller faire mes choses! ».

#### 4.1.3 Se servir des danses urbaines et du sentiment de communauté comme stratégie identitaire d'insertion professionnelle

Maude décide alors de faire ce qu'elle connaît de mieux et se sert des danses urbaines comme outil d'insertion professionnelle. Elle explique qu'en finissant ses études en danse contemporaine, elle décide d'utiliser sa différence comme un atout. En effet, Maude dit être heureuse de ne pas avoir délaissé sa communauté, car c'est celle-ci qui lui permet une insertion professionnelle fructueuse. Elle souligne en entretien : « j'avais tellement de confiance dans le monde hip-hop que c'était déjà écrit que ça allait se passer. Je n'ai juste eu aucun questionnement, je savais que ça allait marcher, parce que *I know what i'm capable of* » (R.72, Maude).

Pour Maude, de rester en lien avec un milieu où elle se sent représentée, comprise et « en famille » lui permet de s'épanouir, de croire en ses capacités. Cette confiance qu'elle réussit à développer par les danses urbaines lui permet de se projeter dans l'avenir et de voir sa place clairement. Le sentiment que Maude entretient envers la danse contemporaine se trouve dans une relation de dualité avec les danses urbaines.

#### 4.2 Camille : Un parcours marqué par la difficulté à s'identifier à autrui

« Sois toi-même à 100 %, parce que là il y a assez d'espace pour que tu le fasses et que ça va être plus facile à long terme » Camille.

Camille est née de parents afro-descendants antillais. Sa mère, originaire d'une île des Antilles, a été adoptée par des parents québécois à un jeune âge. Camille grandit à Montréal dans un environnement familial mixte, à mi-chemin entre les Antilles et le Québec de par l'héritage culturel de ses parents. À cet égard, elle avance tout de même que la famille de son père, quoiqu'originaire des Antilles, était bien intégrée à la culture québécoise et que c'est le référent culturel duquel elle se sent la plus proche.

Elle grandit dans une famille de classe moyenne et décrit les environnements qu'elle fréquente comme « très blancs » (R,10, Camille). Elle avoue qu'elle prend du temps à pleinement s'épanouir comme femme noire dans une société blanche. Le tout étant selon elle lié à un manque de référents en dehors de sa famille immédiate. Elle prend un certain temps avant d'accepter son identité afro-descendante dans sa globalité.

Camille commence à danser à 5 ans. Cet art du mouvement devient rapidement important pour elle. Elle dit que la danse était sa personnalité : « c'était la danse avant Camille » (R,20, Camille). Passer du temps à son école de danse était sa priorité. Elle décrit la danse, à ce moment, comme : « l'épicentre de sa vie » (*Ibid.*). Celle-ci structure son quotidien.

Elle danse dans une école de loisirs où elle est initiée à plusieurs genres et styles : danse contemporaine, ballet-jazz, claquette, danses urbaines, ballet, pour n'en nommer que quelques-uns. C'est une période durant laquelle elle fait aussi de la compétition en hip-hop dans une école de danses urbaines. Elle se sent coincée entre ces deux univers, mais elle croit que la dualité entre ses deux écoles de formation lui a ouvert la porte de la versatilité. Elle explique à ce sujet :

J'étais très caméléon. [...] Disons que dans mes cercles sociaux j'étais [à part] des deux côtés, au sens où je ne cadrais pas dans une école [de danse], mais pas dans l'autre non plus. C'était un peu plus difficile au départ, mais avec le temps c'est ce qui fait en sorte que je ne suis pas pareille aux autres danseurs, ce qui est une victoire (R,29, Camille).

Une fois venu le temps de choisir un programme d'études collégiales, Camille décide de passer les auditions dans le but d'entrer dans un programme préuniversitaire en danse au collégial. Elle ne se voit pas faire autre chose avec dévotion. Elle y est acceptée. Après un an, elle désire intégrer une école de formation professionnelle en danse au collégial. Pour ce faire, elle se voit soutenue par une enseignante en danse contemporaine de son école de loisirs, qu'elle décrit comme une mentore. Celle-ci l'encourage et l'aide à préparer son solo en vue de son audition. Camille est acceptée et intègre le programme de formation professionnelle.

Elle se sent bien durant cette formation et s'intègre bien à ses pairs. Elle décrit ses collègues comme extrêmement ouverts, du même âge et du même genre de situation socioéconomique qu'elle. Malgré tout, Camille trouve le rapport avec ses professeurs difficiles par moment surtout durant les classes techniques, elle dit à ce sujet :

C'est plus les petites affaires qu'avec le temps j'ai réalisées par apport au cours technique, puis à la posture, comment mes pieds et mes bras sont censés être, comment mon corps était surentraîné pour atteindre un objectif physique d'un corps qui est censé être neutre, mais [que...] on n'est pas neutre à la base. Pourquoi je travaillerais pour avoir ce genre de neutralité de corps... genre de « plateau » blanc... Ça ne marchera pas avec moi. Puis, je me suis résignée à la fin parce que je n'avais pas envie d'avoir cette discussion avec ces gens-là qui me disaient que j'étais paresseuse au lieu de reconnaître que mon corps ne peut pas atteindre certains objectifs parce que je ne suis pas physiquement comme ça, mais pour eux ce n'était pas une excuse. C'était plus comme de me faire dire que je ne travaillais pas assez fort, parce que tout le monde est capable d'être comme ça. Mais je suis convaincue que non! Je le sais, je le sens à l'intérieur de moi. Il y a des choses que je ne pouvais [physiquement] pas faire (R,51, Camille).



Camille vit ces situations difficilement. En effet, elles viendront affecter négativement son estime d'elle-même et la perception qu'elle a de ses capacités. Elle croit que si l'on avait pris en compte son type de corps ou bien que s'il elle avait eu des professeurs afro-descendants avec une compréhension de son corps, elle aurait pu progresser plus rapidement en technique. Malgré tout, elle décrit sa formation comme une période heureuse.

Elle fait sa formation de trois ans, mais en finissant, malgré son désir, elle n'aspire pas à danser pour des compagnies de danse contemporaine montréalaise. Elle ne s'y sent pas représentée ou accueillie. Elle avance qu'elle n'était pas impressionnée par les structures d'entreprises de certaines compagnies. Elle explique : « si je ne pense pas que je peux être incluse là-dedans un jour, ça ne me fait pas *tripper* ».

Camille décrit le milieu de la danse contemporaine à Montréal comme un cercle d'élus.e.s, mais dit qu'elle commence à voir des changements se faire lentement et avance voir un peu plus de métissage et de diversité, alors qu'il y a 6 ans, lorsqu'elle a fini sa formation ce n'était pas le cas. Elle se sent souvent peu touchée par ce qui lui est donné de voir. Elle explique :

Je roule les yeux beaucoup sur certaines pièces où je suis comme : OK... Pas juste parce que je trouve que le propos artistique n'est pas intéressant, ce n'est même pas un jugement, mais juste en voyant ton *cast*, je sais si ça m'intéresse ou pas. (...) Tu peux dire n'importe quoi, si tu n'as pas quelqu'un comme moi, considérant qu'on ne parle pas en mot on parle en mouvement, on parle en relation physique, si tu n'as pas quelqu'un qui me ressemble physiquement sur la scène ton message ne pourra pas me rejoindre de la même façon qu'il peut rejoindre quelqu'un d'autre. Je ne peux pas m'imaginer à la place de la personne, faire de la visualisation. Juste mon empathie physique n'est pas la même quand je vais voir un *show* avec des gens de couleurs.

Tu sais, ce n'est pas 100 danseurs par année qui entrent dans les grandes compagnies montréalaises. Donc déjà juste avec la précarité du milieu,

ajoute le fait qu'il n'y a personne qui me ressemble. Je me suis dit : Ben là, je vais mettre mon énergie sur autres choses parce que si je mets tout mon espoir et toute ma motivation là-dessus, je risque d'être vraiment déçue et je préfère me protéger au lieu d'avoir le cœur brisé et donc de travailler vers des choses qui peuvent m'amener autant de satisfaction professionnelle puis de me sentir accomplie dans le propos artistique des projets dans lesquels je m'engage sans essayer de me fendre à être quelque part où je ne me sens pas désirée (R,45, Camille).

L'insertion professionnelle de Camille se fait en commençant par de petits projets avec des collègues qu'elle a pu croiser dans ses différents cercles en danse. Elle s'engage aussi dans des projets chorégraphiques qu'elle décrit comme étant de la danse commerciale et performe dans de nombreux vidéo-clips musicaux. Elle affirme que c'était ardu au départ, mais elle s'accroche et continue. Lorsque Camille est découragée, sa mère apaise ses inquiétudes. Elle est motivée et veut faire sa place dans le milieu de la danse.

Camille croit que les biais inconscients associés aux corps noirs font en sorte qu'on lui offre des rôles : en force, en sensualité, très *groundé*, très rythmé. Toutefois, elle croit que son répertoire de mouvement comme ses qualités d'interprète ne se limitent pas à ces adjectifs-là. Malgré tout, pour le moment elle n'a pas eu la chance de travailler avec des chorégraphes qui lui offrent autre chose. Elle souligne qu'elle aimerait danser en douceur et en lenteur par moments.

Camille partage qu'elle avait également un « travail alimentaire » pour subvenir à ses besoins entre ses contrats de danse. Elle comprend qu'il faut commencer quelque part et ne se sent pas dévalorisée par le fait de travailler en dehors du milieu de la danse.

Quelques années après avoir fini sa formation Camille se sent assez confiante pour écrire à certains chorégraphes dans le but de savoir s'ils engageaient des interprètes. Elle fait aussi des stages et essaie de trouver tous les moyens pour rester active dans

le milieu de la danse. Selon elle, se faire un réseau est très important, car la carrière ne se construit pas seulement sur scène.

Malgré qu'elle détient sa formation en danse contemporaine, Camille se décrit comme une interprète en danse ou comme une danseuse professionnelle et n'y ajoute pas de précision liée à un genre de danse. Pour elle, cette façon de nommer sa profession est plus juste et plus inclusive, car elle considère que sa pratique en danse ne se limite pas à la danse contemporaine. Elle explicite par ailleurs ceci :

Je ne fais pas que [de la danse contemporaine] et je pense que ça venait de mon [amertume] envers la scène de la danse contemporaine. [Par exemple,] vous n'avez pas de place pour moi, je ne vais pas vous réclamer non plus. Je vais faire mes affaires. Puis, maintenant à ma surprise, je commence à plus travailler dans ces cercles-là [en danse contemporaine]. Je suis comme : OK... Ça aurait pu [commencer plus tôt]. On aurait pu commencer à travailler ensemble il y a très longtemps, mais je ne me suis pas sentie appelée, donc c'est ça. La place est plus là et j'ai toujours été prête à la prendre... j'ai attendu patiemment. Puis là, il y a plus d'espace, donc je suis prête à la prendre (R,125, Camille).

Camille confie se trouver chanceuse de venir d'une famille qui a supporté son désir de faire de l'art. Elle croit que ce n'est pas toujours le cas dans des familles afro-descendantes. Par ailleurs, elle parle de son privilège d'avoir pu aller dans une école secondaire privée, où elle mentionne qu'il y avait 19 personnes afro-descendantes parmi 5000 élèves. Camille croit que c'est en partie cette éducation qui lui a permis de croire en ses capacités. Elle avance qu'après son éducation familiale, le fait d'avoir fréquenté une école secondaire lui ayant offert une formation solide fait partie des éléments qui lui ont permis de se lancer dans un domaine artistique.

Camille est présentement interprète dans une compagnie de danse où la diversité fait partie de la vision de la chorégraphe. Elle sent qu'elle peut grandir et se dépasser. Elle

avance que l'attente a, par moment, été ardue, mais que le tout a valu la peine, car elle aime les projets de création auxquels elle participe présentement.

Elle croit que sa place est grandissante dans le milieu de la danse contemporaine montréalaise, car y elle travaille de plus en plus. Pour Camille ce changement est en lien avec les questionnements sur la diversité, l'équité et l'inclusion qui habitent présentement la communauté. Elle croit que la présente génération de danseurs afro-descendants émergents travaillera sur l'inclusion et la décolonisation du milieu de la danse contemporaine, mais ajoute qu'elle ne croit pas que le tout aurait pu arriver plus tôt, car il manquait d'ouverture et de place pour la population concernée.

Elle pense que les artistes afro-descendants doivent aller vers les opportunités, voire même les créer eux-mêmes. Selon Camille, les biais d'autrui et le racisme systémique font en sorte que les opportunités de travail sont moins présentes. Pour elle, si les chorégraphes ne font pas d'efforts conscients pour réfléchir à leur distribution et à la sous-représentation des femmes afro-descendantes, le travail sera encore plus long et difficile. Elle affirme à ce sujet :

Nous on est là avec les mêmes capacités, le même talent, les mêmes opportunités, mais une chose triste à dire, mais il faut que les gens qui offrent ces opportunités-là viennent nous chercher volontairement. Puis, c'est ça qui a fait que moi j'étais comme : je ne vais pas attendre en arrière de cette file-là, derrière tout le monde, je vais juste faire mes affaires. *See you when I see you* !(R,139, Camille)

Camille conseille aux artistes afro-descendantes de prendre leur place sans la demander et sans diminuer ou compromettre leur afro-descendance. Elle croit que l'authenticité est l'une des clés pour une carrière réussie.

Tableau 4.2 : Disjonctions et conjonctions dans le discours de Camille

### Disjonctions

- Disons que dans mes cercles sociaux j'étais de « **the odd one out** » des deux côtés, au sens où **je ne fittais pas** dans une école, mais pas dans l'autre non plus.

Je n'avais pas d'attentes à danser dans de grandes compagnies classiques. **Je n'ai même pas essayé de faire ça**. En fait, je ne me sentais **pas représentée ou accueillie** dans ces endroits-là, donc ma motivation et ce qui a fait que j'étais contente de travailler là dedans ce n'est pas quelqu'un qui m'a impressionnée, tous ces gens ne **m'impressionnaient pas** dans leur structure d'entreprises. Il m'impressionnait peut-être occasionnellement par le résultat scénique de leurs œuvres, mais le résultat sur scène, **si je ne pense pas que je peux être incluse** là-dedans un jour ça ne me fait **pas tripper**.

- Oui, certainement, c'est simple, tu sais la danse à Montréal c'est un **cercle d'élus.e.s, surtout en danse contemporaine**.

### Conjonctions

- Genre : OK comment tu vas faire pour trouver une place où tu te **sens désirée** et où tu peux **accomplir tes objectifs professionnels**?

- Je pense que le fameux **métissage** que je te disais que j'ai senti ça aide à ce que (hésitation) à ce que j'ai à apporter à la table soit plus **pertinent** pour ce qui se fait présentement, les propos artistiques, mais aussi dans le mouvement puis dans comment qu'on travaille, je sais que **je fit mieux là-dedans** présentement qu'il y a 3 ans.

- **La place est plus là** et j'ai toujours été prête à la prendre... j'ai attendu patiemment. Puis là, il y a **plus d'espace**, donc je suis prête à la prendre puis ouais... c'est ça.

- On est associé à la sensualité, à de la force, à être *groundé*. Ça fait en sorte que n'importe quoi qui est en **douceur** en **tendresse** en *flowyness*, n'importe quoi qui n'est pas chargé de rage ou d'intensité c'est pas automatiquement...

[ce à quoi on m'associe].

- Il a avait plein de choses qui pouvaient me ressembler, mais **jamais interprétées par une personne noire.**

- **Je ne me suis pas sentie représentée**, parce que dans toutes les compagnies montréalaises, **il n'y avait personne de couleur.**

- Pourquoi je travaillerais pour avoir ce genre de **neutralité de corps... genre de « plateau » blanc...** [...]. Mais je suis convaincue que non! Je le sais, je le sens à l'intérieur de moi. **Il y a des choses que je ne pouvais pas faire.**

- Comme danseuse au niveau du **casting** mon corps debout qui ne bouge pas, ne veut pas dire la même chose que le corps de n'importe qui, mais si tu mets une personne blanche à côté, il n'y a justement cette **neutralité** qui est modulable à plein de propos.

-On est associé à la sensualité, à de la **force**, à être **groundé**. Ça fait en sorte que n'importe quoi qui est en douceur en tendresse en *flowyness*, n'importe quoi qui n'est pas chargé de **rage** ou **d'intensité** c'est pas automatiquement... [ce à

quoi on m'associe].

- Pour nous avec le **manque de représentation**, ça fait en sorte que si **je ne suis pas représentée** puis en plus les chorégraphes ont un genre de **biais implicite** [...] ça fait en sorte qu'on ne pourra pas se rejoindre pour créer ensemble ça n'arrivera pas à moins de se forcer et dire : OK qui es-tu comme personne individuelle? Qu'est-ce que tu as envie de faire? Qu'est-ce que tu as envie de dire? Puis, je vais te laisser le dire à ta façon et arrêter de coller une image de **rage** et autre à ta personne.

- Mais, je trouve ça un peu **ironique** la manière où là présentement, tout récemment... On veut m'entendre et écouter ce que j'ai à dire... savoir mon histoire, savoir comment je pense ou savoir comment je bouge... Je peux faire n'importe [quoi] [en répétition] au milieu de tout le monde... Puis c'est : Oh wow, mon Dieu que c'est beau! ... Ben maintenant c'est beau... OK parfait...

- J'ai l'impression que si ce n'est pas nous-mêmes qui créons nos propres opportunités (hésitation)... c'est pas que les portes sont fermées, parce que [les gens] ne sont pas racistes comme ça, pis ce n'est pas volontaire comme ça, on n'est pas dans les années 20 là... Mais, ça ne se limite pas à nous, mais je te dirais **qu'on est tellement loin derrière** qu'une personne blanche qui va vouloir travailler pour... je ne vais même pas dire de noms parce que ça ne changera rien... va se retrouver à cogner à la porte et être la première

dernière cette porte-là.

- À cause de tous ces **biais** et de tout le **système** mis en place qui fait qu'on est souvent **dernier** ou **tokenise**... Les opportunités sont moins présentes, puis que si les chorégraphes tous ensembles ne font pas un vrai effort, genre il faut que tu te forces. Tu ne peux pas te dire ouvert à la diversité puis ouvrir la porte puis je suis foule loin en arrière, il faut que tu viennes me chercher en arrière

- Les gens avec qui j'aimerais travailler avec puis avec qui **je n'ai jamais travaillé**, je ne pense pas que c'est volontaire ou conscient, mais je pense que c'est vraiment le moment de s'asseoir et d'être comme : OK ce n'était pas volontaire c'était pas conscient, mais c'est quoi la prochaine étape ?

- [On me décrit avec ] tous ces mots que je ne *trippe* pas là genre, tellement de **force**, présence, mais présence j'aime bien parce que c'est ma qualité que je trouve intéressante, beaucoup de force, beaucoup d'écoute, très **sensuelle**, très **groundée** tous ces mots que je n'aime pas, mais que... oui oui je suis ça, mais tellement d'autres choses, mais je n'ai pas eu l'opportunité encore de travailler dans des choses qu'on pourrait me décrire autrement.



#### 4.2.1 Signification de la tension de Camille

Les tensions ressenties par Camille sont principalement liées à un sentiment d'exclusion. En effet, une fois en formation initiale, malgré le fait qu'elle s'y sent bien et à de bons rapports avec ses pairs, des tensions commencent à s'installer chez elle. Elle ne se sent pas représentée, accueillie, désirée ou incluse par la danse contemporaine à Montréal. Effectivement, Camille se décourage vite et rapidement, n'aspire plus à danser pour ses chorégraphes favoris. Elle n'est pas impressionnée par les modèles de compagnie qui lui sont donnés de voir. Cette situation crée des tensions chez elle et fait en sorte qu'elle décide de mettre de côté ses buts de danser pour certains chorégraphes. Elle se demande : si les danseuses noires ne sont pas présentes sur l'espace scénique, pourquoi commenceraient-ils par l'engager, elle ? En finissant sa formation initiale de trois ans, elle se voit très souvent découragée par cette situation. Elle parle des artistes actifs du milieu de la danse contemporaine à Montréal comme d'un cercle d'élus.e.s. Des tensions sont aussi créées par le fait qu'elle sent que ce qui lui est demandé dans son travail d'interprète est teinté de biais implicites liés au corps de la femme noire. On lui demande par exemple d'interpréter la rage, la sensualité, la puissance, la force, mais jamais la tendresse, la douceur ou la lenteur, elle se sent parfois prise par ses biais qui ne mobilisent qu'une partie de ce qu'elle peut offrir. Elle vit un écart tensionnel entre corps vécu et corps perçu.

#### 4.2.2 Stratégies identitaires de Camille

Par évitement, Camille n'ose pas approcher certains chorégraphes dont elle aime le travail à cause du manque de diversité dans leur distribution. En finissant sa formation, elle commence par faire des projets avec des collègues qu'elle a pu rencontrer durant son parcours. Elle mentionne avoir fait des contrats sans trop se soucier du propos artistique, le tout dans le but de rester active dans le milieu de la danse. Selon elle, lorsqu'on commence, il ne faut pas être trop exigeante, tout en trouvant le moyen de participer à des projets de création. Elle avance que la versatilité

que lui a offerte sa formation en danse urbaine est un avantage, car elle lui a permis d'élargir les milieux dans lesquels elle était active.

#### 4.2.3 Du repli à l'affirmation de soi

Au départ, Camille ne sait pas comment gérer le fait qu'elle ne se sent pas désirée par le milieu de la danse contemporaine à Montréal à titre de femme afro-descendante. Des tensions entre ce qu'elle est et ce qu'elle souhaite devenir : interprète en danse contemporaine, surviennent, durant sa transaction temporelle biographique. Un effet de cette tension sera, au départ, un « repli » (Lipiansky, 1990, p.193) sur elle-même. Effectivement : « le repli sur soi est une défense pour préserver son identité des attaques et des jugements d'autrui » (*ibid.*, p.194). Elle avance elle-même ne pas vouloir avoir le cœur brisé par le refus ou le rejet que pourrait entraîner son insertion professionnelle. Malgré tout, le désir de poursuivre en danse reste bien vivant et c'est ce qui lui permettra de développer sa plus grande stratégie d'insertion professionnelle.

Effectivement, pour Camille, une des stratégies utilisées a été de rester active dans le milieu de la danse. Pour elle, la carrière ne se bâtit pas que sur scène, il faut se faire voir et connaître. Les tensions créées par sa formation initiale font en sorte qu'elle exclut certains chorégraphes de ses perspectives d'avenir. Elle finit par comprendre qu'elle doit aller vers des projets/chorégraphes qui prônent la diversité. Trois ans après avoir terminé sa formation professionnelle, elle a écrit à des chorégraphes, dont elle appréciait le travail et qui mettaient la diversité de l'avant, dans le but de trouver de nouveaux projets. L'une des stratégies de Camille a été d'attendre qu'il y ait plus de place à prendre pour les femmes afro-descendantes dans le milieu de la danse contemporaine à Montréal. En effet, elle reste active par des projets de danses urbaines, commerciales et par des projets initiés par des collègues de classe. Elle sent toutefois, depuis environ trois ans, qu'il y a plus de place pour elle et que le milieu s'interroge sur la diversité et la place des minorités. Camille avance, par ailleurs,

trouver cette situation ironique, car elle a toujours été prête à prendre sa place. Elle espère que cet intérêt n'est pas qu'une mode, et qu'un réel et durable changement va s'opérer.

#### 4.3 Stéphanie : Une carrière en ascension et en rupture avec son héritage familial!

« En tant que femme noire en art ou pas, on est beaucoup en questionnement, on se demande où est notre place ou comment prendre notre place. Je pense que ... *We just have to do it!* » Stéphanie.

Stéphanie est née à Montréal, mais a grandi à Laval. Ses deux parents sont antillais. Elle a la chance de grandir sous le même toit que sa grand-mère, qu'elle décrit comme étant son pilier culturel. Elle est éduquée par une mère monoparentale.

Petite, sa mère l'inscrit à des cours de ballet. Stéphanie suit ces cours durant un certain temps, mais elle précise que la danse prend une réelle importance à la fin de son secondaire lorsqu'elle découvre les danses urbaines. Elle dit qu'elle savait qu'elle ne ferait pas une carrière en ballet, mais qu'au moment où elle découvre le hip-hop, la danse devient centrale dans sa vie. Elle aime la danse, la musique, mais surtout le sentiment familial qui vient avec la culture hip-hop. Elle sent que son identité prend forme durant cette période de sa vie et apprécie aussi le fait qu'elle se reconnaît, car le studio qu'elle fréquente est multiculturel et offre un esprit de communauté.

Stéphanie se rend au studio de danse après ses journées d'école et y passe toutes ses soirées. Vers la fin de son secondaire, une fois venu le temps de choisir un programme d'études collégiales, elle souhaite intégrer un programme de danse, mais n'est pas encouragée par sa mère.

C'est une période où Stéphanie explique qu'elle peine à trouver un programme d'étude qui lui convient. C'est pour cette raison qu'après avoir terminé un Cégep en

arts et lettres et en science humaine profil individu et avoir commencé l'université en communication qu'elle décide de retourner faire son DEC en danse. Elle est encouragée à changer de programme universitaire, pour poursuivre des études en danse, par des amis qu'elle fréquente à son école de danse urbaine, qui avaient eux-mêmes entamé des formations professionnelles en danse. Stéphanie avance que :

Arrivée à la fin de mon secondaire, j'avais mentionné à ma mère que je voulais faire le DEC en danse. Elle était comme : *there is no way in the world that you are doing that !* C'était juste comme : je ne vois même pas pourquoi tu me dis ça, tu sais déjà que ça ne va pas se faire. Je ne l'ai pas fait. Ça m'a vraiment pris du temps à faire comme : *let me do what I want to do !* Quand j'ai fini mon DEC [en arts et lettres et en science humaine profil individu] j'étais rendue à l'université et je suis retournée faire mon DEC [préuniversitaire] en danse, j'avais 21-22 ans (R,21, Stéphanie).

Avec le recul, elle voit aujourd'hui son entrée dans le programme collégial pré-universitaire en danse, puis éventuellement sa formation professionnelle en danse comme un acte de rébellion envers sa mère qui ne l'encourageait pas à prendre cette direction.

Elle décrit sa formation professionnelle en danse comme une période difficile pour elle. Elle était un peu plus âgée que ses collègues de classe et sentait qu'ils n'avaient pas les mêmes objectifs ou la même éthique de travail qu'elle.

Elle décrit ses collègues de classe comme un peu plus « relaxes » (R,34, Stéphanie) qu'elle. Stéphanie est prête à attaquer sa formation professionnelle en danse et a un grand désir de développer de nouvelles connaissances. Elle sent toutefois qu'après un an et demi son apprentissage est terminé et trouve parfois que ce qu'elle apprend n'est pas actuel, ni particulièrement applicable au milieu professionnel. Stéphanie estime que la formation est exigeante en termes de temps et s'ennuie de la communauté de la danse urbaine. Malgré tout, elle aura la chance durant son parcours

universitaire de travailler avec des chorégraphes dont elle apprécie le travail et qui seront très encourageants en ce qui concerne sa pratique comme interprète. Elle dira :

J'ai eu un moment où ça a *boosté* ma confiance en moi aussi. Malgré que je ne me sentais pas bonne en technique, j'ai vraiment eu la chance de rencontrer des gens qui ont fait : *you have something*, ça a été vraiment révélateur et bénéfique pour moi d'avoir fait [ma formation professionnelle] ça m'a donné un peu plus confiance en moi dans le domaine de la danse contemporaine (R,38, Stéphanie).

Stéphanie affirme qu'elle ne performe pas autant que ses collègues en technique et trouve que la neutralité de corps dans les formations professionnelles est un concept problématique. Elle explique à ce sujet :

Je veux dire que je n'étais pas bonne en ballet, j'en avais fait quand j'étais jeune. Je connais le vocabulaire, mais après ça physiquement j'étais dans un autre corps. J'étais dans un corps *bouncy*, j'étais dans un corps vraiment tonique. Je n'avais pas des bonnes notes en ballet ou en technique en général. [...] C'était un peu ça, mais après ça tout ce qui est interprétation ou répertoire, c'est là que c'était ma force, c'est pour ça que je sépare un peu les deux. [...] Même la relation à l'anatomie d'une femme noire, ben là rentre tes fesses, mais *this is my body* et je suis fait toute petite je ne suis pas *curvy at all* [...], mais ce que tu cherches ce qui te semble être le bon alignement, pour moi ça ne marche pas (R,42, Stéphanie).

Stéphanie trouve sa formation universitaire difficile par moments, mais a la chance de rencontrer une amie et collègue de classe avec qui elle fera des projets en sortant de l'école facilitant son insertion professionnelle. Elle enseigne aussi beaucoup en loisirs, elle ajoute que c'était un de ses deux tremplins professionnels. Ses projets en danse s'accumulent avec le temps. Elle passe des auditions et intègre une compagnie et des projets de créations chorégraphiques, le tout en danse urbaine à Montréal. Elle dit tout de même que comme elle aime beaucoup enseigner, elle n'était pas inquiète en ce qui

concerne sa carrière d'interprète, elle aurait facilement pu se contenter de l'enseignement et elle aurait été très heureuse.

Stéphanie dit avoir eu une insertion professionnelle relativement facile et croit qu'elle a été chanceuse. Elle est heureuse de vivre de son art, mais avoue qu'elle ressent tout de même une certaine pression en ce qui concerne sa réussite en danse. Elle croit que le fait d'avoir vu sa mère travailler extrêmement fort toute sa vie l'influence à son tour à se dépasser. Elle affirme que comme son insertion dans le milieu de la danse a été un acte de rébellion envers sa mère, elle sent qu'elle n'a pas le choix de travailler fort et de réussir.

Stéphanie croit que le plus important pour les femmes afro-descendantes en danse à Montréal est de prendre leur place, de croire en leurs capacités, de suivre leur instinct, et surtout de ne jamais aller à l'encontre de leurs valeurs.

Stéphanie se décrit comme une danseuse professionnelle que le milieu apprend présentement à connaître et à découvrir. Toutefois, elle ne pense pas faire une longue carrière. En effet, son souhait est d'obtenir une stabilité financière et contractuelle comme elle dit : un 9 à 5 que la danse ne peut pas lui apporter. Elle continue de profiter de sa carrière pour le moment, mais croit qu'elle retournera éventuellement à l'école. Elle soutient que ce désir est en partie hérité de par son bagage familial. En effet, le fait d'avoir vu sa mère travailler dur lui donne envie d'avoir plus de stabilité qu'elle n'en a reçue et elle ne croit pas qu'une carrière en danse pourra lui offrir ce qu'elle souhaite à long terme.

Tableau 4.3 Disjonctions et conjonctions dans le discours de Stéphanie

### Disjonctions

- Je ne pourrai jamais me qualifier de **danseuse contemporaine** parce que techniquement, **je ne suis pas bonne en technique** peu importe les techniques de danse contemporaine tu sais.

- Je ne me retrouve pas souvent, **je ne peux pas relate beaucoup**, mais je peux dire que j'ai appris beaucoup de la danse contemporaine en tant qu'interprète. Je pense que je peux me dire interprète qui a des connaissances en danse contemporaine, mais *I'm a hip-hop dancer*

**La formation a été difficile**, dans le sens où quand j'ai commencé, j'avais 22 ans, je travaillais déjà, pas en tant qu'interprète, mais comme professeure de danse. Je dansais beaucoup à l'extérieur, je faisais beaucoup de *battle*, de *free style*.

- J'ai vraiment apprécié, mais ça a été difficile parce qu'à un moment donné j'étais comme : j'ai fait le tour. C'était vraiment *time consuming*, c'est vraiment de longue journée... **I miss hip-hop, I miss being able to train, mes ami.e.s qui sont en hip-hop !**

### Conjonctions

-J'ai trouvé [en danses urbaines] des gens avec qui je pouvais **relate**. J'étais comme : **this works better for me !** [ là où j'habitais] c'était beaucoup de québécois autour de moi. Je n'ai pas senti de manque quand j'étais plus jeune, c'était plus comme : *this is what it is*, mais quand je suis arrivée à mon studio de danse c'était vraiment plus **multiculturel**, il y a beaucoup d'Haïtiens, d'Africains, d'Arabes, j'ai découvert d'autres possibilités en plus de la danse de **la culture hip-hop qui est vraiment une affaire de communauté** que j'avais pas avant. **Je pense que c'est ça qui a pesé le plus lourd dans la balance de façon positive.**

-Je ne me retrouve pas souvent, je ne peux pas *relate* beaucoup [en danse contemporaine] mais je peux dire que j'ai appris beaucoup de la danse contemporaine en tant qu'interprète. Je pense que je peux me dire interprète qui a des connaissances en danse contemporaine, mais ***Im a hip-hop dancer***

- Je veux dire que je n'étais pas bonne en ballet, j'en avais fait quand j'étais jeune. Je connais le vocabulaire, mais après ça physiquement j'étais dans un autre corps. **J'étais**

- Je veux dire que **je n'étais pas bonne en ballet**, j'en avais fait quand j'étais jeune. Je connais le vocabulaire, mais après ça physiquement **j'étais dans un autre corps**. J'étais dans un corps *bouncy*, j'étais dans un corps vraiment tonique, mais après ça tout ce qui est interprétation ou répertoire, c'est là que c'était ma force, c'est pour ça que je sépare un peu les deux.

**dans un corps *bouncy*, j'étais dans un corps vraiment tonique**

- J'ai eu un moment où ça a *boosté* ma confiance en moi aussi. **Malgré que je ne me sentais pas bonne en technique**, j'ai vraiment eu la chance de rencontrer des gens qui ont fait : *you have something*, ça a été vraiment révélateur et bénéfique pour moi d'avoir fait la formation en danse ça m'a donné un peu plus confiance en moi dans le domaine de la danse contemporaine.

- [Durant ma formation] culturellement ce n'était pas [je ne me reconnaissais pas]... mais je ne cherchais pas ça non plus, **mais je n'ai pas trouvé ma place, ou je ne pouvais *relate to anything***.

- Même la **relation à l'anatomie d'une femme noire**, ben là rentre tes fesses, mais *this is my body* et je suis fait toute petite je ne suis pas *curvy at all* [...] mais ce que tu cherches ce qui te semble être le bon alignement, pour moi ça ne marche pas. Sinon, non... Mais ça ne m'a pas manqué parce que j'étais tellement *fulfilled else where* [en danses urbaines] avec les gens avec qui je traînais à l'extérieur de



la formation professionnelle que ça ne m'a pas manqué, mais je n'étais pas à la recherche de ça durant ma formation non plus parce que je savais à quoi m'attendre.

- Je pense que la communauté de la danse comme on la connaît, les grands piliers de la danse à Montréal, je pense qu'ils sont en retard. Ils sont comme : **oh [les danses urbaines et les personnes afro-descendant.e.s sont cool maintenant]**. Mais on était déjà *cool, you just didn't pay attention.*

#### 4.3.1 Signification de la tensions de Stéphanie

La principale tension vécue par Stéphanie est créée par le fait que sa mère ne supporte pas son désir d'étudier en danse. Jusqu'à présent, malgré le fait que l'insertion professionnelle de Stéphanie se passe bien, ses choix de carrière demeurent un sujet délicat entre elle et sa mère. Stéphanie vit principalement des tensions intersubjective de la transaction relationnelle. Il est intéressant d'observer que cette tension créée par le désaccord entre Stéphanie et sa mère va la pousser à mettre beaucoup d'effort dans son entraînement puis dans sa carrière en danse une fois sa formation complétée. Le fait comme dit Stéphanie qu'elle s'est confrontée avec sa mère pour étudier en danse lui donne un sentiment de responsabilité. Cette situation vient créer une tension chez elle qui est jusqu'à aujourd'hui présente. En effet, c'est celle-ci qui vient teinter la vision que Stéphanie a de son avenir.

Une autre tension qui habite Stéphanie est celle créée par sa formation initiale en danse contemporaine. Elle ne se sentait pas faire partie d'une communauté et affirme ne jamais avoir trouvé sa place dans l'institution qu'elle fréquentait. Elle trouve que la relation à l'anatomie de la femme noire est biaisée par l'homogénéité de cette formation. En effet, étant principalement fréquentée par des personnes blanches, Stéphanie sent que ce qui lui est demandé n'est pas lié à sa corporéité, mais à celle de la majorité caucasienne. Malgré tout, elle affirme que la formation lui a donné des outils précieux comme interprète et lui permet de se découvrir un talent pour l'interprétation.

#### 4.3.2 Stratégies identitaires de Stéphanie

Stéphanie commence par accumuler les projets en sortant de sa formation, elle enseigne aussi le hip-hop. Elle affirme que l'enseignement a été pour elle sa porte d'entrée dans le milieu professionnel. Malgré tout, sa principale stratégie d'insertion professionnelle aura été de rester en lien avec la communauté des danses urbaines.

#### 4.3.3 L'enseignement et les danses urbaines comme stratégie identitaire d'insertion professionnelle

Stéphanie n'a jamais quitté la communauté des danses urbaines. En effet, elle se sert de sa formation en danse contemporaine comme d'un outil qui lui a permis de parfaire ses qualités comme interprète, la danse contemporaine vient agir à titre d'outil de formation. Pour Stéphanie, le sentiment d'inclusion et de communauté en danses urbaines aide à son développement, elle y concentre la majeure partie de ses activités. Elle dit être heureuse d'avoir gardé ses contacts en danses urbaines, sans quoi son insertion professionnelle aurait été beaucoup plus ardue. Pour Stéphanie, son succès lui vient, certes, du fait qu'elle travaillait fort, mais aussi du fait qu'elle fait partie d'une communauté qui lui permet de s'épanouir comme artiste en danse.

#### 4.4 Jade : Le déplacement comme outil de quête identitaire

« On est dans un monde qui nous a mis des étiquettes, mais cette étiquette ce n'est pas la mienne. Je n'en ai pas envie. Ça ne m'intéresse pas, ça ne me décrit pas. Je suis plutôt hybride » Jade.

Jade est née sur une île des Antilles. Elle y passe son enfance et son adolescence. Elle grandit dans un pays où elle peut s'identifier à autrui. En effet, elle se décrit comme profondément antillaise et est animée par les notions de mixité, de créolisation et d'hybridation créées par la rencontre de différentes cultures.

Elle commence la danse à l'âge de 10 ans en pratiquant la danse moderne et la danse inspirée du folklore de son pays. Jade danse durant 5 ans, mais se voit dans l'obligation d'arrêter. Effectivement, elle quitte sa terre natale avec sa famille dans le but de venir s'installer au Canada. C'est un moment durant lequel Jade voit son univers basculer et ses référents se transformer. Elle a par conséquent connu la rupture culturelle créée par l'immigration. Elle se trouve dès lors en minorité comme

femme afro-descendante dans un environnement majoritairement caucasien. Le fait d'être en minorité n'empêche pas Jade de porter ses origines avec une grande fierté. Elle décrit les gens de son pays natal comme des individus qui ne se mettent pas de limites, ils foncent au-delà des difficultés. Jade est marquée par cette idée qu'elle nomme comme étant sa mythologie personnelle, c'est une conception qui teinte son imaginaire et la perception qu'elle se fait d'elle-même. Elle dit à ce sujet :

Tu vois, il y a [cette caractéristique] de foncer, de pousser qui fait partie de qui l'on est [...] Évidemment, c'est une grosse généralité que je te raconte, mais je crois que ça, c'est certainement au moins une mythologie que moi j'ai intégrée (R,10, Jade).

-Le premier déplacement de Jade :

L'arrivée au Canada de Jade marque le début d'une série de déplacements. En effet, elle n'a pas peur de voyager pour trouver un lieu qui lui permet de s'épanouir. C'est en partie cette mythologie personnelle, précédemment nommée, qui permet à Jade de foncer sans trop de crainte et sans s'imposer de limites.

Peu de temps après son arrivée au Canada, elle commence l'université dans une grande ville d'une province voisine du Québec. Elle ne s'y identifie pas, ne s'y reconnaît pas à travers ses pairs. Elle décrit la ville comme trop petite, trop homogène pour elle. Jade confie avoir eu énormément de difficulté à s'adapter à cet endroit et décide de quitter cette province pour venir étudier à Montréal.

-Le deuxième déplacement Jade :

Elle entreprend des études de deuxième cycle dans une université montréalaise. Durant la même période, elle recommence à suivre des cours de danse, elle augmente la fréquence de ceux-ci, de deux cours à cinq par semaine. Lentement, la danse prend de plus en plus d'importance dans sa vie. Puis, suite à ses études de deuxième cycle,

elle décide de prendre une pause du milieu académique pour poursuivre une formation en danse dans une autre grande ville Canadienne.

-Le troisième déplacement de Jade :

Jade est alors au début de sa vingtaine lorsqu'elle commence cette formation de danse de trois ans. Elle se perçoit quelque peu âgée pour commencer un tel programme, mais est habitée par la danse et décide d'entamer le processus. Elle explique :

J'ai appris à travailler avec et même à profiter de ce qui était mes carences autant que ce qui était mes atouts. Je n'avais pas les pattes aux oreilles, mais j'avais le fait d'avoir vécu. J'avais des convictions et donc j'ai eu la possibilité d'amener ça dans les créations dans lesquelles j'étais impliquée et ça, c'est extraordinaire (R,10, Jade).

Elle décide de faire confiance à autrui dans son parcours en profitant des opportunités de carrière qui lui sont offertes. En effet, les rencontres qu'elle aura la chance de faire, tant lors de sa formation initiale que durant sa carrière, seront déterminantes. Elle décrit sa formation en danse comme inclusive, malgré le fait que celle-ci était majoritairement fréquentée par des personnes blanches. Elle dira à ce sujet :

Personne ne nous disait dans le corps de ballet : il faut rentrer les fesses... tu vois ce que je veux dire? Personne ne nous racontait ça. Tu pouvais avoir des fesses, tu pouvais avoir des courbes, on n'avait pas à avoir des esthétiques typiques de femmes blanches. [...] Je n'ai pas l'impression d'avoir vécu quelque chose lié à mes origines ou la couleur de ma peau au sein de l'école ou de la compagnie, vraiment pas du tout. À cette époque-là, c'était plus qu'il fallait apprendre les [techniques modernes] comme des religions (R,29, Jade).

Par ailleurs, Jade perçoit toutefois qu'aucune réflexion n'est encouragée dans cette formation. Pour elle, le manque d'esprit critique est problématique. Elle souligne qu'un esprit critique doit être présent dans ce genre de formation surtout pour les personnes de couleurs.

En outre, elle peine à être en accord avec le fait de se faire enseigner des techniques de danse moderne comme une religion. Selon Jade, chaque danseur doit trouver sa propre poésie corporelle, il lui faut une autonomie. Elle dit maintenant comprendre que le fait d'avoir commencé sa formation dans la vingtaine lui a permis d'amener une maturité et une réflexion à sa pratique, chose qui selon elle aurait été difficile à faire si elle avait commencé plus tôt. Elle affirme, en parlant du temps de sa formation : « j'étais débutante en danse, mais pas débutante en vie. Par contre, ce que j'ai appris, ce que j'ai appris là, était un amour du mouvement et du pouvoir émotionnel lié au corps en mouvement » (R,31, Jade).

Jade n'avait cependant pas envie de concevoir la danse comme étant sacrée, elle ne voulait pas perpétuer la façon dont la danse était présentée par les enseignants durant sa formation professionnelle. Elle dira : « ce n'est pas mon sacre à moi ! » (R,35, Jade). En terminant la formation de 3 ans, elle décide de quitter ce milieu et travaille dans le domaine de la restauration durant deux ans.

Alors qu'elle travaille en restauration, une amie avec qui elle dansait durant sa formation professionnelle quitte son rôle d'interprète au sein d'une compagnie québécoise et offre à Jade de la remplacer. Jade connaissait déjà le directeur artistique de la compagnie. Le contact se fait simplement, elle passe une audition et se fait offrir le poste. Elle déménage et s'installe au Québec pour commencer ses activités au sein de la compagnie.

-Le quatrième déplacement de Jade :

C'est son premier contrat professionnel à temps plein dans le domaine de la danse. En effet, elle décrit son insertion professionnelle comme une étape assez facile de sa carrière. Elle danse durant un an pour la compagnie. Celle-ci est basée dans une ville du Québec, mais Jade trouve la ville trop petite, trop homogène.

-Le cinquième déplacement de Jade :

Elle quitte son poste au sein de la compagnie québécoise pour venir passer des auditions à Montréal. En attendant les résultats, elle décide de quitter la métropole pour aller danser et rejoindre des amis en Europe.

-Le sixième déplacement de Jade :

Elle rejoint ses amis. Ils font partie d'une compagnie installée en Allemagne, elle est invitée à participer aux classes qui font partie de l'entraînement des danseurs de la compagnie. Une fois la fin de l'été venue, elle se fait offrir un contrat par le chorégraphe de la compagnie. Ce sera le début d'une vague de rencontres importantes dans son cheminement comme artiste en danse. En effet, c'est une période durant laquelle Jade rencontre plusieurs chorégraphes avec qui elle sera amenée à travailler, passant d'un projet à un autre, créant un effet boule de neige sans fin. Elle croit que c'est cette mythologie intégrée de son pays d'origine qui lui a permis d'avancer dans cette carrière, et elle dira à ce sujet : « c'est cette mythologie qui m'a permis de partir aller rendre visite à des amis, me trouver du boulot. Je n'avais pas de papiers, ce n'est pas grave ! ».

- Le septième déplacements de Jade :

C'est par une série de déplacements à travers plusieurs pays d'Europe qu'elle est confrontée à une mixité et à une hybridité qu'elle décrit comme faisant partie de sa personne. Elle affirme que cette mixité lui a permis, comme femme afro-descendante, de vivre, dans certains pays d'Europe, une certaine forme d'anonymat. Pour Jade, cette forme d'anonymat lui offrait une autonomie, elle n'avait pas à justifier ses origines. Cette mixité la laissait être l'artiste qu'elle souhaitait être. Elle dit à ce sujet :

Ce que j'ai vécu en Europe, c'était quelque chose d'assez exceptionnel, ça c'est sûr, mais aussi dans un contexte où il y avait beaucoup de différences, bien plus que Montréal, les gens avec qui j'ai travaillé ont toujours mis des gens d'origines mixtes sur scène, toujours (R,8, Jade).

Elle affirme qu'elle ne croit pas qu'elle aurait poursuivi en danse si elle était restée au Canada. Jade sent que le pays est davantage soumis aux influences de la dualité Noirs/Blancs du contexte américain.

Elle dit avoir trouvé sa place en Europe. Elle cherche à être dans un environnement qui lui ressemble, soit mixte et hybride, et c'est ce qu'elle trouve en Europe, elle dira à ce sujet :

Il y a des petits cadeaux que j'ai reçus [...] grâce aussi au fait de vivre ma carrière là-bas et pas ici! Là-bas, il y a ce mélange, cette mixité-là. Un esprit hybride artistique [...] Une fois arrivée là-bas ce que j'ai vu c'était justement cette mixité, cette hybridité qui est qui je suis. J'ai trouvé ma place! J'ai trouvé ma place, j'ai trouvé ma place! Et je crois aussi, c'est clair, entre autres, l'anonymat de ce contexte m'a donné une autonomie. Je pouvais être l'artiste que j'étais, point (R,33, Jade).

Effectivement, en affirmant que ce contexte lui donnait une autonomie, elle avance aussi qu'elle se rend pertinemment compte qu'en Europe, elle était considérée comme exotique. Elle affirme :

Dans ce contexte, j'étais exotique. Pas dérangeante et donc pas politique non plus. Je venais des îles et tout ce qui vient avec ça. J'en ai profité, pas nécessairement consentement. J'ai vécu la carrière que j'ai vécue grâce à ces origines qui étaient vues et reçues de cette façon-là (R,41, Jade).

Elle décide de s'installer en Europe et vit une carrière pleine de succès. Malgré tout, elle explique qu'il lui a fallu du temps avant de nommer ce qu'elle faisait comme « de la danse faite par une danseuse » (R,16, Jade). Comme la majorité de



ses activités étaient basées autour de l'interprétation, Jade répondait à la vision du chorégraphe.

Plus tard, durant sa trentaine, lorsqu'elle commence à enseigner la danse, sa perception change. Lorsqu'elle enseigne, Jade est entièrement responsable du matériel qu'elle développe en classe. C'est à partir de ce moment qu'elle parvient à nommer ce qu'elle fait comme : « de la danse fait par une danseuse » (*Ibid.*), elle affirme à ce sujet :

Ce que je cherchais autant au niveau technique qu'au niveau de l'interprétation et c'est vraiment une quête de la danseuse, devenue enseignante, mais la danseuse. Et donc, mais j'avais déjà 38 ans, 40 ans, avant de vraiment dire je suis danseuse. Là, maintenant, c'est clair que c'était lié aussi à avoir un sens de ma propre valeur. C'était ça que ça voulait dire, voir ma valeur en tant que danseuse voir ma place comme danseuse dans ce milieu-là et avant de trouver cette place avant d'être sûre moi-même de la valeur que j'avais dans ce milieu, je n'osais pas me considérer danseuse, c'est drôle hein !? ( R,16, Jade)

-Huitième déplacement de Jade :

Après de nombreuses années à vivre sa carrière comme artiste en danse en Europe, elle décide de revenir au Québec, à Montréal. Elle sentait que le pays d'Europe où elle résidait n'était plus aussi ouvert et accueillant envers les gens issus des minorités ethnoculturelles, d'où sa décision de retourner à Montréal. Jade sent dans cette ville une ouverture et un discours de tolérance que sa terre d'adoption n'avait plus. Maintenant qu'elle y est installée, elle continue sa pratique comme artiste en danse et continue de s'impliquer comme interprète, dramaturge et enseignante auprès de la communauté. Après quelques années à habiter à Montréal, Jade redécouvre le milieu et s'interroge sur les questions d'équité, de diversité et d'inclusion. En effet, pour elle la plus grande difficulté pour une femme afro-descendante en danse contemporaine à Montréal est l'invisibilité. Elle dira :

On n'est pas vue(s) pour ce qu'on apporte. On est rendue(s) invisible(s), et donc quand on regarde sur scène on ne voit pas qu'on n'est pas là, donc on a pas besoin de nous mettre là. Pour moi, il faut une prise de conscience du fait que nous ne sommes pas là. [...] Je crois que le problème n'est pas le nôtre, mais c'est nous qui subissons la difficulté. On doit faire partie de la solution. On doit aborder les choses avec activisme, donc il faut oser dire les choses. (R,55, Jade)

Pour Jade, nous devons aborder la problématique avec activisme et oser parler ouvertement de la sous-représentation de femme afro-descendante en danse contemporaine à Montréal. Selon elle, il faut être partie prenante de sa carrière avec tout ce que cela implique tout en avançant dans celle-ci avec activisme.

Jade se décrit ainsi comme une artiste en danse, car selon elle ce terme englobe autant l'interprétation, la dramaturgie que l'enseignement. Elle soutient qu'elle récolte jusqu'à aujourd'hui les fruits d'une carrière vécue presque en majorité en Europe. Elle affirme avoir eu beaucoup de chance dans son parcours et elle comprend l'importance des mentors.

Tout au long de son parcours, Jade est soutenue par ses parents. Elle affirme qu'ils n'ont pas compris son choix de vouloir poursuivre une carrière en danse, mais, malgré cette incompréhension, ils ne l'ont pas découragée et elle en est reconnaissante.

Tableau 4.4 : Disjonctions et conjonctions dans le discours de Jade

**Disjonction**

- Pour moi, ça j'en veux à un monde qui me **réduit** à être une femme noire, je suis un être humain, c'est ça le miracle de la chose et c'est ça que j'ai envie de célébrer en fait. Malheureusement, je ne vais pas faire l'autruche et mettre ma tête dans le sable et dire que je ne vois pas ce qui se passe autour de moi, donc... j'en veux au monde, mais je plonge dedans aussi parce que je crois encore une fois foncièrement que notre rôle d'artiste... et ça, ça vient de mon parcours éducation au niveau de ma famille, mes parents

- [La ville du Québec où j'habitais] était trop **petite**, je suis partie, je suis revenue à Montréal de nouveau vraiment avec l'idée de passer des auditions ici

- **Trop petit**... la ville où j'habitais était remplie de gamins supers riches. En tout cas, tu vois. J'avais énormément de difficulté.

**Conjonction**

- Une fois arrivé là-bas [en Europe] ce que j'ai vu c'était justement cette **mixité**, cette **hybridité** qui est qui je suis. J'ai trouvé ma place! J'ai trouvé ma place, j'ai trouvé ma place! Et je crois aussi, c'est clair, entre autres, l'anonymat de ce contexte m'a donné une autonomie. Je pouvais être l'artiste que j'étais, point

- Ça, je me suis dit : wow! Comme je dis, il y a des petits cadeaux que j'ai eus, que j'ai reçus... grâce aussi au fait de vivre ma carrière là-bas et pas ici! Là-bas où il y avait ce mélange, cette **mixité**-là! Un esprit **hybride artistique**

-Je me rends compte en nommant cet humanisme-là, ce côté **hybride** qui vient de mon parcours. Mes origines, mais aussi le parcours que j'ai provoqué par la suite et pour moi c'est... Je ne peux pas séparer ces deux choses. Ce que je cherche fondamentalement à célébrer, c'est la poésie de l'être humain. C'est quelque chose d'extraordinaire qui me fascine

-Je dois faire face au fait qu'une bonne partie de la société a cherchée à **me réduire** et pas que moi et comment est-ce que je contre ça. Quelles sont mes prises de position? Quelles sont les façons de travailler?

-On est dans un monde qui nous a mis des **étiquettes**, mais cette **étiquette** ce n'est pas la mienne et moi je n'ai pas forcément... Je n'en ai pas envie.

qui est magique.

- Je fais beaucoup de dramaturgie, mais je danse quand je fais de la dramaturgie, je danse au travers de ce que je vois, je danse au niveau création. En tant que dramaturge, je suis impliquée intimement dans le processus de la création. Ça aussi c'est une chorégraphie, je suis toujours en train de tisser, ces chemins-là, ces toiles. Je vois aussi que ma valeur en tant que danseuse est aussi liée à ce regard **hybride** que j'ai.

- Curieusement, je me sens assez **hybride** de par mon expérience de vie qui est tout à fait **hybride**, qui n'appartient pas à une seule culture. Le contexte linguistique même, tu vois... Oui, je me sens quand même assez **hybride** et curieusement, je me rapproche de mon état et mon identité antillaise en revenant ici, parce que [dans le pays d'Europe où j'habitais], j'ai vécu un certain anonymat

- Cette notion **d'hybridité** est quelque chose que je ressens profondément. J'ai des cousins qui sont noirs comme le café et d'autres qui sont plus clairs que moi avec des cheveux lisses et des yeux bleus.

- Mais là, je vais parler au nom des Antilles c'est ce phénomène **de mixité d'hybridité, créolisation**... Tu vois? Toutes ces cultures se rencontraient, tout était là! Moi, je sens que je porte ça dans mon ADN, cette mythologie que

moi j'ai intégrée et à laquelle j'adhère encore me donne une place dans le monde. Je vais où je veux, ils peuvent mettre leurs règles, mais je m'en fous. Je m'en fous. Ça, c'est leur problème, ce n'est pas le mien.

#### 4.4.1 Signification de la tension de Jade

Jade emploie les mots: mixité, hybridité, créolisation dans ses dires. Ceux-ci semblent avoir un sens profondément identitaire pour elle, car ils la décrivent, non seulement elle en tant qu'individu, mais décrivent aussi les milieux, et environnements dans lesquels elle s'épanouit. Cette quête pour la pluralité sera structurante tout au long de son parcours et l'amènera à se déplacer.

Effectivement, Jade cherche à s'implanter dans des lieux de vie et artistiques qui répondent à cette hybridité et cette mixité qui l'habitent. Elle ne veut pas être contrainte par la couleur de sa peau ou par ses origines ethniques. Évoluer dans des milieux où la pluralité ethnique est présente est quelque chose de primordial pour elle. La mise en parallèle des termes utilisés en disjonction et conjonction nous permet de comprendre les tensions qui habitent Jade. En effet, elle ressent une tension lorsqu'elle se trouve dans des milieux qu'elle perçoit comme homogènes. Elle cherche à évoluer dans des milieux perçus comme tolérants selon elle, et pluriels. Voyons maintenant ce qui permet à Jade de trouver des environnements qui lui permettent de se développer comme personne et artiste.

#### 4.4.2 Stratégies identitaires de Jade

Jade est la seule participante parmi les six à être née dans le pays qui porte ses origines. C'est effectivement, lors de son premier déplacement vers l'Amérique que certaines tensions intra et intersubjectives commencent à apparaître. Elle est la seule participante en carrière qui ne nomme pas avoir été marquée par la présence d'une femme afro-descendante artiste en danse dans les milieux qu'elle a fréquentés. Elle ne se reconnaît pas dans ce qui lui est présenté sur scène, elle décide alors de trouver un/des endroits où la mixité ethnique lui permet de s'épanouir comme artiste en danse. Les tensions créées par sa recherche de pluralité feront en sorte que Jade déploiera

une stratégie d'insertion professionnelle qui permettra aussi la pérennité de sa carrière : les déplacements multiples.

C'est en effet cette recherche de pluralité qui lui permet de trouver les bons projets de création, mais aussi des endroits où vivre dans le but de continuer de bâtir sa carrière. En effet, le fait que Jade ne se reconnaisse pas dans de « petits » (R, 2, Jade) endroits, qu'elle perçoit comme homogènes, la pousse à se déplacer dans le but de trouver un lieu qui lui convient en tous points.

#### 4.4.3 Le déplacement géographique comme stratégie identitaire

La stratégie identitaire utilisée par Jade est le déplacement géographique. En effet, elle s'en sert comme d'un outil d'insertion professionnelle. Dès son premier contrat de danse, elle ne craint pas le déplacement dans le but de s'insérer dans des milieux qui lui permettent de s'épanouir. Elle se sert de ce qu'elle nomme comme étant une forme « d'anonymat » (R,10, Jade) créé par la mixité des lieux dans lesquels elle travaille comme moyen d'insertion. Pour elle, le fait de ne pas avoir à défendre ses origines et d'évoluer dans des milieux proches de la perception qu'elle se fait d'elle-même : hybride et mixte, lui permet d'être l'artiste qu'elle veut être. Le déplacement permet la pérennité de sa carrière.

#### 4.5 Livia : la chorégraphie comme outil politique

« Je pense que j'étais née pour être chorégraphe » Livia.

Livia a grandi dans la ville de Québec. Sa mère est une femme caucasienne québécoise et son père afro-descendant antillais. Élevée par sa mère monoparentale, Livia évolue dans un environnement majoritairement blanc. Elle se sent à part. Elle

dira : « j'ai su très tôt que je ne faisais pas partie de la *gang*, j'étais différente » (R,9, Livia).

Livia commence la danse très tôt. En effet, sa mère l'inscrit à des cours de ballet. Toutefois, elle s'y sent prisonnière et trouve cette forme d'expression rigide. Elle dit qu'enfant, elle perçoit que son professeur pouvait déjà voir qu'elle n'avait pas le corps prescrit de la ballerine. Elle dira à ce sujet :

Je sentais que la forme de mon corps n'était pas étirée, allongée, longiligne comme ce qu'il nous avait été donné de voir, comme le modèle qui était montré comme étant beau. [...] Quand tu fais des cours de danse, tu apprends que l'excellence c'est une chose, que la beauté c'est une chose et que toi tu ne l'as pas. [...] Je me sens moins emprisonnée par cette idée-là que je ne *fittais* pas. J'ai développé d'autres qualités, je pense... pour compenser (R,29, Livia).

À l'adolescence, Livia arrête la danse pour se lancer vers le théâtre, mais dans cet art elle se sent prisonnière, cette fois, du *casting*. Effectivement, en théâtre, elle se trouve limitée par la couleur de sa peau. En l'occurrence, le ballet et le théâtre viennent créer des inconforts en elle.

À l'adolescence, elle revient à la danse, cette fois, en se formant à la danse contemporaine. Elle s'y sent plus libre qu'en ballet. En danse contemporaine, Livia ne ressent pas le besoin de justifier ses origines ou son corps, elle estime qu'elle peut se dépasser et s'épanouir.

La danse devient rapidement très importante pour Livia, pour éventuellement régir sa vie. Durant son secondaire, elle danse tous les soirs après ses journées d'école. À la fin de ses études secondaires, Livia décide d'aller suivre une formation de deux ans dans une école de danse de formation professionnelle. À la suite de cette formation,



elle ne se sent pas prête à affronter le milieu professionnel, elle souhaite continuer à se former.

C'est ce désir de poursuivre son apprentissage qui la pousse à déménager à Montréal. Effectivement, elle intègre une nouvelle école de formation professionnelle de la grande métropole et y entame un programme de trois ans. Elle est habitée par le dépassement physique, mais aussi par la réflexion liée à la danse contemporaine. Elle est très inspirée par ses professeurs, ils marqueront son parcours.

C'est durant cette formation qu'elle développe un bagage et un langage politique autour du corps. Livia a la chance de rencontrer trois mentors très importants qui seront aidants durant son parcours. Chacun d'entre eux étant encourageant dans différentes sphères de sa créativité : la chorégraphie, la dramaturgie et l'interprétation. S'ajoute à cela un environnement familial lui aussi encourageant.

En ayant complété ses cinq années de formation, elle se sent prête à affronter le milieu professionnel. À cette période, une de ses amies lui propose de l'accompagner à une audition pour une compagnie montréalaise de renom. Elle passe l'audition et est retenue. Elle sera interprète pour cette compagnie durant de nombreuses années. C'est au sein de celle-ci que s'amorce son insertion professionnelle. Elle avance avoir été accueillie et avoir fait des rencontres marquantes, dont certaines relations qu'elle entretient encore jusqu'à présent. Livia mentionne que la chorégraphe de cette compagnie prônait la diversité culturelle, c'est entre autres ce qui lui a permis une intégration naturelle au sein de celle-ci.

Après près d'une décennie à danser pour cette compagnie, elle quitte son poste dans le but d'entamer de nouveaux projets, mais est confrontée au fait qu'elle peine à trouver du travail en danse contemporaine à Montréal. Elle dira à ce sujet en parlant de son passage au sein de la compagnie :

Je ne suis pas sûre que j'aurais trouvé quelqu'un d'autre ou d'autres chorégraphes qui m'auraient fait confiance. Quand j'ai quitté la compagnie, j'ai tenté un peu de travailler comme interprète et puis je ne trouvais pas tant de travail que ça. Ce n'est pas si simple que ça avec 10 ans d'expérience, d'avoir tourné partout à travers le monde, d'avoir été sur les plus grandes scènes... ce que j'avais à offrir était peut-être si singulier que ça ne faisait pas pour plusieurs chorégraphes. C'est un moment marquant [l'audition] parce que par chance, par coïncidence on s'est trouvé à ce moment-là et j'ai pu comprendre ce qu'est être une interprète, parce que je ne suis pas certaine que j'aurais eu tant de chance que ça. Ceci dit, maintenant, je me considère tellement comme une chorégraphe, je pense que j'étais née pour être chorégraphe (R,37, Livia).

À la lumière des faits précédemment nommés, Livia décide de monter sa propre compagnie de danse au début des années 2000. Actuellement, sa pratique est principalement chorégraphique, elle se décrit comme chorégraphe et metteuse en scène. Dans son travail comme chorégraphe, elle est influencée par l'état du monde, elle mentionne ceci :

J'essaie de comprendre ce qu'il y a dans ma tête (...) Pour moi, une distribution, c'est mon idéal d'une société. Mon idéal d'une société, c'est une société bigarrée, une société métissée, hétérogène, parce que je suis cette personne-là (R,95, Livia).

En effet, elle croit que la chorégraphie est une bonne façon de se mettre en scène. Elle avance à ce sujet : « moi je n'ai pas voulu attendre que quelqu'un me mette en scène. Je me suis mise en scène » (R,110, Livia).

Livia ne se voit pas faire un autre métier. La chorégraphie est pour elle une réelle vocation. Elle avance que c'est son sens de l'initiative qui lui permet aujourd'hui d'avoir la carrière qu'elle a. En effet, elle explique que

Le fait d'être chorégraphe, aussi difficile cela puisse-t-il être [...] ça vient aussi avec des avantages, ça vient avec une espèce d'agentivité, de pouvoir sur les projets... t'es moins en attente, plus dans l'action, dans

l'initiative. Ça peut être quelque chose qui donne vraiment du pouvoir.  
De ne pas se sentir à la merci du désir des autres (R,112, Livia).

Elle nuance sa pensée en soulignant que la chorégraphie n'est pas la seule façon de prendre des initiatives, mais que dans les deux cas en interprétation comme en chorégraphie, il faut être pleinement investi. Elle conseille aux interprètes afro-descendants de commander des solos et de ne pas avoir peur d'aller vers leurs buts et intérêts. Livia pense que le milieu de la danse contemporaine à Montréal s'interroge actuellement sur les questions d'équité, de diversité et d'inclusion, mais croit qu'il reste beaucoup de travail à faire. Elle avance qu'il faut faire de la place pour les femmes afro-descendantes. En effet, l'idée est que la population en question n'ait pas à se soumettre à un moule, mais qu'il y ait la place (dans les compagnies, chez les diffuseurs, dans les demandes de subvention) pour qu'elles puissent se développer comme artistes en danse.

Tableau 4.5 : Disjonctions et conjonctions dans le discours de Livia

**Disjonctions**

- Ça aussi, avec la couleur de peau, ça **limite** un peu les possibilités. Peut-être moins maintenant, mais à l'époque, il y a 30 ans, oui.

- Je me sentais vraiment **emprisonnée** par l'idée du casting. Donc quand j'ai découvert la danse contemporaine c'est là que j'ai découvert la plateforme où je me sentais le plus libre ou je n'avais pas besoin de **justifier** ni ma personne, ni mon corps, ni mes origines.

- À l'adolescence, j'ai arrêté, je pense que je me sentais un peu **prisonnière** du **carcan** du ballet. Déjà petite je savais que mon corps n'était pas le corps **standard** d'une ballerine.

- Au théâtre on est un peu **prisonnier** du casting.

**Conjonctions**

- Le fait d'être chorégraphe, aussi difficile cela puisse-t-il être, comme je te l'ai dit en début d'entrevue, ça vient aussi avec des avantages, ça vient avec une espèce **d'agentivité**, de pouvoir sur les projets... t'es moins en attente, plus dans l'action, dans l'initiative

- Et euh...vers 15 ans, j'ai recommencé la danse, mais la danse contemporaine qui, je crois, m'offrait une plateforme beaucoup plus **libre** que le ballet

- [Livia parle de la danse contemporaine en disant que] : Donc quand j'ai découvert la danse contemporaine c'est là que j'ai découvert la plateforme où je me sentais le plus **libre** ou je n'avais pas besoin de justifier ni ma personne, ni mon corps, ni mes origines.

#### 4.5.1 Signification de la tension de Livia

Livia parle de ses expériences et de son parcours en danse et en théâtre en utilisant par moment en ces termes : prison, emprisonnée, limite et carcan. Ce vocabulaire se retrouve en opposition avec les termes : libre, pouvoir, initiative et agentivité<sup>4</sup> lorsqu'elle parle de la danse contemporaine et de la chorégraphie. Nous comprenons que cette recherche de liberté, tout au long de son parcours, va agir de manière structurante.

Nous pouvons observer une tension intrasubjective (dans le corps vécu) dans la transaction biographique de Livia. En effet, en ballet comme en théâtre, elle se sent limitée et ne parvient pas à se projeter dans le futur comme ballerine ou actrice. Nous y voyons une tension entre ses identités héritées ou acquises et son identité projetée ou visée, donc entre ce qu'elle est et ce qu'elle souhaite devenir. Ce sentiment de limitation se manifeste principalement dans son rapport au corps et son rapport à autrui dans ce contexte, bien particulier, où elle est une minorité visible.

#### 4.5.2 Stratégies identitaires de Livia

La recherche de liberté et d'agentivité sont deux quêtes qui mènent à des actions posées par Livia. Elle nomme ce par quoi elle ne veut pas être limitée : sa couleur, ses origines, son corps. Elle trouve le médium, soit la danse contemporaine, qui lui permet d'atteindre cet objectif.

Par la suite, une fois sa carrière comme interprète commencée, le fait de passer de l'interprétation à la chorégraphie va lui permettre d'atteindre une autre forme de liberté. En effet, comme elle le mentionne, les interprètes sont tributaires du désir des

---

<sup>4</sup> Hill Collins (2016) décrit l'agentivité comme : une volonté individuelle ou collective de définition de soi et d'autodétermination (p.439)

chorégraphes. Livia décide qu'elle ne veut pas attendre de trouver sa place dans de nouveaux projets comme interprète et son sens de l'initiative la pousse à monter sa propre compagnie.

#### 4.5.3 La danse contemporaine et la chorégraphie comme stratégie identitaire.

Livia est tout au long de son parcours à la recherche de pouvoir d'agir. Nous voyons que sa quête de liberté vient unir en premier lieu la danse contemporaine et en second lieu la chorégraphie qui comme stratégie identitaire procure à Livia une identité cohérente, lui donnant une pleine autonomie sur ses aspirations artistiques. Cette quête de liberté vient à la fois créer des tensions chez elle, mais l'aide aussi à s'orienter tout au long de son parcours. Dans le cas de Livia, la tension identifiée lui permet de se construire sur le plan identitaire.

#### 4.6 Rosalie : Décoloniser l'imaginaire par la création, une mission de vie

« Mon entrée dans le monde professionnel s'est faite de manière où j'ai fait ma place! »Rosalie.

Rosalie est née à Montréal de parents afro-descendants antillais. Elle grandit au nord de la grande région métropolitaine. Sa mère l'inscrit très jeune à des cours de danse, vers l'âge de 3 ans. Rapidement, la danse devient centrale dans sa vie. Durant son primaire, elle est formée en ballet dans une école de loisirs. Puis, au secondaire, Rosalie entre dans un programme de danse intensif et voit son entraînement passer à 15.5 heures par semaine. La danse devient essentielle à son bien-être. En effet, pour Rosalie la danse est dans tout, et partout.

Durant ses études secondaires, elle est formée en ballet (méthode Cecchetti). Sa formation se passe bien, elle excelle et se voit attribuer de nombreux solos en cours de route. Elle dira à ce sujet :

J'ai même été surprise quand on a commencé à m'attribuer des solos dans des rôles. Tu sais, fleur de farine, elle n'est pas noire (rires) ! elle est comme totalement blanche! Mais on m'a donné ce rôle-là! Et puis [dans] Casse-noisette, on m'a donné le rôle d'une orientale... Casse-noisette qui est déjà une œuvre très problématique là... Ben, c'était aussi très particulier à ce moment-là d'avoir un rôle comme ça. Aujourd'hui, je suis comme : *no way!* Mais à cette époque-là ne comprenant pas le système de Casse-noisette, je me sentais à ma place, donc je me disais que j'ai réussi à avoir ma place (R,29, Rosalie).

À cette période, Rosalie a le sentiment d'être à sa place dans son programme de formation au secondaire, mais décide de changer de domaine une fois venu le temps de choisir un programme d'études collégiales. En effet, en finissant son secondaire, Rosalie souhaite devenir psychologue. Elle fait son diplôme d'études collégiales en science humaine profil individu, mais change de voie une fois arrivée à l'université en allant étudier en communication et marketing. Parallèlement à ses études postsecondaires, elle continue le ballet et fait des stages l'été, mais finit par arrêter, car la danse était devenue une source de stress importante. Elle explique qu'elle tremblait en faisant ses pliés, car la danse était associée aux notes et à la performance. Elle décide d'arrêter quelque temps avant de recommencer. Loin de sa créativité, elle ne voit plus de sens à sa vie. Elle décide de recommencer à suivre des cours de danse moderne puis de danse africaine traditionnelle de l'ouest.

Suite à sa formation universitaire, elle commence à travailler pour le volet administratif d'une compagnie de danse. Elle avance qu'il était difficile pour elle de travailler dans ce contexte, Rosalie dit à ce sujet :

Je me disais, je vais être super bien parce que c'est la danse, mais je ne voulais pas m'avouer que je voulais me retrouver en studio avec les danseurs et les chorégraphes. Je travaillais à mon bureau et j'allais aux toilettes tout le temps pour regarder le studio de danse. Mes journées c'était 9 h à 5 h administratif. Puis, le soir je faisais de la danse de la percussion, de guitare, je faisais du chant. J'étais dans un mode [où je voulais] explorer tout ce qui existe. Tu ne peux pas tenir comme ça

longtemps. Après quelques mois, j'ai vraiment, je suis tombée (R, 41, Rosalie).

Rosalie n'arrive pas à soutenir un horaire aussi chargé en addition au contexte de travail dans lequel elle se trouve. Elle vit un épuisement professionnel et décide alors de partir faire le chemin de Compostelle. C'est à son retour de voyage qu'elle prend la décision de fonder ses actions autour de l'art. Rosalie commence alors ce qu'elle appelle « sa trame chorégraphique » (R, 41, Rosalie).

Durant la même période de temps, elle est marquée par un spectacle d'une compagnie de danse contemporaine spécialisée en danse d'Afrique centrale. Son imaginaire est frappé par cette distribution de danseuses qui ne comprend que des personnes afro-descendantes. Rosalie se reconnaît, elle se voit et se projette en elles. Elle pense dès lors en voyant une des interprètes : « ben là, c'est moi! » (R,33, Rosalie). C'est suite à ce spectacle qu'elle décide d'aller se former auprès de cette compagnie de danse, le tout durant deux ans et demi.

Suite à sa formation, Rosalie est déterminée à continuer en chorégraphie. Selon sa perception, elle a fait sa place dans le milieu de la danse seule dit-elle.

À ses débuts, elle travaille en autoproduction. Elle utilise tous les outils qu'elle a pu acquérir et développer durant ses études. Elle bâtit son équipe et cherche des collaborateurs en fonction de ses besoins. Elle explique son insertion professionnelle de cette façon : « mon entrée dans le mode professionnel s'est faite de manière où j'ai fait ma place! Sans me demander comment fonctionne vraiment ce milieu, je me suis dit, ben il fonctionne comme ça là. C'était une façon naïve de faire » (R,43, Rosalie).

Elle travaille sur plusieurs créations en autoproduction avant de se lancer dans un long processus chorégraphique en lien avec la décolonisation des arts de la scène. Elle perçoit ce processus comme une quête et s'y donne corps et âme, mais elle ne



parvient pas à trouver preneur auprès des diffuseurs, sans tout à fait comprendre pourquoi. Elle suggère à ce sujet :

Je voyais que les gens, les diffuseurs tournaient toujours autour [du pot] Jusqu'à temps que je comprenne qui compose les milieux de diffusion que je critique encore maintenant là. Il est problématique parce qu'il a 97 % sinon plus totalement blanc (...) si ce n'était pas des maisons de la culture et en raison du système que le Conseil des Arts de Montréal a mis en place pour le CAM en tournée qui va s'assurer qu'il y a de l'équité au niveau de la relève et auprès des personnes racisées et autochtones ou qui ont des pratiques dites diverses, donc des pratiques non eurocentriques, je n'aurais peut-être pas passé (R,49, Rosalie).

Elle décrit cette recherche de diffuseurs comme une période où elle faisait de la politique, où elle devait se vendre et prendre des chemins inattendus. Elle utilise ses capacités d'oratrice pour partager son projet et ses intentions avec autrui. Rosalie se décrit comme une chorégraphe, mais change la façon dont elle décrit sa pratique selon le contexte dans lequel elle se trouve. En effet, tout dépend de la situation d'interaction dans lequel elle est, elle arrive à adapter son discours pour que ses idées soient bien reçues et comprises.

Rosalie, au moment de l'entretien, a une carrière en plein essor, mais le tout n'a pas été sans peine. Pour elle, la perception par autrui du corps des femmes noires dans le contexte chorégraphique en danse contemporaine à Montréal est jusqu'à présent teintée d'une empreinte coloniale. Elle étaye sa pensée en disant :

Une femme noire sur une scène *good luck!* Comment ça se fait que tu ne sois pas habillée avec des boubous? Comment ça se fait que tu ne souris pas? Ce que tu fais, je ne comprends pas... si elles vont dans une trame où elles se mettent à nues, voire qu'elles osent faire ça! Il n'y a jamais de place que tu peux prendre, puis si tu oses dénoncer ben là justement tu te plains. Où est-ce que tu trouves ton souffle? Alors c'est une des positions les plus difficiles. D'arriver à être sur une scène! Wow! Là c'est comme tu as réussi quelque chose. C'est comme une médaille à chaque fois. Puis ça... Ça suffit! (R,103, Rosalie)

Malgré tout, elle prend sa place en avançant le fait qu'elle veut faire bouger les choses par l'entremise de son travail. Elle décolonise l'imaginaire par son œuvre et, malgré l'épuisement et la charge d'un tel travail, elle est entre autres, portée par le courage de ses parents qui ont quitté leur pays d'origine alors que celui-ci était sous un régime dictatorial. Rosalie se dit que peu importe son choix de carrière, elle ne peut pas abandonner, car ses parents ont trop sacrifié en immigrant ici.

Tableau 4.6 : Disjonctions et conjonctions dans le discours de Rosalie

### Disjonctions

- Parce que le contemporain **eurocentrique** ne m'intéressait pas, j'avais pris des cours et ça... (Hésitation) Je cherchais le sens, je n'étais pas bien accompagnée dans ce type de style là et ça ne me parlait pas.

- Ensuite, j'ai tapé un **burn-out** parce que je travaillais [pour une compagnie de danse] dans une boîte où je voyais les danseurs. Je me disais, je vais être super bien parce que c'est la danse, mais je ne voulais pas m'avouer que je voulais me retrouver en studio avec les danseurs et les chorégraphes. Je travaillais à mon bureau et j'allais aux toilettes tout le temps pour regarder le studio de danse. Mes journées c'était 9 h à 5 h administratif. Puis, le soir je faisais de la danse de la percussion, de guitare, je faisais du chant. J'étais dans un mode explorer tout ce qui existe. Tu ne peux pas tenir comme ça longtemps. Après quelques mois, j'ai vraiment... Je suis tombée.

- Vous avez **refusé** mon œuvre sans savoir c'est quoi le contenu et que c'est une nouvelle création et moi je propose un projet qui est complet, qui est complexe pis vous **refusez** encore... Là, il va falloir vous ouvrir les yeux. À partir de ce moment-là, quelque chose s'est passé dans la salle et

### Conjonctions

- J'ai vu un spectacle de danse contemporaine, afro contemporaine en fait, et que ça m'a **interpellée**.

- J'ai vu un extrait [d'une création] et c'était toutes des **femmes afro-descendantes**, le casting de l'époque... (Hésitation) Oui toutes! **J'ai finalement vu mon corps**, tu sais la façon dont les muscles sont faits. Je me rappellerai toujours, je me suis dit : ben là, c'est moi! (Rires) J'étais tellement intense!

- Vous avez refusé mon œuvre sans savoir c'est quoi le contenu et que c'est une nouvelle création et moi je propose un projet qui est complet, qui est complexe pis vous refusez encore... Là, il va falloir vous ouvrir les yeux. À partir de ce moment-là, quelque chose s'est passé dans la salle et quelque chose a **débloqué**.

- Mais [les femmes afro-descendantes] travaillent toutes pour la même chose au final, qui est de vouloir **exister** dans le milieu. Faire ce qu'on a à faire.

quelque chose a débloqué.

- Tu sais, il y a le milieu de la danse, les danseurs, les chorégraphes, les gens qui composent cet écosystème et il y a ce qu'on choisi de définir comme milieu de la danse qui est **très eurocentrique blanc**, **très élitiste** et c'est ça.

- Une de mes déceptions majeures est le manque d'éducation. C'est de penser que la danse peut **exclure l'afro-descendance**. Allo? Non, non là! C'est vraiment de ne pas connaître d'où vient la danse, ce n'est pas réservé à la scène loin de là! C'est un énorme manque de culture et un énorme manque de connaissance au niveau des rythmiques... Moi, je trouve vraiment qu'il y a un **manque flagrant d'éducation**.

- Ben déjà une des difficultés c'est de pouvoir... La notion du corps... Ouf! Ça... ça serait vraiment tout un chemin, mais la **notion coloniale**, le **regard colonial associé au corps noir est problématique et le corps étant la matière première de l'esclavage on part de loin**.

- Je me dis qu'honnêtement, j'ai hâte de pouvoir... j'espère que l'une d'entre nous va avoir un jour son théâtre, vraiment. On est rendu là! D'avoir notre espace où on met de l'avant les artistes afro-descendants dans tous leurs niveaux, parce que les salles montréalaises et au Québec ne sont même pas prêtes pour ce qu'on a à proposer. Ce n'est

pas pour dire que c'est excellent ou chavirant ce que j'ai à proposer, je m'exclus de ça... Plein d'autres artistes, tu regardes tout ce monde-là et tu te dis... Wow vous **souffrez** à Montréal là! Tu sais... Au niveau de la danse c'est ça aussi, tant qu'on n'a pas notre espace on est... c'est **un système**. C'est du **racisme systémique**.

-Mon œuvre était **bloquée**, si ce n'était pas de X, si ce n'était pas des maisons de la culture et en raison du système que le CAM a mis en place pour le CAM en tournée qui va s'assurer qu'il y a de l'équité au niveau de la relève et auprès des personnes racisées et autochtones ou qui ont des pratiques dites diverses, donc des pratiques non **eurocentriques**, je n'aurai peut-être pas passé.

#### 4.6.1 Signification de la tension de Rosalie

La principale tension de Rosalie est créée par son insertion professionnelle comme femme afro-descendante dans un milieu majoritairement blanc. Après avoir quitté son emploi en communication marketing, elle décide de retourner à la danse et souhaite devenir chorégraphe. Le tout se passe sensiblement bien, mais lorsqu'elle veut faire diffuser un projet voulant la décolonisation de l'espace scénique, elle voit son projet refusé par les organismes de diffusion de danse contemporaine. Rosalie sent que sa création n'est pas bien comprise. Elle avance qu'une partie de la réponse se trouve dans le fait que le milieu de la danse contemporaine à Montréal est majoritairement blanc et qu'il y a un manque d'éducation en ce qui concerne la danse afro-contemporaine. Rosalie par son travail décolonise l'espace scénique, mais affirme que le racisme systémique, le manque d'éducation et la perception coloniale associée au corps noir freinent l'avancement de son travail. Elle vit jusqu'à présent une tension dans sa transaction relationnelle. C'est en effet, par ses rapports à autrui que les tensions naissent, car elle sent que le manque d'éducation sur les œuvres non eurocentriques freine le déploiement de ses créations. Effectivement, elle est la seule participante en carrière dont les stratégies identitaires pour apaiser les tensions sont jusqu'à présent utilisées, et ce, au jour le jour.

#### 4.6.2 Stratégies identitaires de Rosalie

Par son entretien Rosalie, me laisse comprendre qu'elle mobilise plusieurs stratégies identitaires. La première étant d'arrêter la danse lorsqu'elle voit le stress que celle-ci lui apporte. La stratégie suivante en sera une de défense et de promotion identitaire en retournant à sa première passion en entamant une carrière en danse. La dernière, et la plus importante dans le cadre de cette recherche, seront les stratégies discursives qui lui permettent de défendre sa place et son travail au jour le jour. C'est la stratégie qui permet à Rosalie de s'implanter dans un milieu majoritairement blanc, alors qu'elle

est une femme afro-descendante ayant comme objectif, par son travail, la décolonisation tout en souhaitant mettre de l'avant l'afro-descendance.

#### 4.6.3 « Savoir se vendre et faire de la politique » comme stratégie identitaire

Rosalie utilise les stratégies d'autopromotion et discursives pour prendre sa place dans le milieu de la danse contemporaine à Montréal. Les citations ci-dessous nous laissent entrevoir que Rosalie, ayant de la difficulté à faire diffuser sa création, n'a pas eu peur de prendre des chemins non conventionnels dans le but de se faire reconnaître ou d'accroître sa reconnaissance comme artiste. Ces exemples laissent comprendre de quelle façon Rosalie utilise les stratégies d'autopromotion discursives.

En effet, elle n'a pas attendu d'être diffusée pour ensuite obtenir de la reconnaissance, mais a plutôt décidé de travailler en amont sur sa reconnaissance dans le but d'être, en retour, diffusée. La stratégie discursive est d'autant plus importante dans cette situation. Pour Rosalie, savoir nommer ce qu'elle fait convenablement est très important, car c'est ce qui lui permet de défendre ses projets de création avec intelligence et persuasion. En voici quelques exemples.

- J'ai dû faire ma reconnaissance internationale, pousser dans des zones et des programmes... Faire de la politique en fait! Comprendre des structures internationales, prendre des chemins inattendus (R,53 , Rosalie).
- Oui! Le fait que j'ai plusieurs cordes à mon arc c'est un plus là! C'est vraiment un plus. En 2013, je me suis dit que j'allais faire autre chose, mais c'est mon côté entrepreneurial, qui m'a permis de me vendre dans ces institutions. Aller me vendre, me retrouver en conférence. J'ai fait aller tout ce que je connais (R, 97, Rosalie).
- Puis, juste pour revenir à la définition de mon métier, ça dépend qui se trouve devant moi. Si je suis plus dans un milieu des affaires ou politiques. Je suis chorégraphe. Je suis aussi stratège en développement de projet d'action culturelle d'envergure. Ça, quand je suis autour d'une table avec des gens d'affaires je viens le positionner, avant ou parallèlement rapidement collé à

chorégraphe, parce que chorégraphe, ça dépend comment c'est vu. Je sens le besoin d'attacher quelque chose à côté (R, 67, Rosalie).

À la lumière des résultats de recherche issus des six cas et des stratégies présentées, ceux-ci seront mis en parallèle avec les concepts et auteurs phares choisis dans le cadre de cette étude. Le tout sera présenté dans le chapitre qui suit.



## CHAPITRE V

### DISCUSSION DES RÉSULTATS

Pour débiter ce chapitre, rappelons que les interrogations qui ont permis la construction de l'objet de recherche prenaient naissance au sein de questionnements venant d'une sous-représentation de corps noirs dans les spectacles de danse contemporaine à Montréal auxquels j'avais pu assister durant mes études universitaires en danse au premier cycle (2013-2016).

En effet, cette recherche avait comme objectif de mieux comprendre quelles étaient les stratégies identitaires de femmes afro-descendantes en danse contemporaine à Montréal, le tout considérant qu'elles se trouvent en minorité dans un milieu majoritairement caucasien et dans lequel le corps est le principal outil de travail. L'intérêt était de débusquer les moyens utilisés par les participantes tout au long de leur professionnalisation, allant de l'insertion professionnelle à la carrière. Chaque participante avait ses propres stratégies identitaires. En ce qui concerne les participantes en insertion professionnelle, Maude se sert des danses urbaines pour faciliter son insertion professionnelle. Camille trouve des projets de création chorégraphique qui mettent la diversité culturelle de l'avant dans l'intérêt de s'y inscrire plus aisément et Stéphanie se sert des danses urbaines et de l'enseignement comme stratégie d'insertion professionnelle. En ce qui concerne les participantes en carrière, Jade se sert du déplacement géographique pour trouver des lieux mixtes dans

l'intérêt de ne pas être limitée par la couleur de sa peau et/ou ses origines ethniques. Livia se sert de la liberté, que lui apporte la danse contemporaine, puis de l'agentivité que lui offre sa position de chorégraphe, dans le but d'avoir le plein pouvoir sur sa carrière. Puis, Rosalie utilise les stratégies discursives et d'autopromotion pour faire et prendre sa place en danse contemporaine à Montréal. En effet, les résultats m'ont permis de constater la multitude de stratégies identitaires déployées par les participantes.

Dans le présent chapitre seront discutés les résultats interprétés et notamment des thèmes transversaux et communs à chacune des participantes rencontrées en entretien semi-dirigé. Ceux-ci seront discutés par leur mise en parallèle avec les repères théoriques qui avaient été présentés dans le chapitre sur les repères conceptuels. Je commencerai par exposer le sentiment d'exclusion vécu par les participantes et ce qui en découle. Puis, j'aborderai les recommandations des participantes en terme d'inclusion ainsi que leur expérience vécue en classe technique. Finalement, je finirai par avancer quelques pistes de réflexion sur l'inclusion des femmes afro-descendantes en danse contemporaine à Montréal. À des fins de communication, certains extraits de verbatim présentés dans le chapitre 4 seront ici réutilisés.

### 5.1 L'identité et le sentiment d'exclusion

Pour commencer, il sera ici question du sentiment d'exclusion qui peut être défini comme le fait de ne pas se sentir désirée ou représentée et qui est ressenti par les participantes. Effectivement, l'un des éléments marquants des résultats était lié à ce sentiment que chacune d'entre elles s'est permis de partager. Il était important de relater que les participantes en insertion professionnelle et en carrière, malgré leurs cheminements tout aussi distincts les uns des autres, ont toutes mentionné se sentir à l'écart à différents moments de leur parcours en danse. Les situations qu'elles ont évoquées en relation avec ce sentiment d'exclusion étaient précisément liées au fait

qu'elles étaient en minorité comme femmes afro-descendantes dans un environnement de formation, de travail ou de diffusion majoritairement blanc. En effet, elles ont toutes identifié cette sous-représentation de femmes afro-descendantes dans plusieurs instances de danse contemporaine à Montréal.

Effectivement, ce sentiment d'exclusion était en grande partie créé par une tension entre ce qu'elles étaient et ce qu'elles désiraient devenir à un moment de leur formation ou de leur carrière. Ce sentiment peut s'apparenter à désirer une place (identité prescrite), mais sentir ne pas pouvoir l'obtenir, le tout considérant que les participantes ne se sentaient pas représentées dans le milieu dans lequel elles évoluaient. De là, les six participantes vivent une tension intrasubjective qui selon Duval (2017) serait : « un écart entre soi et soi ou entre soi et le soi idéal : une tension entre l'image de soi tel que l'on est (image de soi actuelle) et l'image de soi tel que l'on voudrait être (image de soi idéal ou prescrite) » (p.70).

Cette tension ressentie provoque ce sentiment d'exclusion éprouvé par les participantes durant les interactions avec, dans le cas présent, cette microsociété qu'est le milieu de la danse contemporaine à Montréal dont les composantes sont : interprètes, chorégraphes, enseignants, diffuseurs, etc. C'est ce que Rosalie nous laisse comprendre en expliquant que :

Tu sais, il y a le milieu de la danse, les danseurs, les chorégraphes, les gens qui composent cet écosystème et il y a ce qu'on choisit de définir comme milieu de la danse qui est très eurocentrique blanc, très élitiste et c'est ça [...] Une de mes déceptions majeures est le manque d'éducation. C'est de penser que la danse [contemporaine] peut exclure l'afro-descendance. (R,91, 94, Rosalie).

En décrivant son milieu de travail comme « eurocentrique blanc », elle décrit et nomme clairement ce qui mène au sentiment d'exclusion.

Selon Dubar (2015), un individu ne peut faire omission de son environnement pour construire son identité. Effectivement, Laing (1961, p.29) cité par Dubar (2015, p.104) suggère à ce sujet :

[L]' identité pour soi et [l]' identité pour autrui sont à la fois inséparables et liées de façon problématique. Inséparables puisque l'identité pour soi est seconde et corrélative d'Autrui et de sa reconnaissance : je ne sais jamais qui je suis sans le regard d'autrui. Problématique puisque « l'expérience de l'autre n'est jamais directement vécue par soi... en sorte que nous comptons sur nos communications pour nous renseigner sur l'identité qu'autrui nous attribue... et donc pour nous forger une identité pour nous-mêmes.

Ayant vécu le sentiment d'exclusion à degrés divers, les participantes ont eu pour moyens de déployer une panoplie de stratégies identitaires (chapitre 4).

Elles ont confirmé, chacune à leur façon, que lorsqu'elles ne se sentent pas représentées dans un milieu de travail, et incertaines de la place et de l'identité que les membres du milieu de la danse leur attribuaient, la projection de soi dans la carrière et la construction d'une identité professionnelle deviennent plus complexes, voire difficilement atteignable, du moins pour certaines d'entre elles.

## 5.2 La sous-représentation de femmes afro-descendantes en danse contemporaine à Montréal

Maude et Camille, deux des participantes en insertion professionnelle, ont été particulièrement éloquentes au sujet de cette sous-représentation et de son effet possible sur les artistes afro-descendantes en danse contemporaine à Montréal. Maude a explicité à plusieurs moments que le fait d'être noire faisait en sorte qu'elle ne rentrait pas dans le cadre et qu'elle se sentait différente.

Camille, quant à elle, nommait de façon claire et précise que cette sous-représentation de femmes afro-descendantes sur les scènes en danse contemporaine montréalaise faisait en sorte qu'elle ne se sentait pas désirée. Camille commence par avancer : « [Je ne vais pas] essayer de me fendre à être quelque part où je ne me sens pas désirée ». (R,45, Camille) Elle nuance tout de même ses idées en expliquant qu'elle se demande comment trouver des projets de création chorégraphiques où elle se sent désirée et où elle peut accomplir ses objectifs professionnels (R, 65, Camille). Ces faits nous laissent voir qu'elle désire trouver les moyens pour procéder à son insertion professionnelle, malgré le fait qu'elle ne se sent pas désirée par le milieu de la danse contemporaine à Montréal.

Pour Maude, c'est différent, elle cherche à s'insérer dans un milieu où elle sent qu'elle peut faire place. Elle ne se reconnaît pas parmi ses pairs durant sa formation professionnelle, elle explique : « je ne sentais pas à l'aise parce que je ne me sentais pas en famille, tu sais. Je sentais que... *I was different* » (R,25, Maude). Puis, elle affirme en parlant de son insertion en danse contemporaine à Montréal à titre de femme afro-descendante: « je savais déjà que *it was a no for me* » (R, 31, Maude).

Pour ces trois participantes, en phase d'insertion professionnelle (Maude, Camille et Stéphanie), apaiser la tension relative au sentiment d'exclusion par la mobilisation de stratégies identitaires a été ardue. D'ailleurs, c'est généralement ce qui est en jeu lors de cette phase comme le mentionne Dubar (2015) : l'insertion professionnelle vise aujourd'hui « [la] construction personnelle d'une stratégie identitaire mettant en jeu l'image de soi, l'appréciation de ses capacités [et] la réalisation de ses désirs » (p.114). Cependant, selon les résultats, cette construction s'est avérée plus difficile en situation minoritaire. Il est dans le cas présent, complexe de parler « d'image de soi » et « réalisation de ses désirs » lorsque l'individu en insertion est en minorité, peu représenté et que, par le fait même, ses aspirations professionnelles sont menacées par la perception d'autrui sur soi. C'est ce que Maude exprime lorsqu'elle confie : « je

n'aurai jamais pu être dans sa compagnie parce que je n'ai pas le profil. Premièrement, elles étaient toutes minces et deuxièmement elles étaient toutes blanches » (R,31, Maude). Les représentations répétées d'un imaginaire scénique homogène freinent Maude dans ses désirs de danser pour des chorégraphes dont elle apprécie le travail. Elle trouve qu'elle ne cadre pas dans la distribution, mais croit aussi que le/la chorégraphe ne sera pas intéressée à l'engager comme interprète parce qu'elle est une femme afro-descendante.

Si « l'identité est une réalité intime », celle d'une personne afro-descendante est nécessairement liée au passé historique qui l'accompagne (Erikson, 1972, p. 17 cité dans Marti, 2008, p.57). En effet, nous ne pouvons pas nous séparer de notre histoire et de ce qui en découle. Tel que Laing (1961) le stipule :

Les individus de chaque génération doivent reconstruire leurs identités sociales « réelles » à partir [...] des identités sociales héritées de la génération précédente [car] notre première identité sociale nous est toujours conférée » ( p.116, cité dans Dubar, 2015, p.111).

### 5.3 La dualité Noir/Blanc en danse contemporaine à Montréal

En effet, les personnes afro-descendantes ne peuvent se départir du fait qu'une part de leurs identités sociales héritées soit visible par la couleur de leur peau, ou pour reprendre les termes de Fanon puis de Mbebe qu'ils sont « surdéterminé[s] de l'extérieur » (1952, p.113) ou « emprisonnés dans le cachot des apparences » (2013, p.11).

Dans ce cas, il est illusoire de « croire que plus de cinq siècles de colonisation – esclavagiste et post – esclavagiste – n'auraient pas entraîné de profondes transformations de la société » (Cukierman, 2018, p. 8), et notamment de la microsociété de la danse contemporaine, influencée par ses racines eurocentées et

américaines. C'est ce qu'Aimé Césaire (cité par Cukierman, 2018) nomme, en parlant de l'ère postcoloniale « l'effet-retour », ou le « retour » (p. 8), nous le vivons jusqu'à présent, par les biais conscients ou inconscients que nous avons des personnes afro-descendantes et par les innombrables problématiques qui en découlent. Achille Mbembe (2013), quant à lui, parle « d'acharnement colonial à diviser, à classifier, à hiérarchiser et à différencier » (p.19) le tout créant une scission jusqu'à présent bien vivante. Certes, l'ère coloniale peut paraître lointaine pour certains, mais selon Perry (2012), les idéologies de domination et d'oppression ont aisément pu trouver leur place au sein de la nouvelle ère de globalisation, reconduisant des systèmes d'oppression dont les personnes afro-descendantes subissent jusqu'à présent les répercussions.

Si ce n'est que dans le rapport à l'Autre (la minorité) que se déploie le « désir colonial [cette relation ne peut être considérée] isolément ou fixement » (Bhabha, 2007, p. 102). La présence, la sous-représentation ou l'invisibilité d'un groupe minoritaire dans un espace donné est par conséquent porteuse de sens et de symboles de par cette dialectique.

Dans le cas présent, la sous-représentation de femmes afro-descendantes en danse contemporaine à Montréal ne peut être considérée comme une simple conjoncture sans rapport de causalité au passé colonial. Le sentiment d'exclusion nommé par chacune des participantes s'inscrit au sein de circonstances qui sont loin d'être hasardeuses.

Patricia Hill Collins (2016), professeure émérite du département de sociologie au sein de l'Université du Maryland, avance quant à elle, que les femmes noires doivent composer avec ce sentiment d'exclusion créé par une idéologie de domination, dont nous parlerons dans la prochaine section, et qui se transpose dans les rapports à autrui dans leur vie de tous les jours. Pour elle, les archétypes normatifs qu'elle définit

comme : « des images stéréotypées de la féminité noire » (p.135) font partie de pratiques de dominations insidieuses servant à cristalliser la perception que nous avons d'elles.

Comme avancé précédemment, les participantes ont mentionné ressentir un sentiment d'exclusion à divers moments de leur parcours en danse. En plus de naître de leur sous-représentation comme femme noire dans un milieu majoritairement caucasien, ce sentiment d'exclusion découle aussi de cette perception des personnes afro-descendantes comme étant : l'Autre, l'étrangère. Le tout venant, par conséquent, entretenir ce sentiment d'exclusion.

En effet, d'importants ouvrages écrits par des auteurs phares en cultural studies, en études postcoloniales ou en études féministes noires nous laissent comprendre que le concept de l'Autre, donc de la personne afro-descendante comme étrangère, persiste à travers le temps (Fanon, 1952 ; Hall, 1996 ; M, Wright, 2004 ; Bhabha, 2007; Mbembe, 2013 ; Hill Collins, 2016).

Michelle M. Wright (2004), professeure associée au Collège Macalaster, décrit cette construction de la personne afro-descendante comme Autre dans l'imaginaire populaire en avançant que :

For the west, the image of the Black Other is as vibrant as ever, reminding us that the belief in Black inferiority is the result not of objective observation but instead the need for self-definition. In order to posit itself as civilized , advanced, and superior, Western discourse must endlessly reify Africa and the Black as its binary opposite. ( p.27).<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Pour l'Occident, l'image de l'Autre Noir est plus vivante que jamais, nous rappelant que la croyance en l'infériorité des Noirs n'est pas le résultat d'une observation objective mais plutôt le besoin de se définir soi-même. Afin de se positionner comme civilisé, avancé et supérieur, le discours occidental



Déjà, le sociologue Stuart Hall (1996) quant à lui nommait les choses autrement, mais allait dans la même direction, en affirmant dans le même sens que Wright (2004):

The struggle to come into representation was predicated on a critique of the degree of fetishization, objectification and negative figuration which are so much a feature of the representation of the black subject. There was a concern not simply with the absence or marginality of the black experience but with its simplification and its stereotypical character ( p. 443).<sup>6</sup>

Ces citations nous laissent percevoir de quelle façon un discours idéologique peut entraîner la fixité d'une construction fantasmagorique, transformant par la même occasion l'imaginaire collectif colonial. Selon Bhabha (2007) les personnes afro-descendantes sont, par conséquent, perçues comme Autre, comme étant différentes.

L'imaginaire colonial nous fait percevoir la personne afro-descendante en rapport de dualité avec les Blancs. Cela se fait sentir dans le discours de Rosalie lorsqu'elle avance que les projets de danse contemporaine qu'elle tente de faire diffuser sont refusés, car ils sont décrits par les jurys des organismes de diffusions comme de la danse traditionnelle. Le fait qu'elle soit une femme noire, qui traite d'afro-descendance dans son travail, fait en sorte que ses créations sont souvent transposées à un univers bien distant de la contemporanéité à laquelle elles s'attachent.

Lors des entretiens semi-dirigés, plusieurs des participantes ont mentionné le fait d'être victime de préjugés raciaux, de micro agressions ou de racisme systémique.

---

doit sans cesse réifier l'Afrique et le Noir comme son opposé binaire. (Wright, 2004, p.27) Traduit avec [www.DeepL.com/Translator](http://www.DeepL.com/Translator)

<sup>6</sup> La lutte pour la représentation était fondée sur une critique du degré de fétichisation, d'objectivation et de figuration négative qui caractérise la représentation du sujet noir. Il ne s'agissait pas simplement de l'absence ou de la marginalité de l'expérience noire, mais de sa simplification et de son caractère stéréotypé. (Hall, 1996, p. 443). Traduit avec [www.DeepL.com/Translator](http://www.DeepL.com/Translator)

Elles nous laissent comprendre que les archétypes normatifs vont jusqu'à atteindre ces femmes dès leur insertion professionnelle, et ce tout au long de leur carrière en danse.

Effectivement, Camille partage lors de son entretien que ce qui lui est demandé dans ses projets de création comme interprète est la plupart du temps lié à ce qu'elle décrit comme étant des clichés qu'on associe aux femmes afro-descendantes. On lui demande de bouger en force, en sensualité ou d'être *groundée* en assumant que c'est ce qui la caractérise comme interprète. Elle se sent limitée par ces archétypes normatifs qui, en teintant l'imaginaire collectif, viennent aussi biaiser le regard qu'autrui porte sur elle dans le cadre de la création chorégraphique. Elle défend qu'elle n'aime pas être décrite de la sorte, car même si ce sont des qualités qu'elle détient comme interprète, elle sent que cette objectivation vient réduire ses opportunités d'emplois.

Les écrits de Hill Collins (2016) permettent d'éclairer le ressenti de Camille. Le corps de la femme afro-descendante, à la lumière de certains archétypes normatifs, est décrit comme : « sensuel et généreux » (p.140). Pour Hill Collins (2016) la personnalité des femmes noires, quant à elle, est souvent décrite comme étant trop forte. Nous pouvons alors faire des liens avec les qualités de mouvement en « force » et en « sensualité » (R,165, Camille) qui sont si souvent demandées de Camille dans son parcours.

En ce qui concerne Rosalie, elle parle des défis d'amener le corps de la femme noire jusqu'à la scène. Elle nomme aussi, à sa façon, cette objectivation que crée l'imaginaire lié à l'Autre lorsqu'elle relate certains préjugés auxquels elle fait face, durant notre rencontre : « Comment ça se fait que tu n'es pas habillée avec des boubous? Comment ça se fait que tu ne souris pas? » (R,103, Rosalie). Un lien est encore une fois à faire avec les archétypes normatifs décrits par de Hill Collins (2016).

Effectivement, celle-ci précise, en parlant de la perception que nous pouvons avoir des femmes afro-descendantes dans un contexte de travail, que : « les femmes noires occupant des postes de cadres sont entravées par le fait d'être [...] pénalisées si elles ne semblent pas chaleureuses ou nourricières» (p.138). Nous pouvons, dès lors, aisément faire un lien avec les dires de Rosalie lorsqu'on remet en question le fait qu'elle ne sourit pas sur scène.

Ces exemples nous laissent percevoir que les préjugés raciaux en lien à l'objectivation sont vécus régulièrement par des artistes afro-descendantes, ceux-ci étant directement liés à un imaginaire colonial.

Livia avance à son tour qu'elle croit qu'il y a une forme de racisme internalisé dans les formations en danse. En effet, selon elle, celui-ci fait en sorte que lorsque des femmes afro-descendantes suivent des cours de danse, elles apprennent que les critères esthétiques, l'excellence et la beauté est quelque chose qu'elles n'ont pas, le tout étant compris dans un rapport de dualité Noirs/Blancs (R, 31, Livia). Il va sans dire que ce rapport d'opposition se déploie au sein d'une idéologie raciste à laquelle les femmes afro-descendantes se butent quotidiennement. Il est vrai que :

Même si la plupart des femmes noires résistent à l'objectivation en tant qu'Autre, ces archétypes normatifs influencent lourdement nos relations avec les Blanc.he.s, les hommes noirs, les autres groupes raciaux/ethniques ou même entre nous. Être aux prises avec les critères dominants de beauté, particulièrement la couleur de la peau, les traits du visage et la texture de cheveux, constitue un exemple de la manière dont les archétypes normatifs dénigrent les [femmes noires] ( Hill Collins, 2016, p.161).

Livia dit avoir ressenti le besoin de s'éduquer pour comprendre ce qui façonnait son propre regard esthétique. De nos jours, elle ne se sent plus aussi prise par ces standards de beauté peu inclusifs.

Ces idées font aussi écho au sentiment de Jade, qui n'aime pas être limité par la couleur de sa peau. Elle n'aime pas le fait qu'être une femme noire fasse en sorte qu'on lui attribue directement une étiquette. Pour elle, l'objectivation des corps est directement liée à l'héritage colonial et c'est quelque chose qu'elle a peine à accepter.

Ces exemples peuvent paraître à première vue anecdotiques, mais au contraire, ils contribuent à démontrer que l'imaginaire de l'Autre créé par le colonialisme s'est cristallisé avec le temps et s'imisce jusqu'à présent dans nos rapports. Rapports d'autant plus complexes, car comme disait Rosalie lors de l'entretien, le corps noir était la matière première de l'esclavage et est, dans le cas de la présente recherche, l'outil de travail des participantes. Il est par conséquent de la plus grande importance de comprendre qu'une dynamique de pouvoir s'installe de par l'effet de certaines représentations. En effet : « d'une idéologie générale de domination, les images stéréotypées de la féminité noire revêtent une importance particulière » (Hill Collins, 2016, p.134).

#### 5.4 Des défis : l'invisibilité à vaincre et l'objectivation à contrer

À la question : quelle est la plus grande difficulté pour une femme afro-descendante en danse contemporaine à Montréal, Jade a répondu sans même hésiter que : « la difficulté la plus grande pour une femme afro-descendante danseuse? C'est qu'on ne voit pas qu'on n'est pas là! Et donc on ne voit pas la nécessité de notre présence. Alors on est juste rendues invisibles » (R,51, Jade).

Il est clair que le témoignage de Jade nous amène à comprendre que les archétypes normatifs projetés sur les femmes afro-descendantes les placent dans une forme d'objectivation constante. Cette objectivation lorsqu'« extrême [peut] aller jusqu'à faire disparaître l'autre » (Hill Collins, 2016, p.136) de par la dualité que sous-tend la

pensée binaire Noir/Blanc. Le tout nous plonge dans un rapport de domination, un système « qui valorise davantage la blancheur que la négritude » (*Ibid.*, p.162).

Camille, pour répondre à cette même question, amène cette image métaphorique d'une file (chapitre 4). Pour elle, la plus grande difficulté pour une artiste en danse afro-descendante est qu'elle s'y trouve au bout. Elle est au bout d'une longue file d'artistes qui essaient tous de faire leur place dans le milieu. Elle avance que nous vivons dans un système qui fait en sorte que nous sommes souvent derniers ou même tokenisés<sup>7</sup>. Par conséquent, les opportunités seraient moins présentes pour les artistes afro-descendantes. La pensée d'Achille Mbembe (2013) nous paraît fertile pour appuyer ces propos sur l'invisibilité et l'objectivation : « le travail du racisme consiste à reléguer à l'arrière fond ou à [...] recouvrir d'un voile » (p.57). Pour Camille, il faut donc prendre sa place sans la demander, sans attendre. Elle ne croit pas que cette sous-représentation est un acte intentionnellement raciste, mais elle juge qu'il est temps pour les chorégraphes de s'éduquer, et surtout, de fournir un effort conscient pour s'ouvrir à la diversité culturelle dans leur distribution.

### 5.5 Passer outre l'objectivation en utilisant des stratégies identitaires.

Les résultats permettent de constater qu'aucune des participantes ne s'est laissée décourager par l'objectivation qu'autrui pouvait avoir d'elles. Elles ont toutes trouvé des stratégies identitaires, dans l'intérêt d'arriver à leurs fins. Cependant nous avons pu constater que sur 6 participantes, 2 d'entre elles (en insertion professionnelle),

---

<sup>7</sup> Le lexique commenté : *Comprendre les enjeux de l'inclusion en danse du Regroupement Québécois de la danse* (2019) définit le Tokénisme de cette façon : Traduction de l'expression anglaise *tokenism*, ce terme désigne une pratique visant à faire un effort superficiel ou symbolique d'inclusion de personnes issues des minorités ou dites de la diversité, dans le seul but de bien paraître.

suite à leur formation initiale en danse contemporaine, ont choisi de ne pas poursuivre leur carrière dans ce genre de danse et ont concentré leur pratique vers les danses urbaines. Pour elles, dans ce cas bien précis, s'éloigner de l'objectivation d'autrui et prendre leur place dans le milieu de la danse était étroitement lié au fait de ne pas s'inscrire dans le milieu de ladite danse contemporaine à Montréal. C'est un milieu que Maude décrit comme « trop carré », « trop blanc » (R, 60, Maude) et dans lequel, selon elle, les spectacles présentés sont créés en fonction d'un public blanc. Toutes deux ne sentaient pas qu'elles y avaient leur place. Choisir de s'inscrire professionnellement et principalement dans des projets de danses urbaines révèle une stratégie d'évitement du milieu de la danse contemporaine dans le but de ne pas se retrouver empreint de tensions identitaires créées par le sentiment d'exclusion qu'elles ressentent. Opter pour une construction d'identité professionnelle au sein de projets davantage apparentés aux danses urbaines semble être un choix de stratégie d'*empowerment* de leur part. À cet égard, Hill Collins (2016) affirme que les femmes noires « se confectionnent des identités servant à leur donner plus de pouvoir » (p. 174). Dans le cas de Stéphanie et de Maude, cette prise de pouvoir passait par le fait de se sentir en « famille », en « communauté », et de se reconnaître parmi leurs pairs, sans quoi des tensions survenaient au sein de leurs constructions identitaires respectives.

Outre ces deux cas, les quatre autres participantes ont pu prendre leur place dans le milieu de la danse contemporaine à Montréal en utilisant des stratégies identitaires propres à chacune. Les moyens qu'elles ont utilisés étaient majoritairement arrimés à un refus d'objectivation.

Sans le savoir, c'est ce que Jade, du sous-groupe des femmes artistes afro-descendantes en carrière, soutient lorsqu'elle dit qu'elle n'aurait pas continué à œuvrer dans le milieu de la danse contemporaine si elle avait choisi de rester à Montréal. En effet, en choisissant comme stratégie identitaire de s'exiler par le

déplacement géographique afin de baigner dans un environnement très cosmopolite lui a permis de vivre une forme « d'anonymat » (R, 10, Jade) tout au long de sa carrière. Selon elle, en évoluant dans un lieu empreint de diversité culturelle, elle est éloignée de l'objectivation d'autrui.

Livia, du sous-groupe des femmes artistes afro-descendantes en carrière quant à elle, a choisi comme stratégie identitaire de devenir chorégraphe, car cette objectivation liée au fait d'être une femme afro-descendante la freinait dans sa recherche de travail comme interprète. Rosalie, faisant également partie du sous-groupe des femmes artistes afro-descendantes en carrière, a choisi à son tour la même stratégie afin de se distancier de l'objectivation en prenant en charge chaque étape de son travail de création chorégraphique et en mobilisant une stratégie discursive d'autopromotion structurante.

Camille du sous-groupe en insertion professionnelle choisit la stratégie d'intégration au milieu de la danse contemporaine à Montréal par des projets de création où la diversité est à l'honneur. Camille tient à s'insérer dans des projets où elle est vue pour son talent et veut s'impliquer à la création chorégraphique. Elle ne veut pas servir à cocher une case pour le/la chorégraphe dans le but de combler un manque de diversité.

Ces stratégies identitaires que déploient Jade, Livia, Rosalie et Camille, nous permettent de comprendre que :

La réalité du sexisme et du racisme signifie que nous devons configurer nos réalités privées en gardant à l'esprit ce que notre image publique peut vouloir dire pour les autres. Il ne s'agit pas de paranoïa. Il s'agit d'être bien préparée (Holloway, 1995, p.36, cité dans Hill Collins, 2016, p. 177).

Chacune des participantes a fait des choix de carrière en conséquence du fait qu'elles sont des femmes afro-descendantes en minorité dans un milieu majoritairement blanc.

S'insérer dans des milieux où la diversité est présente ou ne pas être tributaire du désir d'autrui en devenant chorégraphe laisse entrevoir que ces femmes ont développé des stratégies identitaires en fonction du regard d'autrui et de l'objectivation qui peut s'en suivre. À cet égard, les six participantes ont toutes, dans leurs stratégies identitaires, usé d'agentivité et d'autodétermination (Hill Collins, 2016, p. 439). D'après Hill Collins (2016), les femmes afro-descendantes tentent de se détacher des stéréotypes qui leur sont assignés en se formant des identités propres, celles-ci allant au-delà de la place qui leur est offerte de prendre.

#### 5.6 L'importance de la représentation

Les participantes en insertion professionnelle et en carrière ont toutes nommé l'importance de la présence et de la représentation des personnes afro-descendantes en danse contemporaine à Montréal. Si Lipiansky (1990) affirme que d'« être reconnue c'est se sentir exister, être pris en compte, mais aussi avoir sa place » (p.180), elles ont toutes soulevé le fait qu'elles ont eu peine à trouver leur place, et que la sous-représentation de la population en question en était la cause. Être reconnues, pour plusieurs personnes afro-descendantes dans des milieux où elles se trouvent en minorité, commence premièrement par se reconnaître chez l'autre et par l'identification à autrui.

Rosalie et Livia ont toutes les deux mentionné s'être vues et reconnues chez une interprète afro-descendante à un moment de leur parcours. Rosalie affirme avoir vu son corps, elle se dit : « mais là c'est moi ! » (R,33, Rosalie). Livia, quant à elle, dit en parlant d'une interprète noire : « c'était vraiment mon idole. Elle était noire, donc je devais me reconnaître en elle » (R, 33, Livia). Jade, quant à elle, quitte Montréal pour intégrer une nouvelle ville, où là, elle a pu, se voir et se reconnaître chez autrui.



Maude, Stéphanie et Camille, les participantes en insertion professionnelle, ont toutes parlé du fait qu'elles ne se reconnaissent pas en danse contemporaine à Montréal. Camille se demande : si personne ne lui ressemble, pourquoi on commencerait par elle ? Pour sa part, Stéphanie ne souhaite pas prendre sa place en danse contemporaine à Montréal, un milieu où elle ne se reconnaît pas, car elle est comblée par les danses urbaines. Elle sent qu'elle peut s'y épanouir. Puis, Maude quant à elle avance que comme elle est noire, ça ne fonctionnera pas pour elle.

Les faits mentionnés nous laissent comprendre à quel point la représentation est porteuse de sens et s'attache à un symbolisme puissant pour la personne qui se trouve sous-représentée dans son environnement de formation ou de travail. Se reconnaître par identification à une personne qui nous ressemble facilite nécessairement l'insertion de la population concernée. Dans le cas contraire, comme l'avance Lipiansky (1990), l'aspiration à la carrière est complexe et est incohérente à l'identité. À mon avis, avant de parler d'inclusion des femmes afro-descendantes en danse contemporaine à Montréal, il faut commencer par interroger leur présence et leur représentation.

## 5.7 Quelques recommandations des participantes sur l'inclusion

### 5.7.1 Les recommandations de Rosalie en terme d'inclusion

Durant les entretiens ont été abordées des recommandations venant des participantes face aux écueils identitaires vécus durant leur jeune ou longue carrière. Pour Rosalie, il est absolument primordial de commencer par déinstrumentaliser le corps noir. Elle croit que le regard posé sur les corps afro-descendants est problématique, car il est encore lié au colonialisme. Selon elle, le fait que les organismes de diffusion soient principalement composés de personnes blanches participe au problème, car l'inclusion n'est pas simplement liée au processus artistique, mais aussi aux

organisations administratives qui mènent à la diffusion. Elle croit qu'il faudrait avoir plus de personnes issues de la diversité au sein des organismes de diffusion. Perry (2012), abonde dans le même sens, en effet: « a key element to a decolonising pedagogical practice is the critical assessment of hegemonic practices which have become habitual ways in which we conduct our business and more importantly ourselves » ( p.109) <sup>8</sup>.

Le fait est que l'inclusion de personnes afro-descendantes au sein de postes de décision faciliterait nécessairement la déconstruction de certaines façons de penser, mais surtout de certaines pratiques freinant l'inclusion. En effet, il est illusoire de croire qu'une institution qui n'est constituée d'aucun employé afro-descendant puisse arriver à décoloniser ses pratiques, en ayant un regard critique sur leur façon de faire. Par conséquent, il est primordial de consulter et d'intégrer les populations concernées (dans le cas présent les femmes afro-descendantes) par les enjeux traités dans les instances décisionnelles.

Rosalie ajoute qu'elle croit que les artistes afro-descendantes à Montréal souffrent de l'objectivation, des biais inconscients et de racisme systémique dans leur travail. Selon elle, c'est l'une des causes de cette sous-représentation de corps noir sur les scènes. Elle souhaite qu'un jour elles aient leur propre organisme de diffusion, dans l'intérêt de diffuser des artistes afro-descendants émergents comme chevronnés.

---

<sup>8</sup> Un élément clé d'une pratique pédagogique décolonisante est l'évaluation critique des pratiques hégémoniques qui " sont devenues des façons habituelles de conduire nos affaires et, plus important encore, de nous conduire nous-mêmes ". (Perry, 2012, p.109) Traduit avec [www.DeepL.com/Translator](http://www.DeepL.com/Translator)

### 5.7.2 Les recommandations de Livia en terme d'inclusion

Pour sa part, Livia croit que la plus grande difficulté pour une femme artiste afro-descendante est créée par la communauté de la danse à Montréal elle-même. Elle affirme que la communauté doit trouver le moyen de faire de la place pour ces artistes, d'aller au-delà d'une simple case à remplir. Livia croit qu'il faut ouvrir les horizons des diffuseurs dans l'intérêt d'aller par-delà le simple désir d'inclusion.

Pour elle, le fait d'avoir une personne noire dans une programmation n'est pas un effort d'inclusion. Elle dit en riant : « on n'est pas inclusif parce qu'on a une amie noire » (R,93, Livia) en transposant cette même idée au milieu de la danse contemporaine à Montréal. Livia explique que les chorégraphes et les organismes subventionneurs doivent changer leur façon de fonctionner pour qu'il puisse devenir sain pour une personne afro-descendante d'intégrer le milieu sans avoir à se battre pour prendre sa place. Pour Livia, ce n'est pas aux artistes afro-descendantes d'aller vers et de faire l'effort de s'intégrer. Elle croit que les changements doivent venir de l'intérieur. L'idée n'est pas d'aller trouver des personnes afro-descendantes qui se conforment à un moule, mais au milieu de la danse contemporaine à Montréal (chorégraphes, diffuseurs, subventionneurs, etc.) d'élargir, voire de changer leur perception des personnes noires pour aller au-delà de l'objectivation précédemment nommée.

Il est donc important, si le but est de travailler sur l'inclusion des personnes afro-descendantes, de questionner les pratiques qui participent à l'écosystème de la danse contemporaine à Montréal en terme de diversité.

### 5.7.3 Les recommandations de Maude, Stéphanie et Camille

Les recommandations des participantes en carrière rejoignent celles des participantes en insertion professionnelle. Étant pour leur part toutes interprètes, elles ont affirmé

que les chorégraphes doivent se questionner sur leur distribution et sur l'image qu'elle renvoie au milieu et au public. Elles croient que les personnes noires sont souvent oubliées, ignorées ou *tokenisées* dans le contexte de la création chorégraphique en danse contemporaine. Selon elles, à talent égal avec des danseurs caucasiens, il faut que les chorégraphes fournissent un effort pour changer leur regard en allant chercher des danseuses noires. Selon elles, l'intégration de personnes issues de la diversité permettra aussi d'attirer de nouveaux publics dans les contextes de représentation d'œuvres chorégraphiques. Comme le souligne Maude : « s'il y a beaucoup de noirs dans un show, oui, il va y avoir des blancs, mais il va aussi avoir des noirs *because they feel that they can relate on stage !* » (R, 60, Maude). Comme l'explique Perry, dans un article publié en 2012 : « people become locked into fixed patterns of behaviour and that change is only possible when people develop the capacity to step back and observe these patterns of behaviour through critical reflection » (p.117).<sup>9</sup>

Les propos recueillis lors des entretiens avec les participantes à l'étude nous enjoignent à affirmer que le milieu de la danse contemporaine à Montréal doit examiner ses pratiques actuelles dans le but d'en comprendre les ancrages, sans quoi les changements seront difficiles à appliquer. Le milieu de la formation professionnelle n'est d'ailleurs pas exempté de cet examen de conscience, notamment durant la classe technique du danseur en formation professionnelle.

---

<sup>9</sup> Les gens s'enferment dans des modèles de comportement fixes et le changement n'est possible que lorsque les gens développent la capacité de prendre du recul et d'observer ces modèles de comportement par une réflexion critique. Traduit avec [www.DeepL.com/Translator](http://www.DeepL.com/Translator)

## 5.8 Les participantes en insertion professionnelle et la classe technique

Les participantes en insertion professionnelle ont toutes nommé leur rapport difficile à la classe technique durant leur formation. En effet, Stéphanie, Camille et Maude ont chacune avancé sentir que leur type de corps n'était pas pris en compte durant la classe technique, et explicitent respectivement :

- Même la relation à l'anatomie d'une femme noire [est problématique] ... [je me fais dire] : ben là rentre tes fesses ; mais *this is my body* et je suis faite toute petite, je ne suis pas *curvy at all* [...] ce que [l'enseignant en classe technique cherche] ce qui [lui] semble être le bon alignement, pour moi ça ne marche pas (R,41, Stéphanie).

- C'est plus les petites affaires [en classe technique] qu'avec le temps j'ai réalisé, puis à la posture, comment mes pieds et mes bras sont censés être, comment mon corps était surentraîné pour atteindre un objectif physique d'un corps qui est censé être neutre, mais que... on n'est pas neutre à la base. Pourquoi je travaillerais pour avoir ce genre de neutralité de corps... genre de « plateau » blanc... Ça ne marchera pas avec moi. Puis, je me suis résignée à la fin parce que je n'avais pas envie d'avoir cette discussion avec ces gens-là qui me disaient que j'étais paresseuse au lieu de reconnaître que mon corps ne peut pas atteindre certains objectifs parce que je ne suis pas physiquement comme ça, mais pour eux ce n'était pas une excuse [...] Mais je suis convaincue que non! Je le sais, je le sens à l'intérieur de moi. Il y a des choses que je ne pouvais pas faire (R,51, Camille).

- C'était dur parce que je n'avais pas justement le corps d'une ballerine, je n'avais pas la technique en plus. Tu sais des commentaires, j'en ai reçu plein : rentres tes fesses, tes fesses sont trop bombées, mais toi tu bouges différemment (R, 16, Maude).

Par ces témoignages, les participantes en insertion professionnelle nous laissent comprendre qu'elles ne se sentent pas convenablement prises en compte par les approches pédagogiques qui sont utilisées dans le cadre de l'enseignement de la classe technique en formation professionnelle. Pour reprendre les termes de Camille : « le plateau blanc », qui fait office de norme du corps désiré crée nécessairement des attentes peu inclusives pour les personnes afro-descendantes. Elles ont, pour la plupart, confié sentir que l'alignement demandé, dans le cadre de la classe technique, n'était pas le bon selon leur ressenti.

Dans le cas présent, la plupart du temps les participantes ont vécu une approche fondée sur un corps dit « idéal » (Jimenez, 2019, p. 33). En effet, celui-ci est basé sur l'idée que l'enseignant se fait du « corps idéal » (Ibid.) dans le but de moduler le corps de l'étudiant. Dans le cas présent, il pourrait être pertinent d'opter pour une approche plus inclusive où l'enseignant se base sur l'élève, ses capacités, et sa corporéité pour fonder ses enseignements. Effectivement, «il s'agit d'observer l'élève dans sa singularité afin de s'adapter à sa structure en considérant ses capacités de mouvement pour ainsi l'aider à développer son potentiel inexploité » (Ibid.).

Opter pour la deuxième option serait, par ailleurs, une approche bien plus inclusive des corps, leur permettant, par conséquent d'évoluer à leur plein potentiel.

### 5.9 Quelques pistes de réflexion sur l'inclusion

Le présent mémoire de maîtrise était initialement basé sur des intuitions personnelles concernant la sous-représentation de femmes afro-descendantes en danse contemporaine à Montréal. J'interrogeais la façon dont les artistes concernées prenaient ou faisaient leur place dans le milieu. Il était intéressant de constater que cette sous-représentation de corps noirs, à l'origine liés à mes propres sentiments, était ressentie et perçue par chacune des participantes de l'étude malgré la diversité de

leur parcours. En effet, leurs réflexions autour de l'objet de recherche étaient diversifiées, mais se rejoignaient, et formaient un discours cohérent. Effectivement, comme l'avance Wright (2004) : « exploring identities though intersecting spacetimes can produce a diverse but coherent narrative <sup>10</sup>» (p.2).

Je soutiens ici que la cohérence dans les discours respectifs des participantes, en lien à leur liberté de parole, était liée au fait que j'étais la personne, à la fois afro-descendante et chercheuse, qui dirigeait les entretiens semi-dirigés. Si Fanon (1952) avance que : « le Noir a deux dimensions. L'une avec son congénère, l'autre avec le Blanc. Un Noir se comporte différemment avec un Blanc et avec un Noir. Que cette scissiparité soit la conséquence directe de l'aventure colonialiste, nul doute » (p.15). De son côté, Hill Collins (2016) avance quant à elle que : « comme stratégie, les espaces sécuritaires reposent sur des pratiques d'exclusion [en dialoguant entre femmes noires] tout en visant ultimement une société plus juste et inclusive ». (p.192)

Pour Hill Collins, en plus d'être des lieux sécuritaires, les espaces où les femmes noires ont la chance de discuter entre elles, de problématiques les concernant, permettent aussi de « résister à l'objectivation comme Autre » (2016, p.179). Il va sans dire que de contrer l'objectivation comme étant Autre est : « the culmination of 400 years of our struggle » (Lee et Rover, 2017, p. 2).

L'ouverture dans le dialogue avec chacune des participantes était, à mon avis, liée au sentiment de compréhension et d'expériences partagées, créant par la même occasion cette cohérence au sein des discours. Tout comme Hill Collins (2016) l'avance le dialogue entre femmes noires malgré l'exclusion que celle-ci comprend, est à mon avis, une étape charnière si la communauté de la danse contemporaine à Montréal

---

<sup>10</sup> L'exploration des identités à travers des espaces-temps croisés peut produire un récit diversifié mais cohérent. Traduit avec [www.DeepL.com/Translator](http://www.DeepL.com/Translator)

souhaite avoir des pratiques inclusives envers la population concernée. Le problème de la sous-représentation de femmes afro-descendantes en danse contemporaine à Montréal doit nécessairement être discuté à l'interne, entre femmes noires, avant même que des pistes de solution soient trouvées. Si Stuart Hall (1996) affirme que :

racism, of course, operates by constructing impassable symbolic boundaries between racially constituted categories, and it's typically binary system of representation constantly marks and attempts to fix and naturalize the difference between belongingness and otherness<sup>11</sup>(p.442),

le fait est qu'à mon avis, pour comprendre ce sentiment d'être l'Autre et d'exclusion qu'il implique, il faut vivre l'expérience de l'intérieur. Lorsque les participantes ont partagé ce sentiment d'exclusion, d'être l'Autre, c'était une expérience à laquelle j'ai facilement pu m'identifier. C'est par un tel dialogue que des problèmes récurrents, vécus par les participantes, peuvent alors être compris, nommés, réfléchis et déconstruits, sans quoi il est difficile de travailler sur l'inclusion de la population concernée. En effet, pour déconstruire les idées amenées par les participantes (sentiment d'exclusion, sentiment d'invisibilité, l'effet de la sous-représentation, la perception de soi en classe technique), il est important de transposer les problématiques soulevées dans l'espace-temps auquel elles se rattachent. Ces femmes étant noires et le corps noir étant nécessairement rattaché à des représentations de l'ère coloniale et de tout ce qu'elle implique, les solutions amenées devront mobiliser un discours décolonial. En effet :

representation is possible only because enunciation is always produced within codes which have a history, a position within the discursive formation of a particular space and time. The displacement of the « centred » discourses of

---

<sup>11</sup> Le racisme, bien sûr, fonctionne en construisant des frontières symboliques infranchissables entre les catégories raciales constituées, et son système de représentation typiquement binaire marque et tente constamment de fixer et de naturaliser la différence entre l'appartenance et l'altérité. Traduit avec [www.DeepL.com/Translator](http://www.DeepL.com/Translator)



the West entails putting in question its universalist character and its transcendental claims to speak for everyone, while being itself everywhere and nowhere<sup>12</sup> (Hall, 1996, p.447).

Si nous reprenons les idées de Stuart Hall, dans l'optique de décentrer le discours, il est primordial que les personnes concernées fassent partie de la discussion comme des prises de décisions qui s'ensuivent. Par conséquent, seules les populations visées sauront dans quelle direction « déplacer » ledit discours dans le but de le rendre réellement inclusif. Donner la parole aux femmes afro-descendantes et écouter ce qu'elles nomment avec bienveillance pour tenter d'en comprendre les causes est, à mon opinion, la seule façon de travailler sur l'inclusion. Non seulement pour faire bonne figure, mais pour réellement permettre à ces femmes de s'insérer plus aisément en danse contemporaine à Montréal.

---

<sup>12</sup> La représentation n'est possible que parce que l'énonciation est toujours produite à l'intérieur de codes qui ont une histoire, une position dans la formation discursive d'un espace et d'un temps particuliers. Le déplacement des discours " centrés " de l'Occident implique la remise en question de son caractère universaliste et de ses prétentions transcendantales à parler pour tout le monde, tout en étant lui-même partout et nulle part. (Hall, 1996, p.447). Traduit avec [www.DeepL.com/Translator](http://www.DeepL.com/Translator)

## CONCLUSION

Telle qu'avancée dans la problématique, l'initiation de ce projet de recherche venait d'une tension identitaire de ma propre transaction biographique. Je voyais une incohérence identitaire entre ce que je suis, une femme afro-descendante, artiste en danse contemporaine à Montréal et ce que je souhaitais devenir, active dans mon milieu. La sous-représentation de corps noirs que j'y percevais rendait la projection de mon avenir professionnel complexe, car je ne me reconnaissais pas à travers mes pair.e.s. L'identification à autrui étant pour moi primordiale.

Je constate aujourd'hui que ce projet de recherche a permis l'apaisement des tensions identitaires au départ ressenties. C'est en effet, ce partage d'expérience commune sur la construction de l'identité professionnelle avec les participantes qui m'a permise de confirmer que les sentiments énoncés dans la problématique, me sentir sous-représentée dans mon milieu de travail, n'était pas unique à ma personne, mais au contraire s'appliquait à chacune des participantes. Je me sens privilégiée d'être allée à la rencontre de ces six femmes artistes dans le but d'analyser leur discours et récits de vie. Malgré tout, leurs parcours respectifs laissent sous-entendre l'ampleur du travail à faire en matière d'inclusion des femmes afro-descendantes en danse contemporaine à Montréal. Celui-ci sera un travail de longue haleine qui implique la communauté dans son ensemble.

Si je pose un regard temporel sur les discours des participantes (celui-ci se déployant sur trois décennies), sachant que celles en carrière ont plus de 10 ans d'expérience professionnelle en danse contemporaine et que les participantes en insertion professionnelle ont terminé leur formation professionnelle depuis 5 ou 6 ans, il est

pertinent de constater les similitudes dans les discours des deux sous-groupes malgré l'évolution de leurs pratiques respectives dans le temps. Les sentiments d'exclusion, d'objectivation et d'invisibilité persistent à travers la temporalité de la présente étude. Ces faits me font interroger les pratiques d'équité, de diversité et d'inclusion, mais surtout de la décolonisation du milieu de la danse à Montréal<sup>13</sup>.

Cette étude m'a permise de mettre en lumière la construction identitaire et la construction de l'identité professionnelle de six femmes afro-descendantes artistes en danse à Montréal. La construction de leur identité professionnelle respective met en lumière qu'un milieu de travail décolonisé, et donc par le fait même réellement inclusif aurait probablement permis l'amoindrissement de certaines des tensions ressenties.

Il va sans dire qu'une seconde rencontre avec les participantes m'aurait permise de creuser davantage certaines tensions et stratégies identitaires débusquées dans leurs discours respectifs.

Cependant, maintenant que je saisis mieux les stratégies identitaires de femmes afro-descendantes en danse contemporaine à Montréal, la prochaine étape serait d'examiner davantage les tensions. J'ai, par cette étude, compris à quel point les tensions identitaires intrasubjectives et intersubjectives sont éloquentes et structurantes. Par conséquent, mes prochaines recherches investigueront plus en

---

<sup>13</sup> Le lexique commenté : *Comprendre les enjeux de l'inclusion en danse du Regroupement Québécois de la danse* (2019) définit la décolonisation de la danse comme : un phénomène de réflexion sociale et d'actions concrètes dont l'objectif est de se positionner éthiquement et politiquement en faveur de l'égalité, l'inclusion et le respect de la pluralité. Elle consiste à orienter les consciences et les pratiques vers un renversement progressif des positions marginales des peuples colonisés, des groupes visés par l'équité, ou racisés, et de leurs pratiques culturelles et artistiques.

profondeur les tensions identitaires de femmes afro-descendantes en danse contemporaine à Montréal.

En effet, j'ai le sentiment que les tensions, si débusquées dans un rapport dialogique sain et sécuritaire pour les participantes, pourraient s'avérer utiles si l'intérêt est de travailler sur la décolonisation du milieu.

La liberté de parole des participantes à la recherche, en lien avec le fait que j'étais celle qui les rencontrait en entretien semi-dirigé, nous a permis de plonger rapidement dans un dialogue empreint d'empathie en raison des expériences partagées comme femmes Noires et minoritaires en danse contemporaine à Montréal.

Effectivement, la mise en lumière des tensions ou, dans ces perspectives de recherches futures, l'interrogation de pratiques pouvant mener à l'amointrissement de ces tensions permettrait au milieu de la danse contemporaine à Montréal d'avoir des pratiques plus inclusives.

La présente étude me permet de constater à quel point la liberté de parole est précieuse, car elle seule nous permet d'avoir un regard proximal et intime sur les problématiques vécues par les participantes à la recherche. C'est par conséquent ce même regard qui nous permettrait d'interroger en profondeur les pratiques freinant la décolonisation et l'inclusion des femmes afro-descendantes à Montréal, en passant par la mise en évidence des tensions vécues.

ANNEXE A

GUIDE D'ENTRETIEN POUR LES PARTICIPANTES AYANT UNE PRATIQUE  
EN LIEN À L'INTERPRÉTATION

.Guide d'entretien semi-dirigé version pour les interprètes

Objectif du questionnaire :

L'objectif de ce questionnaire est d'étudier les stratégies identitaires de femmes afro-descendantes en formation, en insertion professionnelle et en carrière en danse contemporaine à Montréal.

**Axe biographique :**

1. Où es-tu née? Où as-tu grandi?
2. Quel est ton héritage culturel?
3. Aurais-tu quelque chose à ajouter en lien avec tes origines et ta culture?
4. Comment décrirais-tu le lien que tu entretiens avec tes origines?
5. Qu'est-ce qui t'a mené à la danse?

**Parcours en danse**

1. Peux-tu décrire la place qu'avait la danse dans ta vie durant ton enfance et durant l'adolescence?
2. As-tu suivi des cours? Est-ce qu'un professeur (e) a marqué ton parcours?
3. As-tu été encouragée par ta famille dans ta décision de devenir une artiste en danse?

4. Qu'est-ce qui t'a encouragé à continuer en danse de façon professionnelle?  
OU
5. Y a-t-il un/une artiste en danse qui t'a inspiré à continuer dans le domaine de la danse contemporaine?

### **Socialisation professionnelle**

1. Parle-moi de ta formation en danse.
2. Que dirais-tu de la manière dont cette formation s'est déroulée pour toi?
3. Y a-t-il un moment marquant de cette formation, heureux ou difficile, que tu aimerais partager?
4. Quel a été l'élément déclencheur qui t'a amené à vouloir devenir interprète?

### **Insertion professionnelle**

1. Comment s'est déroulée la transition entre ta formation et le milieu professionnel?
2. Raconte-moi un moment heureux de ton début de carrière
3. Raconte-moi un moment difficile de ton insertion professionnelle
  - a. Et qu'as-tu fait à ce moment-là?
4. Comment t'y es-tu prise pour faire ta place comme interprète dans ton premier projet de création?

### **Identité pour autrui**

1. Que réponds-tu à une personne qui te demande ce que tu fais dans la vie?
2. Comme interprète, comment décrirais-tu ta place dans un processus artistique?
3. Comme interprète, comment décrirais-tu ton apport à la création?
4. Crois-tu que ton héritage familial ou ta culture a une influence sur ta façon d'aborder la danse?

**Identité pour soi**

1. Comment décrirais-tu la place que tu occupes, selon toi, dans la communauté de la danse contemporaine à Montréal?

**Moments marquants**

1. Raconte-moi l'évènement le plus heureux de ta carrière.
2. Raconte-moi un moment difficile de ta carrière.  
Et qu'as-tu fait à ce moment-là?
3. Parle-moi d'un moment où tu as été déçu par la communauté de la danse.

**Évolution de la carrière**

1. As-tu déjà pensé changer de vocation? Si oui, à quel moment de ta carrière et pourquoi?
2. Qu'elle-est selon toi, la plus grande difficulté au sein de la communauté de la danse contemporaine à Montréal pour une femme afro-descendante?
3. Comment décrirais-tu tes rapports avec tes pairs?
4. D'après ce que tu en sais, comment est décrit ton travail d'interprète?
5. Nomme-moi une figure qui est pour toi importante dans le milieu de la danse?

**Conseil à une jeune artiste et mot de la fin**

1. Si tu avais à conseiller une artiste en danse afro-descendante en début de carrière, que lui conseillerais-tu?
2. Au terme de cet entretien aurais-tu autre chose à rajouter ?

Mot de la fin : Je te remercie d'avoir accepté de participer à cet entretien semi-dirigé. Je vais communiquer avec toi dès que j'aurai transcrit le verbatim de ton entretien. Je vais par la suite te l'envoyer pour que tu puisses le valider à ton tour.



## ANNEXE B

### GUIDE D'ENTRETIEN POUR LES PARTICIPANTES AYANT UNE PRATIQUE EN LIEN À LA CHORÉGRAPHIE

Objectif du questionnaire :

L'objectif de ce questionnaire est d'étudier les stratégies identitaires de femmes afro-descendantes en formation, en insertion professionnelle et en carrière en danse contemporaine à Montréal.

#### **Axe biographique :**

1. Où es-tu née? Où as-tu grandi?
2. Quel est ton héritage culturel?
3. Aurais-tu quelque chose à ajouter en lien avec tes origines et ta culture?
4. Qu'est-ce qui t'a mené à la danse?

#### **Parcours en danse**

1. Peux-tu décrire la place qu'avait la danse dans ta vie durant ton enfance et durant l'adolescence?
2. As-tu suivi des cours? Est-ce qu'un professeur(e) a marqué ton parcours?
3. As-tu été encouragée par ta famille dans ta décision de devenir une artiste en danse?
4. Qu'est-ce qui t'a encouragé à continuer en danse de façon professionnelle?

OU

5. Y a-t-il un/une artiste en danse qui t'a inspiré à continuer dans le domaine de la danse contemporaine?

### **Socialisation professionnelle**

1. Parle-moi de ta formation en danse
2. Que dirais-tu de la manière dont cette formation s'est déroulée pour toi?
3. Y a-t-il un moment marquant de cette formation, heureux ou difficile que tu aimerais partager?

### **Insertion professionnelle**

1. Comment s'est déroulée la transition entre ta formation et le milieu professionnel?
2. Raconte-moi un moment heureux de ton début de carrière.  
Raconte-moi un moment difficile de ton insertion professionnelle.  
Et qu'as-tu fait à ce moment-là?
3. Comment t'y es-tu prise pour faire ta place dans ton premier projet de création?

### **Identité pour autrui**

1. Que dis-tu à une personne qui te demande ce que tu fais dans la vie?
2. Décris-moi tes processus artistiques?
3. Quels sont tes moteurs de création?
4. Crois-tu que ton héritage familial ou culturel à une influence sur ta façon d'aborder la danse?

**Identité pour soi**

1. Comment décrirais-tu la place que tu occupes, selon toi, dans la communauté de la danse contemporaine à Montréal?

**Moments marquants**

1. Raconte-moi l'évènement le plus heureux de ta carrière.
2. Raconte-moi un moment difficile de ta carrière.
  - a. Et qu'as-tu fait à ce moment-là?
3. Parle-moi d'un moment où tu as été déçue par la communauté de la danse.

**Évolution de la carrière**

1. As-tu déjà pensé changer de vocation? Si oui, à quel moment de ta carrière et pourquoi?
2. Qu'elle-est selon toi, la plus grande difficulté au sein de la communauté de la danse contemporaine à Montréal pour une femme afro-descendante?
3. Comment décrirais-tu tes rapports avec tes pairs?
4. D'après ce que tu en sais, comment est décrit ton travail en général?
5. Selon toi, quelle est la réception de ton travail?
6. Nomme-moi une figure qui est pour toi importante dans le milieu de la danse?

**Conseil à une jeune artiste et mot de la fin**

1. Si tu avais à conseiller une artiste en danse afro-descendante en début de carrière, que lui conseillerais-tu?
2. Au terme de cet entretien aurais-tu autre chose à rajouter?

Mot de la fin : Je te remercie d'avoir accepté de participer à cet entretien semi-dirigé. Je vais communiquer avec toi dès que j'aurai transcrit le verbatim de ton entretien. Je vais par la suite te l'envoyer pour que tu puisses le valider à ton tour.

## ANNEXE C

### EPTC 2 : FER CERTIFICAT D'ACCOMPLISSEMENT



## ANNEXE D

### CERTIFICATION ÉTHIQUE

**UQAM** | Comités d'éthique de la recherche  
avec des êtres humains

No. de certificat: 4070  
Certificat émis le: 10-02-2020

#### CERTIFICAT D'APPROBATION ÉTHIQUE

Le Comité d'éthique de la recherche pour les projets étudiants impliquant des êtres humains (CERPE plurifacultaire) a examiné le projet de recherche suivant et le juge conforme aux pratiques habituelles ainsi qu'aux normes établies par la *Politique No 54 sur l'éthique de la recherche avec des êtres humains* (Janvier 2016) de l'UQAM.

Titre du projet:	Stratégies identitaires de femmes afro-descendantes œuvrant dans le milieu de la danse contemporaine à Montréal : en formation, en insertion professionnelle et en carrière.
Nom de l'étudiant:	Élisabeth Anne DORLÉANS
Programme d'études:	Maîtrise en danse
Direction de recherche:	Hélène DUVAL

#### Modalités d'application

Toute modification au protocole de recherche en cours de même que tout événement ou renseignement pouvant affecter l'intégrité de la recherche doivent être communiqués rapidement au comité.

La suspension ou la cessation du protocole, temporaire ou définitive, doit être communiquée au comité dans les meilleurs délais.

**Le présent certificat est valide pour une durée d'un an à partir de la date d'émission.** Au terme de ce délai, un rapport d'avancement de projet doit être soumis au comité, en guise de rapport final si le projet est réalisé en moins d'un an, et en guise de rapport annuel pour le projet se poursuivant sur plus d'une année. Dans ce dernier cas, le rapport annuel permettra au comité de se prononcer sur le renouvellement du certificat d'approbation éthique.



Raoul Graf  
Président du CERPE plurifacultaire  
Professeur, Département de marketing

## ANNEXE E

### MODIFICATION DES PROCÉDURES D'ENTRETIEN

**UQAM** | Comités d'éthique de la recherche  
avec des êtres humains

No. de certificat: 4070

Titre du projet:	Stratégies identitaires de femmes afro-descendantes œuvrant dans le milieu de la danse contemporaine à Montréal : en formation, en insertion professionnelle et en carrière.
Nom de l'étudiant:	Élisabeth Anne DORLÉANS
Programme d'études:	Maîtrise en danse
Direction de recherche:	Hélène DUVAL

Objet : Modifications apportées au projet

Bonjour,

Le Comité d'éthique de la recherche pour les projets étudiants impliquant des êtres humains (CERPE plurifacultaire) a bien reçu votre demande de suivi continu et vous en remercie.

La présente vise à confirmer l'approbation, au plan de l'éthique de la recherche avec des êtres humains, de l'ensemble des modifications apportées au projet.

Ces modifications concernent :

- Les méthodes et procédures de recherche

Les membres du CERPE plurifacultaire vous offrent leurs meilleurs vœux de succès pour la réalisation de votre recherche.

Cordialement,



Raoul Graf  
Président du CERPE plurifacultaire  
Professeur, Département de marketing

## ANNEXE F

### FORMULAIRE DE CONSENTEMENT MAJEUR



#### FORMULAIRE DE CONSENTEMENT

##### **Titre du projet de recherche**

*De la socialisation à la profession, étude sur les stratégies identitaires de femmes afro-descendantes en insertion professionnelle et en carrière en danse contemporaine à Montréal.*

##### **Étudiant-chercheur**

Élisabeth-Anne Dorléans, Maitrise en danse, (438) 884 3529, [elisabethdorleans@gmail.com](mailto:elisabethdorleans@gmail.com)

##### **Direction de recherche**

Hélène Duval, Professeure au département de danse de l'UQAM, (514) 987-3000 poste 0260, [duval.helene@uqam.ca](mailto:duval.helene@uqam.ca)

##### **Préambule**

Nous vous invitons à participer à un projet de recherche qui implique votre participation à un entretien semi-dirigé. Avant d'accepter de participer à ce projet de recherche, veuillez prendre le temps de comprendre et de considérer attentivement les renseignements qui suivent.

Ce formulaire de consentement vous explique le but de cette étude, les procédures, les avantages, les risques et inconvénients, de même que les personnes avec qui communiquer au besoin.

Le présent formulaire de consentement peut contenir des mots que vous ne comprenez pas. Vous êtes invitée à poser toutes les questions que vous jugerez utiles.

##### **Description du projet et de ses objectifs**

L'étude envisagée consiste principalement à conduire des entretiens qualitatifs semi-dirigés auprès de neuf femmes afro-descendantes interprètes et chorégraphes du milieu de la danse contemporaine montréalaise. Elles proviendront de deux sous-groupes : en insertion professionnelle et en carrière. Les questions qui vous seront posées lors des entretiens semi-dirigés afin de connaître des aspects de votre identité professionnelle seront, entre autres, liées au récit de vie professionnelle, et ce, depuis les héritages familiaux et culturels jusqu'aux représentations de la formation en danse, de l'insertion professionnelle et de la carrière, ainsi qu'aux diverses expériences vécues. Nous trouverons un moment qui vous convient pour vous rencontrer individuellement dans le but de conduire l'entretien semi-dirigé.

##### **Nature et durée de votre participation**

###### **1-Entretien**

Considérant la Covid-19 les entretiens seront fait par Zoom.



## **2-Relecture des verbatim**

Suite aux entretiens, les verbatim seront transcrits en format *Word*. Vous recevrez par courriel la transcription de votre propre verbatim (par courriel). Vous pourrez les lire et vérifier ce qui y sera inscrit et voir si les faits discursifs relatés en entretien correspondent vraiment à votre pensée. Après avoir lu et approuvé votre verbatim, une analyse thématique de votre entretien sera réalisée (Paillé et Mucchielli, 2012).

### **Avantages liés à la participation**

Un des avantages potentiels des participantes sera la réflexion que l'entretien semi-dirigé vous permettra d'effectuer. En effet, celui-ci vous permettra peut-être de réaliser ou de comprendre plus en profondeur certains éléments de votre récit de vie. Vous serez potentiellement amenées à réfléchir à des sujets auxquels vous n'auriez, jusqu'à présent, jamais été amenées à réfléchir en profondeur. Vous aurez aussi l'occasion de participer à une étude qui fera avancer les connaissances sur les stratégies identitaires de femmes afro-descendantes en danse contemporaine à Montréal.

### **Risques liés à la participation**

Comme avancé ci-haut, l'étude envisagée consiste principalement à conduire des entretiens qualitatifs semi-dirigés auprès de femmes afro-descendantes interprètes et chorégraphes du milieu de la danse contemporaine montréalaise. Les réponses que vous donnerez pourraient faire ressortir des moments positifs comme d'autres, plus difficiles. Cela pourrait vous mettre dans un état émotionnel de vulnérabilité ou d'inconfort. Ainsi, les difficultés relatives au type d'étude envisagée seront de l'ordre des risques psychologiques. Cependant, ces risques ayant été préalablement discutés préalablement avec ma superviseuse Hélène Duval, les mesures nécessaires seront prises et/ou offertes pour minimiser les risques potentiels. Mon intention est de créer un environnement/climat sain et détendu pour l'entretien. Comme les questions posées pourraient avoir des effets psychologiques, vous serez bien informées du fait que vous n'aurez pas à répondre aux questions qui vous mettent dans un état inconfortable. Vous pourrez mettre fin immédiatement à l'entretien si vous en ressentez le besoin. Par ailleurs, vous serez mises au courant du fait que vous pourrez quitter le processus de production des données d'entretiens à tout moment.

### **Confidentialité**

En ce qui concerne votre confidentialité au sein du projet de recherche ; votre nom, numéro de téléphone et courriel seront recueilli seulement dans le but de communiquer avec vous pour planifier les entretiens semi-dirigés. Ces données ne seront en aucun cas utilisées dans l'analyse des données de recherche. Dans le mémoire, vous serez identifiée par un pseudonyme dans le but de garantir votre l'anonymat. De plus, toutes références nominales aux écoles de formations, compagnies de danse, collègues de travail et lieu de travail seront modifiées ou retirées. Je serais la seule responsable de la collecte de donnée. Par ailleurs, ma directrice de recherche, Hélène Duval, aura aussi accès aux données de recherche anonymisées.

Les données papier (consentement éthique signé) seront conservées dans un classeur verrouillé à clé. Le classeur sera dans le bureau de mon logement. Pour ce qui est des données numériques, elles seront

transférées sur un disque dur externe qui sera entreposé dans un classeur verrouillé à clé. Je serai la seule à avoir la clé. Les données recueillies seront cryptées dans le but de protéger l'identité des participantes. Une fois le projet terminé, les données seront sur le disque dur externe qui sera lui-même entreposé dans le classeur verrouillé à clé. Les données seront en ma possession pour une durée de 5 ans suivant la dernière publication concernant l'objet de recherche, car 5 ans est la durée de temps nécessaire pour me permettre de faire mes corrections de mémoire suite à son dépôt ainsi que pour publier et communiquer oralement mes résultats. Les données seront aussi utiles pour la rédaction d'éventuels articles sur l'objet de recherche. Suite à ce délai de 5 ans, les données papier seront déchiquetées puis les données numériques seront supprimées définitivement. Le tout sera fait grâce à l'utilitaire « Terminal » disponible sur les appareils Mac.

#### **Participation volontaire et retrait**

Votre participation est entièrement libre et volontaire. Vous pouvez refuser d'y participer ou vous retirer en tout temps sans devoir justifier votre décision. Si vous décidez de vous retirer de l'étude, vous n'avez qu'à m'aviser verbalement; toutes les données vous concernant seront détruites.

#### **Indemnité compensatoire**

Aucune indemnité compensatoire n'est prévue.

#### **Des questions sur le projet?**

Pour toute question additionnelle sur le projet et sur votre participation, vous pouvez communiquer avec les responsables du projet : Hélène Duval, Professeure au département de danse de l'UQAM, (514) 987-3000 poste 0260, [duval.helene@uqam.ca](mailto:duval.helene@uqam.ca), Élisabeth-Anne Dorléans, Étudiantes à la maîtrise en danse, (438)-884-3529, [elisabethdorleans@gmail.com](mailto:elisabethdorleans@gmail.com)

Des questions sur vos droits ? Le Comité d'éthique de la recherche pour les projets étudiants impliquant des êtres humains (CERPE) a approuvé le projet de recherche auquel vous allez participer. Pour des informations concernant les responsabilités de l'équipe de recherche au plan de l'éthique de la recherche avec des êtres humains ou pour formuler une plainte, vous pouvez contacter la coordination du CERPE : *[insérez les coordonnées du comité concerné – voir : <https://cerpe.uqam.ca/contacts/>]*

#### **Remerciements**

Votre collaboration est essentielle à la réalisation de notre projet et l'équipe de recherche tient à vous en remercier.

#### **Consentement**

Je déclare avoir lu et compris le présent projet, la nature et l'ampleur de ma participation, ainsi que les risques et les inconvénients auxquels je m'expose tels que présentés dans le présent formulaire. J'ai eu l'occasion de poser toutes les questions concernant les différents aspects de l'étude et de recevoir des réponses à ma satisfaction.

Je, soussigné(e), accepte volontairement de participer à cette étude. Je peux me retirer en tout temps sans

préjudice d'aucune sorte. Je certifie qu'on m'a laissé le temps voulu pour prendre ma décision.  
Une copie signée de ce formulaire d'information et de consentement doit m'être remise.

---

Prénom, Nom

---

Signature

---

Date

**Engagement du chercheur**

Je, soussigné(e) certifie

- (a) avoir expliqué au signataire les termes du présent formulaire;
- (b) avoir répondu aux questions qu'il m'a posées à cet égard;
- (c) lui avoir clairement indiqué qu'il reste, à tout moment, libre de mettre un terme à sa participation au projet de recherche décrit ci-dessus;
- (d) que je lui remettrai une copie signée et datée du présent formulaire.

---

Prénom, Nom

---

Signature

---

Date

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Anadón, M. (2006). La recherche dite « qualitative » : de la dynamique de son évolution aux acquis indéniables et aux questionnements présents. *Recherches Qualitatives*, 26(1), p. 5-31. Récupéré de [http://www.recherche-qualitative.qc.ca/documents/files/revue/edition\\_reguliere/numero26\(1\)/manadon\\_ch.pdf](http://www.recherche-qualitative.qc.ca/documents/files/revue/edition_reguliere/numero26(1)/manadon_ch.pdf)
- Atencio, M. (2008). Freaky is just how I get down: investigating the fluidity of minority ethnic feminine subjectivities in dance. *Leisure Studies*, 27(3), 311–327. <https://doi.org/10.1080/02614360802018780>
- Atencio, M., & Wright, J. (2009). Ballet it's too whitey: discursive hierarchies of high school dance spaces and the constitution of embodied feminine subjectivities. *Gender and Education*, 21(1), 31–46. <https://doi-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/10.1080/09540250802213123>
- Bhabha, H. K. (2007). *Les lieux de la culture : une théorie postcoloniale*. (T. Bouillot, Trad). Paris : Éditions Payot & Rivages.
- Burelle, J. (2021). Décoloniser les espaces de création. *Jeu*, 177(177), 60–63. Récupéré de <https://id-erudit-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/iderudit/95348ac>
- Camilleri, C., J.Kastersztein, E.M. Lipiansky, H. Malewska-Peyre, I.Taboada-Léonetti et A. Vasquez. (1990). *Stratégies identitaires*. Paris : Presses universitaires de France.
- Craft, M. (2015). Noir. *Jeu*, 155(155), 11–11. Récupéré de <https://id-erudit-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/iderudit/77894ac>
- Craft, M. (2017). Toute parole n'est pas autorisée. *Jeu*, 165(165), 26–30. Récupéré de <https://id-erudit-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/iderudit/87147ac>

- Cukierman, L. Dambury, G. Vergès, F. (2018). *Décolonisons les arts !* Paris : L'Arche
- Demazière, D. et Dubar, C. (2004). *Analyser les entretiens biographiques : l'exemple des récits d'insertion*. Québec : Presses de l'Université Laval.
- Désir, R. (2017). Decolonizing dance stages. *The dance current*, Récupéré de <https://www.thedancecurrent.com/feature/decolonizing-dance-stages>
- Diversité artistique Montréal (DAM). (2018). *Pour un processus d'équité culturelle. Rapport de la consultation sur le racisme systémique dans le milieu des arts, de la culture et des médias à Montréal*. Récupéré de <http://www.diversiteartistique.org/fr/publications/etudes/>
- Dubar, C. (2015). *La socialisation construction des identités sociales et professionnelles*. Paris : Armand Colin.
- Duval, H. (2017a). Devenir et être enseignant de la danse en milieu : scolaire construction identitaire. Dans H. Bonin., Blondin, D., Duval et H., Théberge, M (dir.), *Identité d'enseignant des arts : arts plastique, danse, musique, art dramatique* (65-117). Québec : Les presses de l'Université Laval
- Duval, H. (2017b). Entre art et éducation : tension et stratégies identitaires des enseignants : le cas des enseignants de danse en milieu scolaire au Québec. *Éducation permanente*, 212(3), 59-70.
- Galand, S. (2018). Décoloniser la scène. *Liberté*, 320(320), 62–63. Récupéré de <https://id-erudit-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/iderudit/89478ac>
- Gaudet, S. et Robert, D. (2018). *L'aventure de la recherche qualitative : du questionnement à la rédaction scientifique*. Les Presses de l'Université d'Ottawa. <https://doi-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/10.2307/j.ctv19x4dr>
- Fanon, F. (1952). *Peau noire, masques blancs*. Paris : Éditions du Seuil.
- Hall, S., Morley, D., et Chen, K.H. (1996). *Stuart hall : critical dialogues in cultural studies*. Londres : Éditions Routledge.

- Hill Collins, P. (2016). *La pensée féministe noire : savoir, conscience et politique de l'empowerment*. (D. Lamoureux, Trad.). Montréal : Les Éditions du Remue-ménage.
- Jimenez-Olmedo, M.C. (2019). *L'intervalle décisionnel dans l'interaction enseignant/élève en contexte d'enseignement de la classe technique de danse*. (Mémoire de maîtrise). Université du Québec à Montréal. Récupéré de <https://archipel.uqam.ca/13372/>
- Kaddouri, M. (2006). Dynamiques identitaires et rapport à la formation. Dans J.M. Barbier, É Bourgeois, G. de Villers et M. Kaddouri (dir), *Construction identitaire et mobilisation des sujets en formation* (p.120-183). Paris : L'Harmattan.
- Lee, B. et Rover, R. (2017). *Night-Vision*. Montréal : Les Éditions Kerspledeb.
- Lipiansky, E.M. (1990). Identité subjective et interaction. Dans C. Camilleri, J.Kastersztein, E.M. Lipiansky, H. Malewska-Peyre, I.Taboada-Léonetti et A. Vasquez. (dir.), *Stratégies identitaires* (p.173-211). Paris : Presses universitaires de France.
- Marti, P. (2008). Identité et stratégies identitaires. *Empan*, 71(3), 56–56. <https://doi.org/10.3917/empa.071.0056>
- Mbembe, A. (2013). *Critique de la raison nègre*. Paris : Éditions La Découverte.
- Mucchielli, A. (2009). *Dictionnaire des méthodes qualitatives en sciences humaines*. (3<sup>e</sup> éd). Paris : Armand Colin.
- Paillé, P. et Mucchielli, A. (2016). *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales*. (4<sup>e</sup> éd). Paris : Armand Colin.
- Perry, J.A. (2012). A silent revolution: « image theatre » as a system of decolonisation. *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance*, 17(1), 103–119. <https://doi.org/10.1080/13569783.2012.648991>
- Pires, A. (1997). *Échantillonnage et recherche qualitative : essai théorique et méthodologique*. Montréal : Éditions Gaëtan Morin

- Pruneau, J. (2015). *Il est temps de dire les choses*. Montréal : Éditions Dialogue Nord-Sud.
- Regroupement Québécois de la danse. (2019). *Comprendre les enjeux de l'inclusion en danse le lexique commenté*. Récupéré de <https://www.quebecdanse.org/ressources/trousse-inclusion-equite-danse/comprendre-enjeux-inclusion-danse-lexique-commente/>
- Taboada-Léonetti, I (1990). Stratégies identitaires et minorité : le point de vue du sociologue. Dans C. Camilleri, J.Kastersztein, E.M. Lipiansky, H. Malewska-Peyre, I,Taboada-Léonetti et A. Vasquez. (dir.), *Stratégies identitaires* (p.43-83). Paris : Presses universitaires de France.
- Tirel, A. (2018). Être un artiste autochtone ou représenter l'invisible. *Ticarttoc*, 10(10), 40–43. Récupéré de <https://id-erudit-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/iderudit/88176ac>
- Wright, M. (2004). *Becoming Black : Creating identity in the african diaspora*. Durham : Duke University Press.