

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

ENJEUX ET QUESTIONS IDENTITAIRES CHEZ DES ARTISTES  
MINORISÉ.ES DANS LE QUÉBEC CONTEMPORAIN

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN COMMUNICATION

PAR

KATIA MARCOVECCHIO-BRIAND

OCTOBRE 2025

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.12-2023). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Je tiens d’abord à remercier mon directeur de recherche, Mouloud Boukala, de m’avoir guidée à travers ce processus, et surtout de m’avoir poussée dans les moments les plus chancelants de ma démarche.

Un grand merci à la Chaire de recherche du Canada sur les médias, les handicaps et les (auto)représentations (CRCMHA) pour son généreux soutien financier.

Merci à Catherine Montgomery et Mathilde Barraband en tant que membres du jury, pour tout leur travail, leurs conseils et leurs encouragements.

Merci aux six artistes d’avoir partagé leurs histoires, leur parcours, leurs réflexions et de m’avoir fait confiance en participant à cette recherche.

À mamie et à maman, de m’avoir inculqué l’amour des arts, l’amour des mots.

To Christopher Curtis, for believing I am a storyteller, and for giving me space to explore and grow.

À l’équipe et les ami.es du Ferlucci, pour l’espace de travail, la chaleur, et les très nécessaires cafés quotidiens.

À tous.tes mes ami.es, ma famille et mes proches, qui sont à la source de tous mes accomplissements et mes plus beaux projets.

## TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	i
TABLE DES MATIÈRES .....	ii
RÉSUMÉ.....	iv
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE 1 PROBLÉMATIQUE .....	6
1.1. Politiques culturelles au Québec : retour historique .....	6
1.2. Politiques liées à la diversité culturelle.....	9
1.3. Le racisme dans le milieu des arts.....	13
1.4. La race dans le projet nationaliste québécois.....	15
1.5. Questions de recherche .....	18
CHAPITRE 2 CADRE THÉORIQUE.....	21
2.1 L’identité en sciences humaines.....	21
2.2 Processus dynamiques.....	23
2.3 Communication et dialectique.....	26
2.4 Identités individuelles et collectives .....	29
2.5 Identité culturelle .....	32
2.6 Ethnicité .....	35
2.7 Race et racisme .....	37
CHAPITRE 3 MÉTHODOLOGIE .....	43
3.1 Choix méthodologiques .....	43
3.2 Positionnement individuel.....	45
3.3 Entretiens semi-directifs.....	46
3.4 Analyse thématique.....	49
3.5 Présentation de l’échantillon .....	52
3.6 Considérations éthiques .....	55
CHAPITRE 4 PRÉSENTATION DES RÉSULTATS .....	56
4.1 Parcours artistique.....	56
4.1.1 Transmission .....	57
4.1.2 Contestation.....	58
4.1.3 Multidisciplinarité .....	59
4.1.4 Métier rémunéré.....	60
4.2 Milieu des arts .....	61
4.2.1 Confrontation .....	61
4.2.2 Fermeture et exclusion .....	63
4.2.3 Visibilité et représentativité .....	65
4.2.4 Difficultés et inégalités structurelles.....	69
4.2.5 Précarité et manque de reconnaissance .....	72

4.2.6	Le rôle de l'art.....	73
4.3	Identité.....	74
4.3.1	Les Québécois.es.....	75
4.3.2	Être Québécois.e.....	78
4.3.3	Identités multiples.....	80
4.3.4	Définir l'identité.....	83
CHAPITRE 5 INTERPRÉTATION DES RÉSULTATS.....		85
5.1	L'identité comme processus complexe et les multiples identités.....	86
5.2	L'identité professionnelle et le lien à la société québécoise.....	91
5.3	Le point de vue de l'acteur.trice.....	97
5.3.1	Difficultés et inégalités structurelles.....	100
5.3.2	Visibilité et représentativité.....	103
CONCLUSION.....		108
ANNEXE A : ARBRE THÉMATIQUE.....		118
ANNEXE B : CERTIFICATION ÉTHIQUE.....		119
ANNEXE C : FORMULAIRE DE CONSENTEMENT.....		120
BIBLIOGRAPHIE.....		123

## RÉSUMÉ

Ce mémoire s'intéresse à la construction identitaire de six artistes placé.es dans la catégorie de la diversité culturelle au Québec, et vise à comprendre le lien d'appartenance de ces artistes à leur milieu professionnel, et à la culture et la société québécoise contemporaines. Cette recherche prend son origine dans la controverse de 2018 entourant le spectacle SLĀV, lancée notamment par l'expression du Collectif SLĀV-Résistance. Elle sonde le point de vue de ces six artistes sur le manque de représentation et d'inclusion d'artistes noir.es, autochtones et de couleur, tel que soulevé par les membres du Collectif. L'étude débute par un retour historique sur l'évolution des politiques culturelles au Québec en lien avec la consolidation de l'identité québécoise, pour situer la question du racisme dans cet historique. Le cadre théorique présente l'objet de l'identité selon une perspective constructiviste, en s'attardant précisément à l'identité professionnelle, l'identité culturelle et l'ethnicité, ainsi que le racisme comme processus d'exclusion pour appréhender le vécu des artistes participant.es. Une méthodologie qualitative met de l'avant la valeur et la pertinence scientifique de la subjectivité des récits d'individus placés dans la marge, en référence à la notion afroféministe de l'*outsider within*. L'analyse met en lumière les identités riches, multiples et plurielles des personnes participantes, qui ont souvent un lien complexe et nuancé à l'identité québécoise, ainsi qu'une perspective critique de leur milieu professionnel. Elle révèle que le statut minoritaire des artistes interrogé.es favorise vraisemblablement ce point de vue, puisque celui-ci les rend plus sensibles aux inégalités structurelles et aux enjeux de visibilité. Une posture revendicatrice qui les place parfois en position de conflit dans leur milieu de travail, mais qui naît d'un engagement envers la transformation de ce milieu, en affirmant le rôle social et politique de l'artiste.

Mots clés : identité, Québec, artiste, diversité culturelle, inclusion, représentation, ethnicité, racisme, appartenance, milieu professionnel

## INTRODUCTION

À l'été 2018, le spectacle SLĀV de Robert Lepage et Betty Bonifassi présenté dans le cadre du Festival international de jazz de Montréal fait l'objet d'une controverse médiatique à la suite de manifestations devant le Théâtre du Nouveau Monde et la prise de parole publique du Collectif SLĀV-Résistance, un « groupe d'artistes visuels, d'auteur.e.s, d'universitaires, de journalistes et de travailleurs et acteurs communautaires » (Collectif SLAV-Résistance, 2018, p.18). Le groupe dénonce l'appropriation culturelle au cœur de la création du spectacle et adresse une liste de demandes portant sur les enjeux d'inclusion et de représentation des artistes noir.es, autochtones et autres artistes issu.es des communautés de couleur aux institutions responsables du financement du spectacle et à la population québécoise. Ce mémoire s'intéresse au point de vue d'artistes minorisé.es au Québec qui n'ont pas été directement impliqué.es dans cette controverse sur les enjeux soulevés par le Collectif SLĀV-Résistance. Il interroge la façon dont ces artistes pensent leur identité et leur lien au Québec, en raison du peu de légitimité qui fut accordée à cette perspective critique du milieu des arts et de la société québécoise dans l'espace public.

En effet, la prise de parole contre le spectacle génère de nombreuses réactions dans les médias de masse québécois en 2018. Dans la presse francophone écrite, la réaction est plutôt homogène et les chroniqueur.ses, qui versent le plus d'encre, s'expriment largement en défaveur du message du Collectif et des autres personnes critiquant le spectacle de Lepage (Barraband et Duquette, 2022). Ainsi, deux principales postures antagonistes ressortent des multiples textes publiés de juin à décembre 2018, chaque camp représenté dans le discours analysé par des « nous » distincts qui s'excluent mutuellement. D'un côté, des « Québécois descendants de colons français », puis de l'autre un groupe aux contours un peu plus vagues, « sociohistoriquement opprimé en

raison de motifs différents de la langue et de l'appartenance nationale » (Lefrançois et Éthier, 2019, p.21-22).

En prenant la controverse médiatique entourant le spectacle SLĀV comme point de départ pour notre réflexion, nous examinons la construction des deux camps qui se sont opposés d'un point de vue identitaire, précisément sur un axe de division ethnoculturel. Que représentent les frontières d'appartenance tracées par ces groupes dans un effort de différenciation, et que révèlent-elles du contexte social et culturel québécois contemporain ? De plus, nous nous intéressons à l'accès asymétrique de ces camps à l'espace public, ou du moins à la représentation médiatique inégale des points de vue lors de la controverse. Nous remettons en question un discours public et médiatique qui présente les personnes ayant critiqué la production du spectacle SLĀV en tant qu'activistes étrangers et anglophones s'opposant à une culture et des sujets nationaux. Ce mouvement de contestation fut majoritairement porté par des artistes locaux.ales (Howard, 2020).

Les personnes interrogées n'étant pas membres du Collectif SLĀV-Résistance et n'ayant pas directement participé à la controverse, nous cherchons à savoir si la séparation entre ces deux camps observée lors de la controverse médiatique de 2018 représente une dynamique sociale qui dépasse cet événement précis, et si celle-ci rejoint l'expérience d'autres artistes qui sont minorisé.es sur une base ethnoculturelle, voire racisé.es. Plus concrètement, nous questionnons leur compréhension de leur statut minoritaire, représenté par la catégorie de la « diversité culturelle », et leur conception de leur positionnement social au Québec en lien avec ce statut. Ensuite, nous nous intéressons à l'influence potentielle de cette catégorisation minoritaire sur leur lien à leur métier et au milieu des arts québécois, et sur la façon dont ces dernier.ères pensent leur identité. Par ce travail de recherche, nous cherchons à approfondir une réflexion sur les enjeux d'inclusion et de représentation soulevés non seulement par le Collectif SLĀV-Résistance, mais aussi par plusieurs artistes au sein de la communauté artistique



québécoise depuis plusieurs décennies. Ainsi, la controverse de 2018 et plus précisément la prise de parole du Collectif sert de point de départ à notre enquête pour approfondir une réflexion sur le statut d'artistes noir.es, autochtones, et de couleur au Québec. Notre choix d'aborder ces enjeux par l'entremise de l'objet de l'identité vise à situer et ancrer cette problématique dans le contexte québécois, en évitant les stratégies euphémistes qui nient le rôle du racisme dans ces dynamiques de pouvoir et placent cette problématique hors des frontières de la province.

Pour mener cette recherche, nous nous sommes entretenue avec six artistes classé.es de ladite diversité culturelle qui travaillent ou ont travaillé principalement dans le milieu du théâtre, le milieu de la scène étant celui concerné par la controverse liée au spectacle SLĀV. Ces artistes présentent un parcours riche et une pluralité de titres professionnels, mais ont tous.tes une pratique centrée sur le métier de comédien.ne, autant au Québec que dans leur pays d'origine pour les personnes ayant le statut d'immigrant.e. Ainsi, nous examinons le lien de ces artistes à la culture et à l'identité québécoises. Pour ce faire, nous définirons le concept scientifique de l'identité tel que circonscrit en sciences humaines, en revendiquant une compréhension constructiviste de la recherche scientifique.

Ce mémoire, structuré en cinq chapitres, constitue les différentes étapes de notre recherche. Les deux premiers chapitres présentent les assises théoriques et conceptuelles qui ont guidé notre processus ainsi que la perspective scientifique adoptée pour définir notre objet de recherche, soit l'identité d'artistes minorisé.es au Québec. Notre problématique, élaborée au premier chapitre, situe le développement de la catégorie de la « diversité culturelle » employée dans les politiques culturelles du gouvernement québécois dans l'historique culturel de la province. Nous commençons par rappeler le mandat politique du secteur des arts et de la culture, consolidé lors de la Révolution tranquille conjointement au projet nationaliste québécois, pour dessiner l'apparition de l'enjeu de la diversité culturelle, un concept qui réfère autant aux

communautés culturelles minoritaires confrontées à des enjeux d'inclusion qu'au principe de défense de la culture québécoise francophone minoritaire sur les scènes nord-américaine et internationale. Nous examinons ensuite la question du racisme dans le milieu des arts ainsi que dans le projet nationaliste québécois, en continuité avec les problématiques soulevées par le Collectif SLĀV-Résistance.

Le deuxième chapitre, le cadre théorique, présente l'objet de l'identité tel que défini en sciences humaines selon une perspective constructiviste. Dans le cadre de ce chapitre, nous abordons différentes caractéristiques propres à cette vision de l'objet de l'identité qui nous permettent de l'employer comme catégorie d'analyse pour examiner les descriptions des participant.es de leurs propres identités. Nous présentons aussi les concepts de la race et du racisme dans ce chapitre pour circonscrire les enjeux de pouvoir en jeu dans les dynamiques sociales qui nous intéressent. Le troisième chapitre, le chapitre méthodologique, énonce d'abord notre posture épistémologique, soit le constructivisme, en soulignant la nature subjective de la recherche pour justifier la pertinence scientifique de celle-ci. Nous détaillons par la suite les méthodes d'enquête et d'analyse qualitatives choisies : l'entretien semi-directif, structuré en trois thématiques principales, et l'analyse thématique pour comparer ces entretiens et faire ressortir les tendances observées. Nous dressons enfin le profil des artistes participant.es qui constituent notre échantillon.

Les deux derniers chapitres décrivent le volet analytique de notre recherche. Le quatrième chapitre présente les résultats recueillis à partir de l'analyse thématique des entretiens menés avec les artistes participant.es organisés selon les trois thématiques principales ayant structuré les entrevues : le parcours artistique, le milieu des arts, et l'identité. Nous organisons leur discours en sous-thématiques pour faire ressortir les similitudes et parfois les divergences dans le vécu de ces artistes en lien avec leur évolution professionnelle, leur expérience du milieu des arts local ou parfois de celui de leur pays d'origine, et leur description de leur identité ethnoculturelle. Le cinquième

et dernier chapitre offre une interprétation de ces résultats et des différentes sous-thématiques révélées par le terrain, en puisant dans les différents travaux et théories relevés dans le cadre théorique pour proposer des éléments de réponse à nos questions de recherche. Notamment, nous reprenons les bases théoriques établies au deuxième chapitre pour décrire le point de vue critique des artistes en lien avec leur milieu professionnel et leur expérience personnelle de discrimination ou encore leur compréhension des inégalités structurelles présentes au sein de ce milieu. Enfin, la conclusion de ce mémoire sert de synthèse, mais aussi à résumer les limites de notre recherche en proposant des pistes de réflexion pour des travaux futurs se basant sur des thématiques et des objets similaires.

## CHAPITRE 1

### PROBLÉMATIQUE

Ce premier chapitre se concentrera sur le phénomène qui nous intéresse, soit la description de ladite diversité culturelle telle que défendue par le Collectif SLĀV-Résistance, pour contextualiser les enjeux soulevés par le groupe et l'inscrire dans l'histoire de la province. Nous distinguerons deux emplois de la notion de diversité culturelle, l'un pour décrire les groupes minoritaires sous-représentés, et l'autre pour motiver la protection d'une culture québécoise francophone sur la scène internationale et dans le paysage nord-américain. Cette distinction paradoxale nous semble représentative de la construction des deux camps dessinés lors de la controverse de 2018, qui sert de point de départ à notre réflexion.

Ainsi, nous commencerons par un retour historique sur les politiques culturelles au Québec à partir de la Révolution tranquille, lorsque se consolida l'identité québécoise, puis nous distinguerons clairement ces différents sens donnés au concept de la diversité culturelle dans ces politiques. Ensuite, nous introduirons l'enjeu du racisme dans le milieu des arts et de la culture, pour enfin lier de façon plus générale la question de la race à l'identité québécoise.

#### 1.1. Politiques culturelles au Québec : retour historique

La culture et l'identité québécoises se définissent lors de la Révolution tranquille dans le cadre d'un projet nationaliste qui cherche à affirmer sa différence dans le paysage canadien. Cette époque charnière dans l'histoire du Québec est marquée par la modernisation des institutions québécoises en réaction notamment à la domination de l'Église et du traditionalisme associé à la culture canadienne-française (Beauchemin, 2008). Le gouvernement du Québec se distingue alors des autres provinces canadiennes dans son engagement envers le développement et la protection de la culture, pour

définir et affirmer la spécificité culturelle québécoise, une minorité francophone dans le contexte canadien et nord-américain. Ainsi, l'action culturelle au Québec est motivée par un désir d'émancipation et aussi de protection, face à la menace perçue de la culture anglo-saxonne, tant états-unienne que canadienne (Lachapelle et Maltais, 2005). Considérant la place centrale occupée par la question de la culture dans l'affirmation d'une collectivité « québécoise », commençons par effectuer un retour sur l'évolution des politiques culturelles au Québec. Ce retour historique nous permettra de contextualiser l'enjeu actuel de l'inclusion de la diversité culturelle, et de définir la culture majoritaire favorisée par l'intervention de l'État, celle qui vraisemblablement fut représentée par l'un des « nous » présents dans le discours médiatique de la controverse de 2018.

Dans son texte « La politique culturelle du Québec : bilan et défis » (2010), Saint-Pierre distingue quatre approches pour marquer l'évolution des politiques culturelles au Québec. La première, l'approche humaniste, trouverait ses origines à l'époque coloniale et s'étendrait jusqu'aux premières décennies du 20<sup>e</sup> siècle. Cette approche serait associée au mécénat, à la philanthropie et généralement à une vision élitiste de la culture, au profit de l'identité nationale canadienne-française. À cette époque, le mot « culture » réfère à une valeur historique et à la production artistique dans le sens des beaux-arts et des lettres, au « culte du beau ». Saint-Pierre associe l'époque de la Révolution tranquille à l'approche libérale, où émerge la notion de démocratisation de la culture, répandue de façon générale en Occident, qui vise à rendre accessible la culture de l'élite à la population. À cette époque se développe le rapport interventionniste de l'État envers la culture. Dans les années 70, le besoin de définir l'identité nationale québécoise se prolonge, cette fois-ci dans une approche qualifiée de « projet de société » qui, sans délaisser l'aspect élitiste, se concentre sur une vision plus populaire de la culture, en adoptant un sens plutôt anthropologique qui renvoie maintenant aux valeurs, aux symboles, aux idées proprement québécoises. Une logique marchande domine ensuite à partir des années 80 dans le cadre d'une approche

néolibérale, donnant naissance au concept des industries culturelles. Les années 90 voient l'émergence d'une préoccupation pour la diversité culturelle, en réaction à la menace de l'uniformisation de la culture engendrée par la mondialisation. Le Québec s'engage dans la défense de sa souveraineté culturelle sur la scène internationale, notamment à travers sa participation marquée à la *Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles* de l'UNESCO, adoptée en 2005. Ce traité, en tant que mesure de résistance au libéralisme économique de certains accords commerciaux tels que l'ALENA, reconnaît le caractère identitaire et social des biens culturels et propose des mesures économiques et législatives pour protéger ces caractéristiques (Aubin, 2017). La logique marchande qui prévaut aujourd'hui au sein des industries culturelles impose un cadre de rentabilité au contenu artistique, considéré comme produit et service au même titre que tout autre bien de consommation. Cette lentille capitaliste imposée à la culture et aux arts est attaquée de front par la Convention de l'UNESCO, puisque perçue comme une menace pour le travail des artistes, et pour la pluralité des identités (Lachapelle et Maltais, 2005).

Ainsi, l'État québécois continue à ce jour de défendre la culture québécoise et de lutter pour assurer sa pérennité, en reconnaissance de son importance pour l'affirmation nationale (Saint-Pierre, 2010). L'engagement du gouvernement dans la défense de la « diversité culturelle » avec la Convention de l'UNESCO s'inscrit résolument dans cette tradition protectionniste d'une culture franco-québécoise minoritaire, cette fois-ci sur la scène internationale. La question de l'inclusion des communautés minorisées tel que défendue par le Collectif SLĀV-Résistance fait cependant référence à la reconnaissance de la diversité de cultures cohabitant au sein de la société québécoise. Cette problématique est souvent associée aux vagues d'immigration récentes (*Ibid.*, 2010). Pourtant, cet enjeu concerne aussi les populations autochtones et les communautés noires, qui ne sont pas nécessairement issues de l'immigration. La prochaine section s'intéressera d'abord à circonscrire les différents sens attribuables à la notion de « diversité culturelle ».

## 1.2. Politiques liées à la diversité culturelle

Dans leur guide de principes directeurs adressés aux entreprises médiatiques de pays démocratiques, Picard et Pickard (2017) définissent l'importance de la diversité en société démocratique sous deux angles : celui de la diversité de propriété, puis de la diversité de contenu. Selon les auteurs, cette importance accordée à la diversité se base sur le principe voulant que des sociétés pluralistes se doivent de représenter adéquatement la diversité d'expressions de sa population. Ces derniers soulignent trois concepts sous-tendus par ce principe d'action : la diversité, en référence à la propriété des médias, la variété, en lien avec les genres de contenu, et le pluralisme, associé à la représentation de différents points de vue. Selon Picard et Pickard, la majorité des interventions réglementaires en lien avec ce principe s'attardent aux questions de propriété et de compétition, mais les influences sociale et culturelle sur le contenu médiatique commencent à gagner en importance. Ainsi, les auteurs font référence au pluralisme culturel pour nommer l'attention donnée au contenu qui assure la représentation de groupes minoritaires en société.

Gensollen (2012) délimite trois logiques distinctes qui sous-tendent l'action publique en matière de défense de la diversité culturelle : les logiques institutionnelle, sociale et esthétique. Selon Gensollen, la convention de l'UNESCO s'inscrirait dans la catégorie de la logique institutionnelle, qui s'intéresse au contrôle des marchés à l'international pour assurer un droit à la diversité des biens et des services culturels, pour emprunter au langage commercial. On tente ici de reconnaître l'exception de la culture en tant que secteur économique. La logique sociale s'appuierait sur une définition plutôt ethnologique de la culture, c'est-à-dire « ce qu'un groupe produit naturellement, et ce qui, en retour, produit le groupe et lui permet de fonctionner » (*Ibid.*, 2012, p.184). Cette logique s'intéresserait au rôle identitaire de la culture d'un point de vue individuel et collectif. Tel qu'établi dans la section précédente, l'intervention de l'État québécois dans le milieu des arts et de la culture a historiquement été motivée par sa

reconnaissance des ancrages identitaires de la culture pour le peuple franco-qubécois. Toutefois, nous nous demandons quelle place est donnée à la diversité d'expressions culturelles présentes à l'intérieur du territoire qbcois, c'est-à-dire les communautés ethnoculturelles qui ne s'identifient pas ou ne sont pas associées à la culture franco-qbécoise majoritaire.

En comparant les définitions données à cette catégorie de la « diversité culturelle » par les différents organismes et institutions qui financent les artistes et la création au Québec et à Montréal, on trouve que les artistes autochtones sont systématiquement cités comme distincts des autres communautés minorisées. Pour contextualiser l'aide offerte à ces artistes dits minoritaires, le Conseil des arts de Montréal (CAM) définit la diversité culturelle comme suit : « artistes issu·e·s des minorités ethniques et visibles et ayant des pratiques artistiques diverses » (Conseil des arts de Montréal, 2025). Le Conseil des arts et des lettres du Québec (CALQ) pour sa part la présente ainsi : « L'expression 'Qbcois des communautés culturelles' désigne les personnes immigrantes et les personnes issues de l'immigration autre que française et britannique qui sont nées au Québec », incluant les « minorités visibles » (Conseil des arts et des lettres du Québec, 2025). Le CAM ainsi que le CALQ réfèrent sur leur site web à la *Loi fédérale sur l'équité en matière d'emploi* pour définir l'expression « minorité visible », soit : « les personnes, autres que les autochtones, qui ne sont pas de race blanche ou qui n'ont pas la peau blanche » (L.C. (1995) ch. 44). La Société des entreprises culturelles (SODEC) n'offre pas de définition sur son site web, et n'affiche aucun programme de financement destiné exclusivement à ces artistes. Ainsi, ces définitions semblent offrir un portrait assez diffus et imprécis des personnes et communautés comprises dans cette catégorie minoritaire. Dans un rapport datant de 2021 et traitant de la présence des artistes autochtones et de la diversité dans le milieu théâtral au Québec, le Conseil qbcois du théâtre souligne les limites conceptuelles des catégories employées pour classer les artistes dits minoritaires. Selon le rapport, les catégories « minorité ethnique » et « minorité visible » furent difficiles à employer



sans s'appuyer sur l'auto-évaluation des artistes en question, puisqu'il s'agissait d'une question de perception. De plus, certain.es artistes pouvaient appartenir aux deux catégories simultanément.

Plusieurs organismes, tant au niveau fédéral que provincial et même municipal, se sont penchés sur la question du racisme pour aborder les enjeux d'inclusion des artistes issu.es de ces communautés dites minoritaires. Le CAM, dans un mémoire autoréflexif publié en 2019, s'attarde concrètement au racisme systémique qui freine l'accès au financement pour les personnes racisées, en présentant des postures adoptées par le Conseil pour briser ce cycle. Dans leur rapport « Pour un processus d'équité culturelle » (2018), l'organisme Diversité artistique Montréal (DAM) recueille les témoignages de personnes racisées travaillant dans le milieu culturel et médiatique pour aborder les enjeux de racisme systémique et de discrimination auxquels ces dernières font face. Selon l'organisme, le manque de représentation des identités plurielles aurait des répercussions d'abord sur les travailleur.ses culturel.les racisé.es, puis sur l'ensemble de la société dépeinte dans les médias, puisque ces choix de représentation façonnent l'imaginaire collectif. Maillé (2007) corrobore ce point de vue, remarquant que l'imaginaire québécois échoue à pleinement intégrer la présence de cette diversité ethnoculturelle dans son autoreprésentation, malgré les vagues d'immigrations importantes dans l'histoire du Québec. Selon l'autrice, les grands récits identitaires québécois écartent la question de la race et du racisme, en privilégiant un métarécit d'une société québécoise « blanche, homogène, de métissage récent, où la présence d'autres groupes culturels est un phénomène récent » (2007, p. 98).

Bilge (2013) souligne aussi la difficulté d'aborder la question de la race au Québec, les dynamiques de pouvoir raciales se trouvant ainsi camouflées dans des débats publics tels que celui portant sur les accommodements raisonnables. Cette représentation serait attribuable en partie à une rhétorique hégémonique au Québec d'une nation minoritaire opprimée qui ressent un malaise manifeste à se percevoir comme oppresseur face aux

communautés racisées et aux peuples autochtones (*Ibid.*, 2013). La relation du Québec à la question du colonialisme serait centrale à la marginalisation de la dimension autochtone et de la diversité ethnoculturelle, la majorité francophone se percevant toujours comme opprimée et historiquement colonisée (Maillé, 2007).

Dans leur communiqué de presse, le Collectif SLĀV-Résistance (2018) exprime l'importance de s'attarder aux conditions qui ont permis l'existence du spectacle dont ces dernières demandaient l'annulation. Les cinq premières demandes concernent donc les institutions ayant encadré la production du spectacle. En s'adressant à Lorraine Pinal et au Théâtre du Nouveau Monde, les membres du Collectif demandent l'embauche d'artistes noir.es et l'inclusion de spectacles et de productions développées par ces personnes. Le Festival international de jazz de Montréal est appelé à entamer un processus de consultation avec ses fondateurs, en plus d'élaborer une politique d'équité qui considère spécifiquement l'inclusion d'artistes noir.es, autochtones et de couleur. Le premier ministre du Québec et la ministre de la Culture et de la communication de l'époque, soit respectivement Philippe Couillard et Marie Montpetit, sont ensuite sommés de rectifier les inégalités raciales présentes dans le financement public des arts au Québec, et de veiller à l'inclusion de professionnel.les noir.es dans les processus d'élaboration de politiques culturelles. Similairement, le Collectif demande au Conseil des arts et des lettres du Québec et au Conseil des Arts du Canada de dédier des ressources financières au développement des artistes noir.es, autochtones et de couleur. Le communiqué rappelle ensuite à la banque TD, en tant que commanditaire du Festival de jazz, de respecter son engagement envers la diversité dans ses choix de financement.

Les deux demandes restantes s'adressent d'abord aux médias québécois, qui auraient échoué à accorder une tribune égalitaire aux personnes noires lors de la controverse, en leur demandant d'embaucher un plus grand nombre de personnes noires, autochtones et de couleur. Enfin, le Collectif interpelle la population montréalaise généralement,

pour que le public assume une certaine responsabilité face aux enjeux du racisme et de l'appropriation culturelle. La question du racisme systémique est donc ici présentée comme un frein à la promotion de la diversité culturelle dans le milieu des arts et de la culture québécois.

### 1.3. Le racisme dans le milieu des arts

Dans son analyse des discours entourant la promotion du spectacle SLĀV ainsi que la controverse qui s'est ensuivie, Howard (2020) rappelle le rôle crucial joué par la culture et les arts dans la représentation du monde et dans la construction de soi, pour décrire le phénomène par lequel l'inclusion des personnes noires à la société canadienne exige que leur identité en tant que personne noire soit contenue, restreinte, voire effacée. Selon l'auteur, ce processus implique souvent les arts, la performance et la culture populaire. Howard s'appuie sur des entrevues avec les créateurs du spectacle et les textes de journalistes et chroniqueurs ayant couvert la controverse pour contextualiser ce discours dans la présence historique du racisme anti-noir au Québec. L'auteur emploie le terme anglais *antiblackness* pour faire référence à un processus ontologique et épistémologique, terme traduit en français par « racisme anti-noir ». Considérant le rôle central joué par les arts et précisément le théâtre dans l'affirmation nationale québécoise et l'importance du racisme anti-noir dans la constitution de la pensée occidentale, Howard affirme que cette forme de racisme se performe dans les arts au Québec de façon insidieuse, dans une prétention à l'universalisme qui effacerait et nierait la différence.

Le rapport de consultation réalisé par DAM (2018) insiste sur l'ethnocentrisme de la représentation médiatique québécoise, ainsi que des processus de financement. Les acteur.trices mis.es de l'avant dans les productions médiatiques tant à la télévision qu'au cinéma ou encore sur la scène sont majoritairement blanc.hes et ne reflètent pas les identités québécoise et montréalaise plurielles. Le privilège toujours accordé à la

blanchité serait systématiquement nié et camouflé dans l'espace public et dans le discours politique, et ce déni favoriserait un statu quo qui freine le progrès et empêche la compréhension et la contextualisation des inégalités sociales (Bilge, 2013). Dans son article sur le racisme et le nationalisme en Suisse, Lavanchy (2018) emploie le concept de la blanchité pour analyser les mécanismes d'inclusion et d'exclusion présents notamment dans les pratiques administratives visant à lutter contre la discrimination raciale. Selon l'autrice, le fait de nier le rôle de la race dans la construction des frontières d'appartenance sert à représenter le groupe majoritaire comme homogène et étanche, plaçant l'altérité à l'extérieur de ces limites. Eid (2018) soutient que la blanchité, n'étant elle-même pas un marqueur d'appartenance valorisé au sein des sociétés occidentales qui se revendiquent « postraciales », – c'est-à-dire s'étant affranchies de la race et de la discrimination qui en découle – l'opposition entre groupes Blancs et non-Blancs est performée à travers l'ethnicité et la nationalité. Aux États-Unis et au Canada, la blanchité étant liée à la conscience nationale, le groupe majoritaire trouve son unité dans l'opposition aux groupes Autochtones et Noirs, et tout groupe issu de l'immigration postcoloniale, que ces groupes soient des figures réelles ou imaginées par le groupe dominant. Tel que l'explique Howard (2020), les arts ayant joué un rôle important dans la construction de l'identité nationale québécoise, il va de soi que les dynamiques raciales fondamentales à ce projet nationaliste soient mises en récit et représentées dans les productions artistiques telles que le spectacle SLĀV, en plus de se refléter dans le discours médiatique constituant la controverse.

Dans une perspective analogue à celle de DAM, le rapport « Racisme et discrimination systémiques dans les arts » du Conseil des arts de Montréal (2019) reconnaît la nouvelle réalité identitaire occasionnée par la transformation du portrait sociodémographique du Québec à la suite de vagues successives d'immigration au cours des dernières décennies. Selon le rapport, cette réalité se doit d'être prise en compte par les institutions culturelles. Le rapport contextualise l'importance de s'attarder aux enjeux du racisme et de la discrimination systémiques dans le milieu des arts en soulignant

que le manque de représentativité pose un défi incontournable à l'adhésion d'un public diversifié et jeune, dans un contexte d'érosion des publics. Les jeunes générations – racisées ou non – seraient attirées par un contenu qui reflète leurs valeurs ainsi que leur identité culturelle, et le choix du sujet et du narratif sont des facteurs importants dans les choix de consommation de ce segment démographique. À la lumière des deux rapports cités ci-haut, qui associent l'enjeu de représentation de la diversité culturelle à la question du racisme systémique, il semble important de situer la question de la race dans la définition de l'identité québécoise.

#### 1.4. La race dans le projet nationaliste québécois

Un aspect qui demeure souvent implicite quant à cette distinction établie entre les catégories majoritaire et minoritaire est la question de la race. Dans son texte « How French Canadians became White Folks, or doing things with race in Quebec », Scott (2016) puise dans les *whiteness studies* pour décrire la blanchité en tant que phénomène instable et performatif, plutôt qu'une réalité naturelle et biologique. Scott situe d'abord la question de la race dans les relations entre colons français et anglais au 19<sup>e</sup> siècle, alors que les Canadiens français sont décrits par les Anglais comme une race inférieure pour justifier leur assimilation. Selon l'autrice, la Révolution tranquille représente un tournant pour le peuple francophone qui s'affranchit enfin de ces catégorisations raciales tout en définissant l'identité québécoise. Aujourd'hui, bien que le Québec demeure marginalisé dans le contexte nord-américain anglophone, le peuple franco-québécois bénéficie de tous les privilèges associés à la blanchité.

Selon Howard (2020), le projet de construction nationale est fondamentalement de nature raciale. Pour l'auteur, autant le multiculturalisme canadien que l'interculturalisme québécois représentent deux variations d'un même discours sur la construction de l'identité nationale qui structure et organise les relations sociales racisées. Ce qui différencie le Québec du Canada serait la relation hiérarchique établie

par l'interculturalisme pour faire primer la majorité francophone québécoise blanche. Ainsi, l'auteur associe le spectacle SLĀV et les discours défendant son processus de création à une particularité universalisante du nationalisme québécois, qui efface la différence tout en s'affirmant comme distinct dans le paysage nord-américain. Ceci se reflète aussi dans une tendance généralisée à écarter la notion de racisme de l'espace public québécois, cette négation souvent instrumentalisée politiquement pour renforcer un discours nationaliste (Bilge, 2013). Dans leur analyse de la controverse médiatique SLĀV, Barraband et Duquette (2022) soulèvent en effet que ce qui était à l'origine un débat médiatique sur l'art et le racisme a finalement été détourné en une controverse exclusivement sur l'art. De plus, dans leur propre analyse de discours sur la même controverse, Lefrançois et Ethier (2019) remarquent que la position du groupe dénonçant l'appropriation culturelle du spectacle ne semble pas avoir réussi à se tailler une place significative dans le débat public.

Dans son texte précédemment cité, Saint-Pierre fait état des défis présentés par une transformation de la société québécoise, qui n'est plus celle de la Révolution tranquille où culture québécoise rimait avec un nationalisme d'origine canadienne-française : « [à] cette époque, les discours politiques, la chanson et la poésie faisaient alors vibrer bien des cœurs à l'unisson... » (Saint-Pierre, 2010, p. 308). L'autrice associe ces transformations démographiques de la société québécoise à un phénomène récent observable au sein d'autres sociétés occidentales, déclenché entre autres par la mondialisation et l'intégration de populations immigrantes (*Ibid.*, 2010). Cette logique sous-tend que la population québécoise des années 60 et 70 fut homogène d'un point de vue ethnique et identitaire. Pourtant, l'existence des communautés noires à Montréal et au Québec précède la Révolution tranquille (Mills, 2010; Williams, 1997) et la tradition de résistance noire dans laquelle s'inscrirait la contestation du Collectif est bien ancrée dans l'histoire de la province (Howard, 2020). En effet, lorsque Saint-Pierre associe culture québécoise et origine canadienne-française, ce lien ne fait-il pas plutôt implicitement référence à la blancheur de cette catégorie ?

Howard évoque d'abord le concept de proximité pour faire un retour historique sur l'esclavage au Québec. En effet, les esclaves noirs au Québec, étant donné leur nombre limité, étaient contraints de vivre en proximité forcée avec des personnes blanches. Une proximité qui entretenait une illusion cruelle de communauté, mais qui en réalité refusait toute dignité humaine à la personne noire. En faisant ce retour important sur la présence de l'esclavage au Québec, Howard démontre la continuité de cette dynamique jusqu'à aujourd'hui. En effet, l'identité nationale et linguistique québécoise se serait forgée en comparaison à l'identité noire, en prétextant la similitude tout en dénigrant et en effaçant cette dernière. Howard fait référence entre autres à la période de la Révolution tranquille et au texte de Pierre Vallières, qui place la race au cœur de la révolte du peuple francophone face à son oppression. Vallières reconnaît l'appartenance du peuple Québécois francophone à la catégorie de la blanchité, mais ce faisant, associe l'identité noire à un symbole de dépossession et de marginalisation, et insinue que la classe francophone blanche mérite mieux que le traitement réservé aux personnes noires (Scott, 2016). L'expression « speak white » employée par Michèle Lalonde dans son poème célèbre ferait d'ailleurs référence à une insulte raciale utilisée par les Canadiens anglais pour dénigrer la langue francophone et les Canadiens français, reprise par le peuple francophone plusieurs décennies plus tard comme symbole de son oppression (*Ibid.*, 2016). L'expression du Collectif SLĀV-Résistance, sur laquelle s'appuie notre recherche, remettrait donc en question ce statut historique de peuple opprimé qui semble primer dans l'imaginaire collectif, en soulignant la dynamique paradoxale qui place simultanément la majorité québécoise blanche et francophone dans un rôle d'opresseur.

La promotion de la diversité culturelle dans le milieu des arts et de la culture québécois, but ultime et à long terme de la prise de parole du Collectif SLĀV-Résistance à l'été 2018, représente un enjeu de politique culturelle pour une province où prime un discours post-racial qui efface la question de la différence et les dynamiques raciales (Howard, 2020; Bilge, 2013). Lors de la controverse de 2018, peu de légitimité semble

avoir été accordée à la critique formulée par le Collectif, bien que ces dernier.ères se soient présenté.es en tant qu’artistes et travailleur.ses culturel.les, les plaçant sur un pied d’égalité avec l’équipe de création du spectacle SLĀV. Dans l’échantillon de textes analysés par Lefrançois et Éthier (2019), la plupart des articles présentent une position tranchée face aux actions des manifestant.es s’opposant au spectacle. Le deuxième groupe identifié par les auteurs, qui se rangerait du côté des revendications du Collectif, demeure vaguement défini dans les textes publiés à l’été 2018, présenté seulement en termes de ce qui le différencie du premier groupe, le rendant implicitement non-Québécois. De surcroît, les auteurs relèvent que le discours dominant dans les textes analysés représente les manifestants comme dérangeants ou turbulents, soulignant par exemple l’intervention policière nécessaire pour contenir les manifestant.es. Ensuite, la notion d’appropriation culturelle telle que définie par le Collectif se voit divorcée de son contexte politique et de la notion de domination, et la question du racisme est rapidement effacée du débat (Barraband et Duquette, 2022).

### 1.5. Questions de recherche

Lors de la rédaction du projet de mémoire, nous avons prévu d’interroger des membres artistes du Collectif SLĀV-Résistance s’étant prononcé.es dans les médias lors de la controverse de 2018. N’ayant pas reçu suffisamment de réponses favorables de la part de ces membres, nous avons convenu avec notre direction de modifier notre question de recherche pour constituer notre échantillon à partir de tout.e artiste catégorisé.e de ladite diversité culturelle. Nous conservons ainsi les mêmes interrogations quant aux enjeux identitaires dans la communauté des arts et la société québécoises qui opposent un groupe majoritaire à des communautés marginalisées, mais ouvrons notre échantillon pour abandonner la prise de parole collective précise incarnée par les personnes s’étant rassemblé.es et organisé.es à l’été 2018. La prise de parole du Collectif nous sert alors d’inspiration, de catalyseur dans le développement de notre



réflexion. Nous décrivons l'échantillon de participant.es retenu.es, ainsi que les problèmes rencontrés lors du terrain au troisième chapitre.

Nous nous intéressons donc aux réflexions exprimées par les membres du Collectif SLĀV-Résistance lors de la controverse de 2018 en lien avec le racisme et le manque de représentation des artistes dit.es de la diversité culturelle renforcés par une culture dominante blanche. Nous recensons les expériences et les points de vue d'artistes classé.es dans cette catégorie de la diversité culturelle qui sont aussi engagé.es de diverses façons pour l'inclusion et la représentation des artistes minorisé.es dans le secteur des arts, de la culture et des médias. Dans le but de sonder le vécu de ces personnes en leurs mots, notre question principale de recherche est la suivante : *Comment les artistes minorisé.es au Québec pensent-ils et elles leurs identités et leur évolution professionnelle dans le milieu des arts ?* Pour affiner cette dernière et faire ressortir des éléments importants à nos objectifs de recherche, nous nous penchons sur ces questions secondaires :

- Comment l'identité québécoise et le sentiment d'appartenance à la société québécoise sont-ils vécus par les artistes minorisé.es ?
- Comment le positionnement social des artistes minorisé.es, soit la conjugaison des statuts « artiste » et « minoritaire » influence-t-il leur perception du milieu des arts et de la société québécoises ?

Notre objectif principal de recherche consiste à comprendre et documenter le point de vue d'artistes classé.es dans une catégorie minoritaire, concernant le fonctionnement de leur milieu professionnel et, par extension, de la société au sein de laquelle ils et elles vivent. Ainsi, nous avons élaboré deux objectifs précis pour orienter notre recherche :

- Comprendre comment les artistes minorisé.es vivent leurs identités dans le contexte du Québec.
- Comprendre le lien d'artistes minorisé.es à leur profession et au milieu des arts québécois.

Le chapitre suivant nous permettra de présenter le cadre théorique qui guidera les éléments de réponse formulés à ces questions.

## CHAPITRE 2

### CADRE THÉORIQUE

Ce chapitre sert à énoncer et développer les principaux concepts qui constituent les bases théoriques qui encadrent notre recherche. Dans le chapitre précédent, nous avons défini l'angle identitaire adopté par cette recherche, qui lie les arts au contexte social et politique québécois pour traiter des enjeux d'inclusion et de représentation. Les prochaines sections détailleront d'abord les caractéristiques principales servant à circonscrire l'objet de l'identité dans le cadre des sciences humaines selon une perspective constructiviste. Nous décrirons ensuite la tension entre identités collectives et individuelles pour comprendre l'interaction entre ces deux niveaux, centrale à nos questions de recherche, et pour intégrer une description de l'identité professionnelle à notre cadre théorique, forme identitaire qui concerne une des trois thématiques abordées dans nos entretiens. Nous introduirons ensuite deux formes identitaires collectives qui nous aideront à comprendre le contexte québécois, soit l'identité culturelle et l'ethnicité. Enfin, nous aborderons l'évolution de la compréhension scientifique des concepts de la race et du racisme pour comprendre les manifestations contemporaines de ce processus et mettre en contexte les expériences vécues par les personnes participantes.

#### 2.1 L'identité en sciences humaines

Il est difficile de cerner conceptuellement l'identité, notion souvent employée en sciences humaines, tant en anthropologie, en sociologie, qu'en psychologie ou même en géographie, sans qu'une seule définition ne fasse l'unanimité (de Gaulejac, 2002 ; Mucchielli, 2021). De plus, la notion d'identité ne fait pas consensus et est souvent contestée dans le milieu scientifique (*Ibid.*, 2002). Pour Mucchielli (2021), une perspective constructiviste de la science permet de comprendre l'existence de multiples

visions d'un même phénomène. Plutôt que de chercher à isoler une réalité propre à l'identité, il faut reconnaître que l'interprétation scientifique de tout phénomène est un construit humain. Ainsi, il n'existerait aucune définition objective de l'identité, puisque chaque discipline aborde le concept à partir d'un cadre théorique différent. Pour remédier à cette confusion définitionnelle, l'auteur s'appuie sur le paradigme de la complexité tel que théorisé par Edgar Morin (1977), qui reconnaît l'existence d'une pluralité de « réalités » subjectives construites par les acteurs qui sont dues à un ensemble de causalités circulaires, plutôt qu'à une seule causalité linéaire tel que présenté par le principe positiviste. Selon Mucchielli, il est donc impossible pour une seule science humaine de définir l'identité totale d'un acteur. Chaque interprétation scientifique demeure un point de vue subjectif.

Le rejet des définitions essentialistes et culturalistes de l'identité serait selon plusieurs auteurs le résultat de changements historiques récents (Hall, 2021a; Vinsonneau, 2002; de Gaulejac, 2002). À partir des années 60, on délaisse la vision de l'identité en tant qu'acquis et attribut permanent de l'individu ou du groupe (Grandjean *et al.*, 2009). Notamment, la mondialisation, de concert avec la modernité et les cycles de migration – qu'ils soient volontaires ou non – auraient ébranlé le caractère plutôt établi des cultures (Hall, 2021a). De plus, la société moderne occidentale accorde une importance accrue à la définition de soi, et incite l'individu à y prendre part de façon active (Qribi, 2010). Les identités seraient de plus en plus fragmentées et fracturées, construites à partir de différents discours, référents, et positions qui s'entrecroisent et s'opposent (Hall, 2021a). L'importance marquée accordée à l'individualisme au sein de sociétés néolibérales serait responsable d'une certaine fragilisation des individus (Ehrenberg, 1998). Les marqueurs d'identité dans les sociétés hypermodernes seraient « pluriels, hétérogènes et mobiles » (de Gaulejac, 2002, p.179), multipliant les potentielles sources d'appartenance de l'individu et les façons de se définir: une complexité croissante qui marque les trajectoires individuelles au sein de ces sociétés pluralistes (Qribi, 2010). Pour certains, la multiplication des échanges et des contacts facilités par

la modernisation serait une preuve de résistance à une menace d'assimilation et mènerait à l'émergence d'identités particularistes (Vinsonneau, 2002).

Mucchielli (2021) rejette toutefois l'interprétation positiviste de la déstabilisation des identités individuelles et collectives qui justifierait l'intérêt croissant pour le phénomène au cours des dernières décennies. Selon l'auteur, le phénomène ne s'expliquerait pas par la causalité linéaire sous-tendue par cette logique, mais serait plutôt le résultat de multiples facteurs complexes. Di Méo (2009) attribue en partie ce « tournant identitaire » observé dans les années 60-70 à l'expression et à la manifestation des minorités, notamment les communautés afro-américaines aux États-Unis, contre leur domination politique. Pour sa part, Brubaker (2001) établit une différence entre catégorie de pratique et catégorie d'analyse pour souligner que des termes tels qu'identité, race, ethnie ou nation ont tous un sens profane dans l'expérience sociale quotidienne, en plus d'être employés en recherche. Ces deux emplois s'influencent mutuellement selon l'auteur, amplifiant l'ambiguïté du terme et le réifiant, ce qui appauvrit son potentiel en tant que catégorie d'analyse. Selon l'auteur, il faut donc porter attention à la manière dont on emploie le concept d'identité.

Nous relèverons d'abord quelques éléments de définition communs à une vision constructiviste de l'identité qui seront pertinents à notre recherche, en tenant compte ensuite des contextes historique et politique qui caractérisent l'évolution du concept d'identité dans l'acception qui s'applique le mieux à notre sujet.

## 2.2 Processus dynamiques

Bien que l'étymologie du terme évoque la permanence ou la stabilité, plusieurs théoriciens privilégient le terme « processus identitaire » pour faire référence à la nature dynamique de la construction de soi, un travail continu qui n'est jamais réellement abouti, plutôt qu'une entité acquise (de Gaulejac, 2002; Grandjean *et al.*, 2009; Vinsonneau, 2002). Hall (2021a) emploie pour sa part le terme « identification »

pour désigner le processus par lequel se construit l'identité. L'auteur établit une distinction entre la définition naturaliste évoquée par le sens commun, soit une allégeance à un groupe, à une personne ou même à un idéal, et la définition discursive que l'auteur privilégie, soit une construction en constante évolution qui n'est jamais définitive puisqu'elle peut être acquise ou perdue, maintenue ou abandonnée. Brubaker (2001) préconise aussi l'emploi de ce terme pour éviter les connotations réifiantes qu'il associe à celui de l'identité. L'auteur propose le terme « autocompréhension » pour rendre compte de la subjectivité située de la conception de soi.

Ensuite, tout en reconnaissant l'importance de la subjectivité dans la dynamique de l'évolution identitaire, plusieurs auteurs reconnaissent la part objective de ce processus : les critères juridiques, sociaux ou physiques imposés socialement à l'individu (de Gaulejac, 2002), ou encore les multiples référents identitaires de nature écologique, matérielle, physique, historique, ou culturelle sur lesquels peuvent s'appuyer un chercheur pour décrire un sujet (Mucchielli, 2021). Pour Ricœur (1988), deux usages du termes identité, la mêmété et l'ipséité, représentent cette tension entre permanence et changement. En cherchant à identifier ce qui se maintient dans le temps, la mêmété, nous cherchons aussi à identifier le maintien de soi notamment face à l'autre, l'ipséité. L'identité narrative servirait de lien entre ces deux types d'identité, en référence à la mise en récit que l'individu se fait de son identité personnelle. L'identité se constituerait dans une tension constante entre la permanence et le changement : les caractéristiques objectives et éléments subjectifs à partir desquels se définissent l'individu peuvent être stables, alors que d'autres sont sujets à changement (de Gaulejac, 2002). Malgré ce caractère mouvant, l'acteur maintient un sentiment de constance, une continuité dans le temps renforcée par la reconnaissance de cette unité par les autres (Grandjean *et al.*, 2009).

Mucchielli (2021) reconnaît les limites de ce qu'il nomme la « statique » des sciences humaines, qui attribue trop rapidement un caractère définitif à la formation de l'identité

au terme de divers processus qui influencent et forment l'individu aux premiers stades de la vie. L'auteur met en garde contre « l'erreur de l'isolat », c'est-à-dire de percevoir l'identité d'un acteur sans considérer le système de relations complexes qui constituent et définissent l'acteur et son identité, dans un contexte donné. Pour remédier à ce problème, Mucchielli propose le concept de « l'identité-située », qui représente le phénomène identitaire comme contextuel, c'est-à-dire qui tient compte des expériences et des relations spécifiques en jeu pour l'acteur au moment observé.

Hill Collins et Bilge (2020) décrivent l'apport de la théorie de l'intersectionnalité à la compréhension de la complexité des identités individuelles. Les autrices attribuent à la popularité de l'intersectionnalité l'idée aujourd'hui communément admise que l'identité individuelle soit formée par multiples facteurs qui interagissent simultanément. Certains de ces attributs qui caractérisent l'individu prendraient alors le dessus ou gagneraient en importance dépendamment du contexte social. En plus de cet aspect contextuel, les identités seraient de nature performative, rappelant le pouvoir d'action de l'individu dans la formation de sa définition de soi. Il s'agirait donc, pour emprunter à Hall (2021a), d'un positionnement. Selon Hill Collins et Bilge, l'identité est un processus constant en devenir, quelque chose que nous faisons plutôt que nous possédons. L'intersectionnalité aurait été instrumentale à cette reconceptualisation de l'identité en tant que construction sociale au cours des récentes décennies.

Ainsi, une analyse de l'identité d'un acteur social se doit de comprendre la complexité de sa nature subjective et évolutive, mais aussi de tenir compte des contextes spécifiques et des relations qui influencent la ou les identités étudiées, en plus de tenir compte du pouvoir d'action de la personne. Pour la présente recherche, nous nous intéressons à la perception subjective des artistes de leur propres identités professionnelle et ethnoculturelle, et de leur évolution dans le contexte du Québec. Nous nous intéressons aussi aux potentiels actes de résistance ou de contestation face aux relations de pouvoir dans ce processus d'identification pour les acteurs.trices

interrogé.es qui témoignent de cette agentivité de l'individu, qu'il s'agisse d'actes de militantisme ou d'implication politique dans leur milieu professionnel, ou simplement le rejet ou le refus de s'identifier à un discours dominant.

### 2.3 Communication et dialectique

Le concept de l'identité s'élabore souvent dans une double appartenance entre les champs théoriques de la psychologie et de la sociologie, pour décrire tant ses aspects individuel et subjectif que social et interactif (Camilleri *et al.*, 1998). La reconnaissance du pouvoir d'action de l'individu implique une vision de l'acteur social qui fait des choix en employant des stratégies de négociation et s'ancre ainsi fermement dans une perspective interactionniste, et donc communicationnelle (Vinsonneau, 2002). Sous cette lentille, la tension entre similitude et différence serait centrale à la formation de l'identité d'un individu ou d'une collectivité, puisque celle-ci se forgerait dans la relation à autrui : l'acteur social se rend semblable à l'Autre tout en s'en différenciant (*Ibid.*, 2002; Mucchielli, 2021). En rappelant la nature subjective et processuelle de l'identité, Mucchielli (2021) la décrit comme une émergence de sens, un sens perçu par différents sujets à propos d'eux-mêmes, et à propos d'autres acteurs.

Le processus identitaire est donc un phénomène évolutif, mais aussi un système complexe qui implique nécessairement plusieurs acteurs à la fois. De Gaulejac (2002) décrit l'identité comme une notion foncièrement psychosociale. Bien que l'identité renvoie au sentiment d'être de l'individu, l'apport de la société à cette construction identitaire est inévitable. L'individu se voit désigné par des attributs objectifs tels que l'appartenance à une lignée généalogique ou le statut socioprofessionnel, mais son pouvoir d'action le mène à accepter ou refuser ces assignations si elles ne sont pas favorables à sa définition de soi. Ainsi, l'individu perçoit la constance de son identité à travers le temps, identité qui est grandement influencée par le regard des autres, mais aussi par la résistance de l'individu à ces représentations qui lui parviennent de



l'extérieur. Pour Mucchielli (2021), l'identité est « un construit biopsychologique et communicationnel-culturel » (p.10), du fait que la transformation constante des contextes de référence – de nature biologique, psychologique, temporel, matériel, économique, relationnel, normatif, culturel, etc. – qui caractérisent l'individu et forgent son identité est propulsée par ces interactions entre différents acteurs et leurs identités propres.

G.H Mead introduit la notion d'identité comme processus social (1934) : le Soi se construirait dans la communication entre le Je et une pluralité d'Autrui occupant une place significative dans l'entourage de l'individu. Par son travail, le sociologue vise une compréhension de la rationalité, caractéristique de l'être humain à une époque où prime le déterminisme biologique. Jetant les bases du behaviorisme social, l'œuvre de Mead s'intéresse au langage et à la gestuelle au cœur de la communication qui constitue l'identité, la conscience de soi. L'auteur décrit la co-construction et l'échange d'univers symboliques partagés entre les acteurs sociaux : l'interactionnisme symbolique. Les sociologues Berger et Luckmann reprennent cet aspect des travaux de Mead pour leur théorie qui s'intéresse aux individus et leurs interactions sociales dans une perspective constructiviste. Ces derniers s'attardent notamment à la dialectique entre l'objectivité et la subjectivité au cœur de ce processus identitaire (Qribi, 2010). Les auteurs considèrent que le sociologue se doit de faire ressortir les mécanismes qui créent l'impression d'une réalité objective, en puisant dans le partage de codes et de typifications entre les membres d'une collectivité. Ce serait dans ces échanges, et dans la création d'une réalité commune que le subjectif deviendrait en apparence objectif. La légitimation de cet ordre social construit, produit de l'activité humaine, est un travail constant qui se doit d'être renouvelé par les nouvelles générations pour que ces univers et langages partagés soient maintenus (*Ibid.*, 2010).

De Gaulejac (2002) explique la place de la domination dans cette dialectique, qui hiérarchise les liens entre différents groupes d'appartenance au sein d'une société. La

différenciation est centrale aux rapports sociaux, et cette logique peut mener à des conflits. Lorsqu'un groupe occupe une place dominante face à un autre groupe, des modèles contradictoires peuvent être intégrés par l'individu. Pour Berger et Luckmann, ces différences posent un défi à l'ordre social (Qribi, 2010). Ces derniers problématisent la notion de l'univers symbolique de Mead en y introduisant la question du pouvoir. La construction et le partage de différents univers symboliques représentent le dernier niveau de légitimation de l'ordre social, travail essentiel à la socialisation et au processus identitaire. Lorsque différents groupes ou individus sont porteurs d'univers symboliques conflictuels au sein d'une société, celui qui prime sera nécessairement celui transmis par le groupe détenant le plus de pouvoir. Ces univers symboliques sont donc appelés à se transformer et à évoluer, notamment face à la contestation (*Ibid.*, 2010).

Pour Hall (2021a), les identités se constituent dans le contexte de la représentation, à l'intérieur du discours. La différence est centrale au processus de construction de l'identité culturelle, qui est en constante transformation, toujours sujette à être réinterprétée et traduite dépendamment du positionnement à partir duquel cette dernière est exprimée et comprise. En s'appuyant sur l'exemple des communautés afro-caribéennes, Hall explique que l'expérience de la colonisation aurait eu le pouvoir non seulement de définir les populations noires en tant qu'Autre aux yeux de l'Occident, mais aurait aussi mené les individus issus de ces communautés à se percevoir eux-mêmes de la sorte. Hall soutient que l'histoire partagée du colonialisme et de l'esclavage aurait paradoxalement permis d'unifier les cultures affectées par cette expérience, malgré leurs différences culturelles bien réelles. Dans son texte fondateur sur l'intersectionnalité et la politique de l'identité, Crenshaw (2005) précise que les limites de la différence érigées par le pouvoir social ne sont pas seulement le résultat d'une dynamique de domination. Selon l'autrice, ces différences peuvent aussi être source d'émancipation et de revendication.

Maalouf (1998) explore le potentiel conflictuel de cette confrontation à l'Autre dans la dynamique identitaire. Le manque de complexité dans la description et la compréhension de la différence peut être source de préjugés, et cette opposition binaire et simpliste est facilement révélée dans l'emploi du « eux » et du « nous ». Maalouf affirme que le potentiel de violence se situe dans la perception d'un acteur social comme une menace à sa propre appartenance religieuse, ethnique, ou nationale. Une meilleure compréhension de la complexité de l'identité et de la multiplicité des appartenances nous libérerait de cette représentation réductrice.

Nous retenons donc ces principales caractéristiques du processus identitaire pour notre recherche, à savoir sa nature évolutive, changeante, symbolique, contextuelle, voire performée et toujours construite dans le dialogue ou le conflit avec les autres. Nous ajoutons à ces éléments les façons dont le pouvoir agit sur ces dynamiques identitaires, pour souligner la nature parfois asymétrique de ces échanges. Les questions du pouvoir et de la domination sont importantes à intégrer à ce cadre théorique pour adéquatement contextualiser la problématique d'inclusion et de représentation au Québec soulevée notamment par le Collectif SLĀV-Résistance.

## 2.4 Identités individuelles et collectives

Nous nous penchons maintenant sur la tension entre identités individuelles et collectives, pour comprendre comment ces deux niveaux d'identification peuvent se conjuguer pour l'individu, puisque cette recherche s'intéresse à différents niveaux d'identification pour les artistes interrogés : l'identité professionnelle et l'identité ethnoculturelle. L'évolution de la discipline de la sociologie, traversée par cette tension entre le pôle individuel analysé par différents courants de la psychologie et un pôle collectif étudié par l'économie néoclassique, mène à diverses théorisations fécondes comme les socialisations primaire et secondaire de Berger et Luckmann, ou encore l'identité sociale virtuelle et l'identité sociale réelle de Goffman (Dubar, 1992). Les

identités individuelles et collectives ne s'opposent pas, elles seraient plutôt co-constitutives. Le collectif précéderait l'individu, en ce que ce dernier se voit assigner une appartenance à une famille, à une communauté, à une classe, ou encore à une nation. Ces différents groupes et les éléments qui les composent deviennent alors des références à la définition de soi de l'individu pour qu'il affirme son identité culturelle, ethnique, ou nationale (de Gaulejac, 2002). Sous une autre formulation, l'identité individuelle s'organiserait autour d'une forme identitaire dominante soit communautaire ou sociétaire, c'est-à-dire une identité « pour autrui » pour construire l'identité « pour soi » (Dubar, 2010).

Mucchielli (2021) établit trois noyaux identitaires, soit les niveaux culturel, individuel et groupal, auxquels sont associés des niveaux d'identification distincts. Le niveau culturel ferait référence au sens intériorisé par les individus à travers les principes, les représentations, les modèles et les codes partagés au sein d'une société, alors que le niveau groupal serait associé à la mentalité des membres d'une unité collective qui partagent des buts communs, ainsi que des attitudes, des conduites. Le sentiment d'identité collective naît dans l'échange avec les autres et la reconnaissance des caractéristiques du noyau groupal au travers de cet échange. Ces différents niveaux micro, méso et macro seront applicables aux différents contextes décrits par les participant.es à notre recherche.

La théorie de la double transaction de Dubar sur la socialisation et l'identité professionnelle nous permet de réfléchir plus précisément à l'identification des artistes interviewé.es dans le contexte de leur travail, et les liens potentiels à établir entre leurs autres identités sociales et personnelles. Dubar (1992) reconnaît le pouvoir d'action des individus au cours du processus de socialisation professionnelle, soit l'articulation entre la cohérence donnée par l'acteur ou l'actrice à son avenir professionnel, la transaction biographique, et les interactions que ce ou cette dernière entretient avec les autres acteurs et actrices du même champ professionnel, la transaction relationnelle. La

dimension biographique, temporelle et subjective, rappelle le concept de l'identité narrative élaborée par Ricœur (1988), voulant que le récit de vie permette de trouver une cohésion au vécu. Bien que la transaction biographique évoque un caractère profondément individuel, l'influence sociale représentée par la transaction relationnelle est indéniable, créant la relation d'interdépendance entre ces deux dimensions. Le jugement des pairs, central à ce processus, peut être internalisé pour l'évaluation de ses capacités mais aussi contesté ou carrément rejeté. De même, les éléments de trajectoire passée peuvent être mis de l'avant ou niés dépendamment de la présentation qu'on veut faire de soi (Dubar, 1992). Notamment, il sera pertinent d'analyser comment les artistes participant à notre recherche pensent leur inclusion dans la catégorie de la diversité culturelle.

L'interaction avec l'autre n'évolue pas nécessairement dans la symbiose, et peut parfois s'effectuer dans un rapport asymétrique, tel que le décrit Goffman (1975) avec son concept des stigmates. Le rapport social peut mener à une assignation qui se trouve en inadéquation avec l'identité personnelle revendiquée par l'acteur, jusqu'à entacher l'individu ou le groupe. Selon Mucchielli (2021), un sentiment d'aliénation culturelle naîtrait lorsque les membres d'un groupe auraient du mal à faire valoir leurs caractéristiques différentielles culturelles, les voyant submergées par une culture dominante. L'individu serait donc influencé d'une part par les éléments prédéterminés de son environnement et des structures sociales auxquelles il appartient, mais ne serait pas confiné à ces catégories puisque la conscience et l'interprétation de l'individu, qui exerce alors son pouvoir d'action, seraient centrales au processus d'identification. Camilleri (1998) analyse les différentes stratégies identitaires employés précisément par les populations immigrantes face à ces rapports inégalitaires qui peuvent remettre en question la valeur d'un sujet, tout en produisant des images péjoratives et stéréotypées.

Selon Hill Collins et Bilge (2020), nous devons aux théories de l'intersectionnalité la compréhension du pouvoir politique de résistance et d'émancipation qui réside dans les identités collectives pour les populations marginalisées. Selon ces théories, les contextes sociaux dans lesquels évoluent et sont performées les identités individuelles sont constitués eux-mêmes par des relations de pouvoir qui s'entrecroisent. La conscience politique collective émergerait lorsque l'individu saisit les parallèles entre son expérience individuelle située et l'expérience de la collectivité.

Dans cette prochaine section, nous nous pencherons sur différentes déclinaisons de l'identité collective qui nous permettent de décrire le contexte québécois, et de cerner deux concepts qui sont employés dans le langage courant pour réfléchir l'identité québécoise : l'identité culturelle et l'ethnicité.

## 2.5 Identité culturelle

La notion de culture en sciences sociales permet de penser la diversité de l'humanité en écartant l'apport problématique des termes biologiques et des explications naturalisantes associés avec la question raciale, largement discréditée aujourd'hui. La culture et l'identité renvoient à la même réalité, et ces concepts ne devraient pas être réduits à des conceptions essentialistes : l'identité culturelle ne peut être comprise que dans les relations entre différents groupes (Cuche, 2016). Selon Vinsonneau (2002), le concept de la culture serait un précurseur à celui de l'identité. L'autrice soulève la trajectoire historique interreliée de ces deux notions pour expliquer la perspective interactionniste actuelle qui décrit mieux les stratégies employées par les acteurs sociaux dans leur construction identitaire et l'impact de cette dynamique dans les sociétés culturellement hétérogènes. Ainsi, suivant des trajectoires connexes, les concepts de la culture et de l'identité se sont aujourd'hui détachés de la tradition culturaliste qui les percevaient comme des entités stables et déterminées, et nous avons une meilleure compréhension du rôle actif joué par les divers acteurs sociaux dans la

construction de leur propre identité, et de la culture qui est en constante évolution. Selon l'autrice, en délaissant le modèle figé de la culture tel que conçu par le courant culturaliste, la culture est considérée comme un produit, mais aussi comme une ressource pour les individus dans leur développement identitaire. De plus, l'hétérogénéité culturelle est maintenant considérée comme une opportunité d'ouverture et d'enrichissement plutôt qu'une menace à la cohérence identitaire.

Vinsonneau (2002) retrace les origines hiérarchisantes de la culture, édifiée à l'époque des Lumières à un statut élitiste qui mènerait à la civilisation, alors que les nations sont comprises comme inégales. Au 18<sup>e</sup> siècle, « culture » et « civilisation » seraient homologues, des concepts unitaires employés au singulier pour désigner le progrès auquel devrait aspirer la société en s'appuyant sur la raison et les connaissances (Cuche, 2016). L'universalisme uniformisant des Lumières donne naissance autant à la mission civilisatrice de la colonisation qu'à la compréhension du particularisme des cultures en Europe au 19<sup>e</sup> siècle (Vinsonneau, 2002). La notion de culture (*Kultur*) se développe notamment en Allemagne en réponse à cette définition française universaliste de la civilisation. L'idée de la culture est formulée par une classe moyenne qui cherche le caractère spécifique du peuple allemand, dans un pays marqué par les divisions politiques. Ainsi, à partir du 19<sup>e</sup> siècle, la notion de *Kultur* servirait à consolider ces différences nationales dans une conception particulariste qui s'oppose clairement à la définition française et qui se lie intimement au concept de nation. Ce débat entre l'Allemagne et la France se prolonge jusqu'au 20<sup>e</sup> siècle (Cuche, 2016). En parallèle, à partir des années trente, l'anthropologie états-unienne se penche sur le lien entre l'individu et la culture, pour comprendre l'existence de différences culturelles, l'Amérique du Nord et son historique d'immigration étant un contexte beaucoup plus propice à l'étude de ces différences. Ce retour historique sur l'évolution de la notion de culture souligne l'influence du pouvoir dans la construction des concepts scientifiques et, incidemment, de la compréhension populaire de ces concepts.

Hall (2021a) identifie deux façons d'appréhender l'identité culturelle, en s'appuyant sur l'exemple des communautés afro-caribéennes. La première considère l'existence d'une culture unique qui définit la collectivité et qui rassemble les individus qui partagent une histoire et des origines communes. Selon Hall, cette première définition fut instrumentale pour les populations héritières de la colonisation qui cherchaient à découvrir, voire à déterrer ce qui leur avait été arraché. Ainsi, les auteurs de la négritude tels qu'Aimé Césaire participaient à la recherche d'une identité noire essentialiste enfouie et perdue. La quête de cette unité s'inscrit donc dans un projet politique de résistance et de réappropriation d'une identité et d'une histoire volées. L'auteur tient à souligner l'importance de ce processus pour les communautés noires, malgré la nature essentialiste de l'identité qu'il implique. Il s'agirait pour ces individus d'une façon de trouver une cohérence à cet héritage fragmenté. La politique de l'identité essuie des critiques similaires en lien avec la conception réductrice des identités (Hill Collins et Bilge, 2020). Hill Collins et Bilge soulignent la force politique de l'essentialisme stratégique pour les communautés marginalisées, tel que théorisé par Gayatri Spivak (1996). La recherche de points d'intersection malgré les différences internes au groupe sert à la mobilisation, pour faire front commun face aux injustices sociales. La deuxième compréhension de l'identité culturelle selon Hall tient compte de la différence, et du caractère évolutif de l'identité culturelle. Les identités culturelles sont bien ancrées dans la réalité matérielle et symbolique du passé, mais sont susceptibles d'être influencées par l'histoire, le pouvoir et la culture. Elles sont alors un positionnement plutôt qu'une essence. Les identités culturelles sont en fait des points d'identification et sont toujours associées à un positionnement politique.

Nous nous attardons à cette définition de l'identité culturelle pour cerner les représentations conflictuelles des camps opposés lors de la controverse en 2018, que nous considérons, dans le cadre de cette étude, comme indicative d'un phénomène plus large qui dépasserait cet événement unique. Tel que présenté dans notre problématique, l'analyse de Lefrançois et Éthier (2019) concernant le discours médiatique produit dans



les mois suivant la contestation du spectacle SLĀV décrit une division relevant vraisemblablement de différentes identités ethnoculturelles, bien que ces différences puissent avoir été imaginées et construites par les auteur.trices des discours recensés pour l'analyse. Nous explorerons dans la prochaine section le concept de l'ethnicité.

## 2.6 Ethnicité

Le concept de l'ethnicité naît aux États-Unis dans les années quarante et sert à identifier les populations non anglo-saxonnes au sein de la société. Les premiers emplois de la notion du « groupe ethnique » ont une fonction discriminante, ceux étant qualifiés par cette étiquette considérés comme membres d'une population à part, distincte de celle qui produit l'étiquetage. Cette conception objectiviste fut plus tard remise en question par une conception subjectiviste, qui voit dans l'ethnicité une fonction socio-émotionnelle exprimant l'appartenance et la loyauté à un groupe (Vinsonneau, 2002). Jusqu'au milieu des années soixante-dix, l'ethnie représente la forme d'identité collective idéale. On l'imagine formatrice d'une communauté définie à partir de caractères simples et invariables telles que la langue, le territoire, une culture et des origines communes. Cette vision figée de l'identité collective et de la réalité sociale s'avère une construction, surtout instrumentalisée à des fins politiques ou idéologiques (Di Méo, 2009). Au Québec, la question nationale éclipse celle des relations ethniques à partir des années soixante, à cause des transformations sociales et de la montée du projet indépendantiste. Les études qui se penchent sur les relations ethniques se concentrent majoritairement sur les différences entre les Canadiens français et les Canadiens anglais. Les Autochtones sont largement absents de ces analyses sociologiques (Juteau *et al.*, 2018).

Juteau (2015) décrit l'ethnicité selon une approche constructiviste et relationnelle. En prenant l'exemple de la francophonie au Québec et au Canada, l'autrice explique la fluidité des frontières ethniques. Ces fluctuations sont tributaires de changements dans

les critères d'inclusion et d'exclusion et ont un impact sur le sentiment d'appartenance, sur l'identification et sur la construction du Nous collectif. Par exemple, le passage de « Canadien-français » à « Québécois » est défini par la transformation de critères culturels tels que le mode de vie et la religion. Bien que l'ethnicité fasse référence à une façon de se définir qui a vraisemblablement une pertinence sociale, l'autrice tente de décrire les acquis d'une perspective scientifique qui s'éloigne de la conception essentialiste de cette notion. Selon cette conception décrite par Juteau, l'ethnicité se définit par le partage d'ancêtres communs, réels ou imaginés, mais il ne s'agit pas d'un fait déterminé, ni transmis héréditairement. Les groupes ethniques se définissent par un processus de communalisation, processus né à partir de ce sentiment commun d'appartenance qui organise et oriente les comportements de la communauté. En rappel à la définition de l'identité comme processus dynamique, l'ethnicité serait une production historique comprise dans l'interaction et la transmission : « [o]n ne naît pas ethnique, on le devient » (*Ibid*, 2018, p.27).

Pour Juteau (2015), qui emprunte à la pensée sociologique de Max Weber, il est important de soulever les dynamiques de domination à l'œuvre dans le maintien des frontières ethniques, puisque c'est l'honneur ethnique qui servirait de fondement à la solidarité sociale du groupe, plutôt qu'une culture commune. Le groupe majoritaire ne reconnaissant pas sa propre spécificité, l'ethnicité devient un processus propre à l'Autre. Ainsi, on n'ethnicise et n'essentialise que l'Autre, rendant le groupe majoritaire synonyme d'universalité. Après la défaite du référendum de 1995 pour la souveraineté du Québec, le terme « ethnique » se fait attribuer une connotation négative, et la « citoyenneté québécoise » devient la préoccupation du gouvernement, pour cerner une formule qui regroupe les citoyen.nes de façon indifférenciée (*Ibid*, 2018).

En présentant une perspective constructiviste de l'ethnicité, nous retenons la question du pouvoir qui est omniprésente et inévitable, utile à la compréhension tant du réflexe

protectionniste associé à l'affirmation identitaire du groupe majoritaire francophone québécois, que du mouvement de résistance de certaines communautés minorisées. Selon Agbobli et Bourassa-Dansereau (2009), le discours identitaire québécois rejoint l'identité culturelle telle que théorisée par Ruth Benedict, figure centrale du courant culturaliste. Les auteurs soutiennent que l'affirmation identitaire historique du peuple québécois s'inscrirait dans la logique des modèles culturels déterminés qui influencent la formation des individus composant une société. Le « Nous » québécois, tel que représenté dans les médias, est peu défini, sauf lorsque celui-ci s'oppose à un « Autre ». Dans le contexte de la pluralisation des sociétés, l'affirmation identitaire québécoise semble marquée par un paradoxe: un mythe fondateur d'un peuple qui s'identifie au statut de colonisé (Mills, 2010), et qui emprunte à l'imaginaire de la diaspora (Agbobli et Bourassa-Dansereau, 2009), en effaçant au passage sa propre ascendance colonialiste et rendant invisibles les dynamiques raciales qui marginalisent certaines communautés minorisées (Bilge, 2013). Autant le concept de culture que celui de l'ethnicité ont historiquement été employés pour définir l'Autre dans sa différence, parfois en tant qu'inférieur. Nous nous intéressons à la perspective de l'Autre pour comprendre les particularités de leur processus d'identification dans ce contexte social. Nous nous intéressons à leur positionnement tel qu'employé par Hall, et à ce que celui-ci révèle sur l'identité québécoise telle qu'elle est représentée dans les productions culturelles qui servent à consolider cette dernière.

## 2.7 Race et racisme

Dans cette dernière section, nous ajoutons un survol du concept de la race, et du racisme en tant que processus, pour décrire et contextualiser l'expérience vécue de l'exclusion ou de la discrimination, voire de la stigmatisation par certains groupes, tels que les artistes minorisé.es ou racisé.es interrogé.es dans le cadre de notre recherche. Un retour historique sur l'emploi du concept de race dans un cadre scientifique nous permettra de comprendre les manifestations contemporaines du racisme, et son emploi dans la

sphère publique. De plus, nous puisons dans la pensée de certains auteurs clés pour réfléchir au rapport entre culture et racisme, une forme de domination particulièrement pertinente à la présente recherche.

Nous revenons d'abord à l'idée de la différenciation, centrale au processus de l'identification et même à la compréhension de l'ethnicité : deux concepts qui n'impliquent toutefois pas la hiérarchisation, voire l'infériorisation de l'autre. Pour Memmi (1994), la mise en relief de la différence représente la première condition nécessaire à la formation du racisme. S'ajouterait à cette reconnaissance initiale la valorisation de cette différence, puis l'utilisation de cette valorisation au profit de la personne dominante qui brandit la démarche raciste. La signification accordée à cette différence serait donc l'élément important du processus raciste, lorsqu'il est employé pour définir l'inégalité, et ainsi justifier une domination économique et politique. Memmi introduit la notion d'hétérophobie, soit le refus d'autrui au nom de la différence dans son acception la plus générale, précurseur au racisme, qui serait le refus de l'autre en raison de différences biologiques précisément. Ainsi, l'affirmation de soi par la différenciation devient autant la tâche du dominant que du dominé, ce dernier manifestant sa résistance au mouvement initial d'altérisation initié par le dominant. Memmi met toutefois en garde contre les excès de la différenciation, ainsi que la négation des traits différentiels dans une tentative de promouvoir une égalité universelle de l'humanité.

Le terme « race » employé pour nommer les groupes opposés par le processus de racisation acquiert le sens que nous associons aujourd'hui à l'Allemagne nazie au terme d'une approche dite scientifique qui s'appuie sur la biologie pour classer les corps et les distinguer dans le but de les prouver inférieurs (Amselle, 2020). La race est présentée comme objective, comme fait observable et naturel, puis instrumentalisée pour justifier l'asservissement de ces soi-disant groupes raciaux. Cette théorisation scientifique développée au 19<sup>e</sup> siècle, la raciologie, est le fruit de l'impérialisme

colonial qui mènera à la traite atlantique d’esclaves africains et ultimement au génocide des juifs<sup>1</sup> en Europe (*Ibid.*, 2020). Selon Amselle, cette origine historique commune aux différentes formes que prend le racisme contemporain expliquerait sa nature universelle, puisque ce dernier transcende les cultures et est susceptible d’être brandi par quiconque, même les individus qui en sont victimes.

Fanon (1956) explique que le racisme devient l’élément le plus visible, le plus quotidien d’une structure de hiérarchisation qui traverse les dynamiques sociales. Un système si rigoureux et fondamental à l’ensemble culturel qu’il devient inconscient, normal. Pour Fanon, le racisme qui s’appuie sur une logique biologique et la discrimination basée sur l’étude des traits phénotypiques et génotypiques fait place à un racisme culturel. Ces fondements théoriques supposément biologiques, bien qu’aujourd’hui délégitimés et réfutés scientifiquement, continuent d’informer les manifestations contemporaines du racisme, transformé et renouvelé sous un jour plus raffiné. Même si les arguments physiologiques n’ont pas été purgés des dynamiques sociales, Fanon soutient qu’on assiste plutôt à la dévalorisation systématisée de cultures sous cette forme plus insidieuse de dominance. Ainsi, le régime colonial visant l’asservissement des peuples autochtones œuvre à leur déculturation, non pas en détruisant ces cultures, mais en les figeant, en les rendant inertes. Pour Lévi-Strauss (1987), la diversité des cultures est un phénomène naturel, résultat des échanges et des rapports entre différentes sociétés cherchant constamment à s’affirmer et se distinguer au contact des autres. Ce dynamisme sain est rarement reconnu comme tel selon l’auteur, les formes culturelles se voyant plutôt répudiées lorsqu’elles sont perçues comme trop éloignées de la culture à laquelle nous nous identifions. L’auteur décrit une tendance vers l’ethnocentrisme, qui informerait une vision stationnaire des cultures qui ne sont pas perçues comme analogues à la nôtre, leur développement ne trouvant

---

<sup>1</sup> Nous gardons ici l’orthographe employée par l’auteur en ne mettant pas de majuscule à juif.

alors aucune signification. Pour Memmi (1994), le racisme a pour fonction de légitimer et baliser la dominance. Le racisme est ainsi un outil de l'affirmation de soi, et de l'affirmation collective, dans l'abaissement des autres : « une agression motivée, par la peur de perdre quelque bien que l'on possède, ou par la peur d'un adversaire à qui l'on cherche à arracher quelque bien et qu'il faut dominer pour cela » (p. 115).

Bien que ses assises biologiques et génétiques aient été réfutées scientifiquement, le racisme est un processus omniprésent et bien ancré socialement, un phénomène relationnel et dynamique qui puise dans l'impulsion naturelle vers la différenciation, une base partagée avec le phénomène de l'identification. Les formes contemporaines du racisme qui intéressent la présente recherche sont de nature diffuse, contrairement au racisme institutionnel de l'époque ségrégationniste aux États-Unis ou encore celle de l'apartheid en Afrique du Sud (Bataille, Mc Andrew et Potvin, 1998). En dépit de cette évolution théorique et scientifique, la race est toujours porteuse de sens socialement, le processus de racisation lui-même créateur de la race (Garneau et Giraudo-Baujeu, 2018). De plus, le paradigme de la société postraciale rend difficile la reconnaissance du racisme et des inégalités structurelles et sociales résultantes de ces dynamiques de domination (Eid, 2018). Dans ce contexte, l'ethnicité et la nation s'avèrent des véhicules identitaires plus appropriés que la blancheur pour distinguer le groupe dominant des groupes minorisés. Ainsi, la blancheur devient une catégorie performative constitutive de la majorité nationale, symbole d'européanité et d'occidentalité. La blancheur, même si elle n'est pas nommée comme telle, se conjugue à la conscience nationale dès la naissance de l'État, pour que cette association perdure à ce jour et se renouvelle avec l'immigration postcoloniale (*Ibid.*, 2018).

Enfin, le « racisme systémique », terme employé notamment par le Collectif SLĀV-Résistance dans leurs demandes adressées directement au gouvernement, est fréquemment sujet à controverse et débats au cours des dernières années dans l'espace médiatique et politique québécois (Salamanca Cardona, 2018). Pour Feagin (2023), qui

a contribué à la popularisation du terme, il s'agit d'une réalité fondatrice des États-Unis et son historique d'esclavage des Noirs ainsi que l'oppression génocidaire des Autochtones et d'autres communautés de couleur. Le terme sert à reconnaître que cette oppression demeure enracinée à ce jour dans le développement des institutions économiques, politiques, éducatives et sociales étatsuniennes. Selon l'auteur, le racisme systémique implique des structures sociales profondes d'oppression raciale, mais aussi des structures sociales superficielles. Il faut ainsi reconnaître que le racisme contemporain dépasse le racisme individuel, et s'infiltrer dans toutes les grandes institutions sociales. Le processus raciste serait employé au sein de toute société capitaliste comme idéologie et ensemble de pratiques au service du capital. Les conditions menant au profit dépendent souvent d'une main-d'œuvre racisée abordable, et la croyance en la supériorité raciale combinée avec la catégorisation raciale mèneraient à la justification du pouvoir et des privilèges de certains groupes par rapport aux autres (Salamanca Cardona, 2018). Ainsi, au Canada et au Québec, des indices de ce caractère systémique visant les immigrants et les populations racisées – en référence à un comportement qui n'est pas ouvertement raciste mais plutôt le résultat de l'interaction entre plusieurs facteurs sociohistoriques – comprendraient entre autres des inégalités vécues sur le marché du travail, des disparités de revenus, des difficultés d'accès aux espaces de décision politique et aux postes de leadership dans les espaces publics, une surveillance policière accrue, etc. (*Ibid*, 2018).

En définitive, ce survol du concept de la race et du processus du racisme s'avère nécessaire, puisque ce dernier s'explique par sa proximité avec le concept de l'identité, en ce qu'il s'agit d'un phénomène social qui s'appuie sur la différenciation, quoique dans une logique de domination. Il nous permet d'observer la présence, bien qu'elle soit de nature diffuse, du processus de racisation dans la création d'un groupe majoritaire au sein de la société québécoise, autour duquel s'organise l'imaginaire culturel, et à partir duquel sont créés les groupes minoritaires, représentés entre autres

par les artistes dit.es de la diversité culturelle interrogé.es dans le cadre de cette recherche.

À partir de ces bases théoriques qui nous permettent d'appréhender le processus identitaire et les dynamiques relationnelles et sociales pertinentes à notre recherche, nous élaborons dans le prochain chapitre une méthodologie tenant compte de la nature subjective de la recherche scientifique telle que nous la revendiquons, et les méthodes d'enquête qui ont guidé la collecte et l'analyse de données.



## CHAPITRE 3

### MÉTHODOLOGIE

Dans ce troisième chapitre, nous présenterons et justifierons notre démarche méthodologique, qui s'appuie sur une posture épistémologique constructiviste. Ainsi, nous mettrons de l'avant la nature subjective de notre propre point de vue en tant que chercheuse et présenterons les raisons qui nous motivent à choisir ce sujet de recherche. Nous décrirons la méthode d'enquête employée, soit l'entretien semi-directif, et le procédé d'analyse choisi, soit l'analyse thématique. Nous expliquerons les contraintes rencontrées lors du terrain, ayant mené à la modification de la question de recherche et à l'adaptation du recrutement des participant.es. Enfin, nous décrirons l'échantillon de participant.es retenu.es pour mener les entretiens.

#### 3.1 Choix méthodologiques

Nous entamons ce chapitre méthodologique avec une réflexion sur la subjectivité de la chercheuse et du travail de recherche. Mucchielli (2021) tient compte de la subjectivité scientifique dans la description et l'analyse de l'identité d'un acteur, qui sera interprétée par le chercheur, puis par le lecteur. Différentes significations peuvent donc être données à l'identité d'un acteur : par l'acteur lui-même, puis par d'autres acteurs externes. Nous trouvons pertinent que cette recherche ainsi que nos choix méthodologiques s'inscrivent dans une logique critique et que notre analyse ne prétende pas à la neutralité scientifique, pour refléter la critique des biais systémiques de la culture et la société québécoises soulevées par les manifestant.es à l'été 2018, que nous prenons comme témoins d'une critique déjà présente au sein de la communauté artistique. Nous cherchons ainsi à confronter un discours dominant qui aurait été privilégié dans la couverture médiatique (Lefrançois et Éthier, 2019) et qui aurait

bénéficié d'une meilleure visibilité et donc d'une plus grande crédibilité que la parole des membres du Collectif. Ainsi, nos choix méthodologiques interrogent les biais inhérents à la recherche elle-même. Sans supposer que les artistes participant à notre recherche ne soient en accord avec le discours et les moyens employés par les membres du Collectif SLĀV-Résistance, nous avons orienté nos recherches de participant.es en contactant les membres de divers comités engagés pour l'équité, la diversité et l'inclusion dans le milieu artistique et culturel, pour que ces artistes aient une posture engagée qui nous permette de ne pas trop diverger de notre question de recherche initiale.

Pour guider cette posture critique, nous nous intéressons aux théories féministes, qui ont produit de riches expérimentations et réflexions quant aux meilleures façons d'intégrer le savoir produit dans les marges à la recherche scientifique (Sprague, 2005). Nous retenons spécifiquement l'épistémologie du positionnement, qui s'inscrit dans une logique constructiviste et qui considère la subjectivité de la chercheuse en interrogeant son propre point de vue. La théorie féministe du positionnement s'inscrivant dans une tradition de débats sur la valeur des savoirs opprimés et le caractère politique et situé de la construction du savoir (Bracke et Bellacasa, 2013), nous y voyons une ressource indispensable à l'inclusion de la parole de personnes racisées et artistes engagées au Québec sur le milieu des arts et de la culture québécois dans le cadre d'une recherche. La théorie du positionnement reconnaît l'expérience vécue de populations marginalisées comme une source de savoir valide, potentiellement plus fiable que le savoir traditionnel, et capable d'accroître l'objectivité de ce dernier (*Ibid.*, 2013). En outre, le concept de l'*outsider within* théorisé par Hill Collins (1986) nous paraît comme un outil de réflexion intéressant pour guider notre processus de recherche. Nous appliquons cette théorie autant au point de vue des personnes participantes qu'à notre propre posture en tant que chercheuse. D'abord, l'*outsider within* fait référence à la perspective unique des femmes noires, situées à l'intersection du racisme et du sexisme et marginalisées autant au sein des mouvements

pour la justice raciale que ceux pour l'égalité des genres. Ce statut marginal leur procure un certain avantage au sens épistémologique, leur permettant de percevoir la réalité vécue du groupe ou du contexte dans lequel elles évoluent d'un œil plus éclairé. Dans un contexte académique, Hill Collins précise que toute personne faisant partie d'un groupe leur conférant certains avantages sociaux mais voulant remettre en question la pensée dominante peut s'inspirer des expériences des femmes noires et de leur statut d'*outsider*. Nous nous inspirons de cette posture académique décrite par Hill Collins pour décrire notre position en tant que chercheuse, et notre approche à la recherche.

### 3.2 Positionnement individuel

Nous choisissons de consacrer cette brève section à l'exploration de notre positionnement individuel, pour entamer un travail réflexif sur notre propre subjectivité en tant que chercheuse. Cet exercice biographique reflète les réflexions développées par les participant.es au cours des entretiens et souligne l'influence de nos propres appartenances identitaires sur le choix de ce sujet et sur l'analyse des résultats.

Nous nous intéressons à la question de l'identité québécoise pour ce travail de recherche en tant que Québécoise qui ne peut s'identifier à la catégorie « de souche », en référence à une ascendance d'ethnicité canadienne-française. Bien que notre langue maternelle soit le français, que nous soyons née au Québec, et que nous ne soyons pas racisée, trois de nos quatre grands-parents sont issu.es de l'immigration. Nos origines italiennes ont souvent été mises de l'avant dans la description de notre profil ethnique ou culturel, tant par nous-même que par d'autres : un effort conscient de souligner et de célébrer nos traits distinctifs. Notre statut bilingue, acquis au terme d'une éducation dans un quartier anglophone de Montréal, nous a toujours permis l'entrée et l'inclusion tant dans des milieux anglophones que francophones, sans que notre appartenance à l'un ou l'autre de ces groupes ne soit nécessairement complète. Pourtant, les

allégeances nationalistes et culturelles de notre famille maternelle furent bien centrales à notre éducation et à la compréhension du pan québécois de notre identité. Vu notre inclusion dans des groupes différents de ce groupe francophone, nous finissons par remettre en cause cette définition trop limitée de notre identité, et donc à questionner un discours hégémonique qui limiterait notre identité à nos racines québécoises, c'est-à-dire celles qui nous lient à la francophonie et au projet souverainiste consolidé lors de la Révolution tranquille. Notre positionnement à l'intersection de ces différentes réalités québécoises nous permettrait, tel que l'explique Hill Collins (1986), d'adopter le point de vue de l'*outsider within*. Alors que nous bénéficions des privilèges associés à la catégorie majoritaire, nous nous attachons à décrire les limites de cette pensée dominante de l'intérieur.

Ensuite, bien que nous ne puissions pas nous identifier au statut racialisé des artistes interrogé.es dans le cadre de cette recherche, nous nous intéressons à leur compréhension et leur relation au statut d'artiste, à cause de nos propres expériences professionnelles dans le milieu du cinéma québécois, et de notre parcours en tant que scénariste et réalisatrice. Certains aspects de cette expérience professionnelle ont été source de rapprochement, mais ont surtout permis de comprendre certaines dynamiques décrites par les participant.es, qui s'apparentaient à nos propres expériences.

### 3.3 Entretiens semi-directifs

Pour répondre à nos objectifs de recherche, nous privilégions une méthodologie qualitative. Nous avons choisi l'entretien semi-directif pour sonder les expériences des artistes participant.es en leurs mots, et les inviter à explorer et expliquer leurs perspectives. Nous privilégions l'approche évolutive permise par l'entretien semi-directif, c'est-à-dire que nous avons préparé les thématiques à aborder avec les personnes participantes pour encadrer l'entretien sans structurer d'avance la direction que prendra le champ d'investigation (Poupart, 2012). Nous avons réalisé une série de

six entretiens individuels avec différents artistes classé.es dans la catégorie de la diversité culturelle. Nous avons d'abord prévu un entretien de groupe pour interroger les membres du Collectif SLĀV-Résistance, dans le but de refléter leur prise de parole collective : une posture qui nous paraissait stratégique, en ce que le front commun assumé par le groupe évite qu'une seule personne représentante se fasse porteuse de la contestation. Les dynamiques interpersonnelles sont centrales aux entretiens de groupe, et la majorité des interactions s'opèrent entre les personnes participantes, le rôle de la chercheuse étant d'orienter la discussion en proposant les thématiques (Sprague, 2005). Il s'agit d'une façon pour les membres du groupe de trouver les points communs à leurs expériences, et de développer un regard critique sur leur propre expérience. Cet aspect collaboratif de l'entretien de groupe aurait le potentiel de fournir les bases de la construction d'un point de vue alternatif au point de vue hégémonique. De plus, ces échanges analytiques propres à l'entretien de groupe représentent une alternative intéressante à l'implication de sujets à l'étape de l'interprétation des données (*Ibid.*, 2005). Nous n'avons finalement pas emprunté cette direction, et avons privilégié des entretiens individuels, les participant.es sélectionné.es n'ayant jamais formé de groupe similaire au Collectif SLĀV-Résistance pour s'exprimer publiquement.

L'entrevue est une forme d'interaction sociale, et représente donc un contexte social comme un autre où les participant.es sont susceptibles de moduler leur discours pour s'adapter à la situation (Sprague, 2005). Les expériences antérieures de chacun.e sont susceptibles d'influencer les interactions entre la chercheuse et les personnes participantes. Ainsi, les identités jouent un rôle central dans la dynamique de l'entretien. Les interactions s'organisent différemment entre personnes qui se considèrent similaires, qu'entre personnes qui se considèrent différentes (*Ibid.*, 2005). Considérant les différences sociales et culturelles marquées par des dynamiques de pouvoir qui opposent les participant.es et la chercheuse dans le contexte de la présente recherche, nous avons choisi de mettre de l'avant le point d'identification commun potentiel, soit le travail artistique. Cette expérience professionnelle fut mise de l'avant

dans les premiers contacts avec les artistes à l'étape du recrutement, pour justifier notre intérêt pour ce sujet. En préparation à ces entretiens, nous avons considéré l'importance de nous familiariser avec la pratique artistique de chaque participant.e, la plupart des artistes ayant un parcours diversifié marqué par une diversité de titres professionnels. Ce travail artistique peut représenter une forme de discours alternatif (Sprague, 2005) qui méritait d'être pris en compte dans la préparation des entretiens, surtout puisque la première thématique abordée concerne le statut d'artiste de ces personnes. Plusieurs des artistes participant.es se sont aussi prononcé.es dans les médias. Ce contenu disponible en ligne nous a parfois donné un aperçu du point de vue des participant.es et nous a permis de prévoir des questions de relance qui nous paraissaient pertinentes en lien avec les thématiques choisies.

Lors des entretiens, nous avons eu recours à un enregistreur vocal pour nous permettre d'effectuer des transcriptions. Ces enregistrements vocaux ont été sauvegardés sur l'ordinateur et un disque dur appartenant à la chercheuse le temps de la recherche, et seront détruits à la publication du mémoire. Ensuite, la reformulation fut parfois employée lors de l'entretien pour confirmer la compréhension des propos des personnes participantes et assurer une traduction adéquate de leurs expériences, tel que suggéré par Poupart (2012). Par exemple, lorsque certain.es participant.es établissaient une différence entre le racisme et la discrimination, nous leur avons demandé de définir en leur mots ces concepts, pour clarifier le sens donné par ces individus aux concepts que nous employons dans un cadre scientifique, et de noter les divergences de sens s'il y a lieu. Sprague (2005) cite quelques méthodes féministes qui visent à créer des liens avec les personnes participantes, pour réduire les risques d'objectification de ces dernières dans le cadre de la recherche. L'objectif est de trouver des liens de proximité avec les personnes participantes, sans effacer les relations de pouvoir présentes non seulement dans la relation entre chercheuse et participant.es, mais aussi présentes dans les différences entre les statuts sociaux de chacun.es. Entre autres, Sprague décrit la possibilité d'employer sa propre biographie comme ressource. L'introspection peut

alors s'avérer un outil intéressant, si l'on fait attention à ne pas basculer dans le narcissisme et à occuper trop d'espace dans le contexte de recherche. En ce qui concerne spécifiquement les différences raciales et ethniques, Sprague cite Edwards (1990) qui recommande la reconnaissance consciente de ces différences et des relations de pouvoir qu'elles impliquent. Il faudrait aussi reconnaître les lacunes potentielles de la chercheuse dans la compréhension de l'expérience des personnes participantes lorsque cette dernière ne partage pas ce vécu. Sprague soutient qu'il faut garder à la conscience et analyser les raisons qui motivent un sentiment de proximité et de comparaison avec les personnes participantes. Il faut trouver un juste milieu dans ces relations d'intimité : trop de rapprochements et de familiarité peuvent soulever des enjeux éthiques en éclipsant la relation de pouvoir qui demeure en faveur de la chercheuse, et trop peu d'ouverture émotionnelle peut mener à des échanges stériles qui omettent la part importante de l'affect dans la collecte de données.

### 3.4 Analyse thématique

Pour analyser les données recueillies, nous avons employé la méthode d'analyse thématique telle que décrite par Paillé et Mucchielli (2021). Cette technique nous a permis de synthétiser les propos des participant.es par la transposition de leurs entretiens en thématiques. Nous avons d'abord procédé à la transcription en verbatim des entretiens à partir des enregistrements vocaux, puis à la codification des données en arbre thématique. Ce type d'analyse consiste à identifier d'abord les thèmes pertinents à nos objectifs de recherche, puis à tracer des liens entre ces thématiques en relevant les contradictions, les complémentarités ou encore les récurrences pour étudier les tendances observées à l'intérieur du discours individuel de chaque participant.e, mais aussi dans la comparaison entre les différentes personnes interviewées. Ce travail se matérialise dans un arbre thématique servant à organiser les thèmes principaux et les sous-catégories élaborées (*Ibid.*, 2021). Le caractère exploratoire de cette méthode se prête bien à notre sujet, considérant la nature située et évolutive de l'objet de recherche,

susceptible d'être interprété et compris de différentes façons par les personnes interviewées.

Nous avons considéré l'utilisation du logiciel d'analyse qualitative NVivo pour effectuer notre analyse, mais vu le nombre limité d'entretiens à comparer, nous avons préféré travailler à partir des logiciels Word et Excel. Ainsi, nous avons procédé en surlignant les passages pertinents dans Word pour identifier les thématiques saillantes, puis en organisant ces passages dans Excel pour construire notre arbre thématique. Différents auteur.trices relèvent les limites de ce type d'analyse, en lien avec la subjectivité de l'interprétation des données imposée par la chercheuse. Il est important de confirmer le sens des expériences relatées par les personnes participantes lors de l'entretien lui-même, mais il est tout aussi important de conserver cette rigueur à l'étape de l'analyse, à travers une lecture minutieuse des verbatim, une synthèse exhaustive et possiblement un retour avec les personnes interviewées pour confirmer le sens interprété à partir des passages retenus (Poupart, 2012). Blais et Martineau (2006) suggèrent entre autres solutions de présenter des résultats préliminaires aux personnes participantes pour que celles-ci puissent approuver ou critiquer les catégories établies à l'étape du codage. Paillé et Mucchielli (2021), tels que cités dans le texte de Blais et Martineau (2006), mettent en garde contre le « piège de la technicisation », qui décrirait le risque encouru par la chercheuse de réduire l'analyse à une opération trop linéaire. Il faut ainsi trouver un juste milieu entre une lecture trop rigide et technique des données recueillies lors des entretiens et une interprétation trop personnelle divorcée des faits rapportés. Ensuite, Baribeau (2010) soulève l'importance du non verbal dans les entretiens de groupe : les hésitations, les pauses, ou encore lorsque les conversations se chevauchent. Selon l'autrice, ces moments peuvent signifier le consensus ou indiquer des significations partagées sans être explicitement nommées.

Sprague (2005) conclut pour sa part qu'il est trop compliqué d'impliquer les personnes participantes dans l'analyse des résultats, puisque ceci requiert que les participant.es



aient le temps nécessaire pour entreprendre ce travail supplémentaire, et que ces dernier.ères soient en mesure de développer une analyse alternative à celle de la chercheuse. On court ainsi le risque de devoir supplanter l'analyse des sujets si jamais une divergence d'opinion surgit au cours du processus, ce qui pourrait présenter des problèmes éthiques. Il est toutefois important de confirmer le sens donné à certains concepts-clés par les participant.es. Les concepts centraux à notre recherche, tels que l'identité et l'ethnicité ou encore la culture, sont des termes employés dans le langage courant et pourraient donc être compris ou définis par les personnes participantes de façon différente que la littérature scientifique recensée dans notre cadre théorique. Nous avons donc conclu chaque entretien en demandant aux participant.es de définir le concept de l'identité, nous permettant de relever ces différences au besoin, mais surtout de relever les aspects saillants de l'identité pour les participant.es, les éléments qui leur paraissent le plus important.

À la lumière des recommandations recensées à partir de divers auteur.trices, nous avons inclus une clause au formulaire de consentement pour offrir la possibilité aux participant.es de réviser les citations directes de leur propos dans le mémoire. À la rédaction des verbatim, nous avons inclus des notes entre parenthèses pour indiquer des pauses, des rires, ou encore des gestes lorsque ces indications nous semblaient orienter le sens de l'interaction et semblaient importantes à la compréhension des propos de l'individu. Nous avons quelques fois réécouté des passages d'enregistrement vocal lorsque nous voulions nous assurer du ton employé par la personne. Nous n'avons pas offert aux personnes participantes de réviser les résultats ou de suggérer leur propre analyse de ces derniers. Nous avons aussi rédigé les quatrième et cinquième chapitres de ce mémoire, qui concernent la présentation et l'analyse des résultats, en nous référant simultanément aux verbatim complets et à notre arbre thématique. Cette façon de procéder nous a permis d'éviter une lecture trop technique qui s'éloigne du contexte d'origine et qui impose une continuité avec les thématiques choisies.

### 3.5 Présentation de l'échantillon

Nous avons d'abord tenté de contacter quelques membres artistes du Collectif SLĀV-Résistance qui s'étaient prononcé.es publiquement en 2018. Lorsque ces échanges n'ont pas porté fruit, nous avons pris la décision avec notre direction de recherche de modifier notre question de recherche pour retirer la mention de la controverse, et pour élargir notre échantillon à tout.e artiste minorisé.e en raison de ses origines ethnoculturelles et ayant une pratique artistique au Québec. Plus précisément, nous nous intéressons aux artistes placé.es dans la catégorie de la diversité culturelle. En partant des recommandations des membres de notre jury, nous avons alors effectué notre recrutement en envoyant un appel à participant.es à différents organismes ayant monté des comités EDI (équité, diversité, inclusion), tel que Diversité artistique Montréal et le Conseil québécois du théâtre. De cette façon, nous avons accès à un bassin d'artistes correspondant à ce profil. Avec cette approche, nous irions aussi nécessairement recruter des personnes ayant une compréhension des enjeux sociaux discutés dans le cadre de ces comités, et une volonté d'intervention dans leur milieu. Nous avons aussi envoyé une demande au Black Theatre Workshop en lien avec leur programme de mentorat aux artistes de théâtre BIPOC, c'est-à-dire les artistes noir.es, autochtones, et de couleur. Nous espérions inclure des personnes anglophones à notre échantillon, mais n'avons trouvé personne de disponible dans les délais prévus pour la tenue des entretiens.

En cours de recherche, nous avons employé la méthode boule de neige pour recruter les dernières personnes participantes. Ainsi, trois artistes ont été recruté.es à travers d'autres participant.es. Notre échantillon final est constitué des artistes suivant.es : Ligia Borges, Ana Pfeiffer, Isabel Dos Santos, Albert Kwan, MN et AM, les deux dernier.ères artistes ayant demandé l'anonymat. Toutes les personnes participantes travaillent comme comédien.nes et ont travaillé ou travaillent actuellement dans le milieu du théâtre, bien que plusieurs d'entre elles nomment une multitude d'autres

titres professionnels et tous.tes habitent présentement Montréal. Les carrières de tous.tes sont bien avancées, les participant.es ayant tous.tes plus de 35 ans. La majorité des participant.es décrivent un parcours migratoire, bien que nous reconnaissons la spécificité de l'expérience d'Albert Kwan, immigré en bas âge. Plusieurs des artistes ont effectué des études supérieures en arts. Enfin, toutes ces personnes se sont exprimées en français, bien que ce ne soit pas la langue maternelle de chacun.e, et que la majorité est polyglotte. Nous les présenterons individuellement dans les paragraphes suivants.

Ligia Borges a immigré au Québec à partir du Brésil il y a environ 10 ans. L'artiste avait une carrière de comédienne dans son pays d'origine, et une compagnie de théâtre, La Travessia. Elle est aujourd'hui travailleuse culturelle dans une Maison de la culture à Montréal. Elle continue de produire du théâtre avec un collectif de théâtre qu'elle a cofondé et de parfois participer à des projets en tant que conteuse, même si elle a largement dû abandonner le métier de comédienne depuis son arrivée au Québec. Elle détient deux maîtrises en théâtre, la première complétée au Brésil et la seconde en France. Elle a entamé un doctorat à l'UQAM.

Ana Pfeiffer est originaire de Lima au Pérou où elle a travaillé comme comédienne, metteuse en scène et professeure de théâtre. Depuis son arrivée au Québec en 2010, elle s'est concentrée plutôt sur l'écriture, puisque son accent limitait ses opportunités de travail comme actrice. Elle a cofondé la compagnie de théâtre Parrêsia et a complété une maîtrise en théâtre à l'UQAM. Elle poursuit présentement un doctorat dans le même champ d'études.

Isabel Dos Santos est portugaise d'origine. Elle entame un diplôme en droit à Lisbonne avant de poursuivre une formation à l'École supérieure de théâtre. Elle fonde par la suite une compagnie de théâtre, le Théâtre laboratoire de Faro, avec d'autres diplômé.es du Conservatoire. Sa carrière professionnelle est déjà bien entamée lorsqu'elle

commence sa maîtrise à l'UQAM dans les années 90, suite à l'obtention d'une bourse du ministère de la culture de son pays natal. Au Québec, elle continue de travailler comme comédienne au théâtre, au cinéma et à la télévision, bien que sa carrière évolue différemment dans ce nouveau milieu professionnel.

Albert Kwan est d'origine chinoise et né à Madagascar avant d'immigrer au Québec avec ses parents à l'âge de deux ans. Il a longtemps habité à Drummondville avec sa famille en banlieue de Montréal. L'artiste suit un parcours éclectique, travaillant d'abord à la radio et comme animateur dans des clubs le soir, avant de s'intéresser au métier d'acteur. Il a complété un programme de réalisation à l'Inis (l'Institut national de l'image et du son), en plus d'accumuler les formations en jeu et en interprétation. Il travaille aujourd'hui comme réalisateur et comme acteur tant à la télévision, au cinéma qu'au théâtre, et a brièvement géré sa propre boîte de production en plus de développer des projets en écriture.

MN a vécu en Afrique et en Europe avant de déménager à Montréal il y a plus d'une décennie. Elle change de trajectoire professionnelle au Québec et se réoriente comme actrice en obtenant un diplôme du Conservatoire d'art dramatique de Montréal. Aujourd'hui, en plus d'être comédienne au cinéma, à la télévision et sur scène, elle produit du théâtre et continue de développer des projets d'écriture pour l'écran et pour la scène.

AM a longtemps travaillé en communication et dans le milieu communautaire. Aujourd'hui, il compte une carrière riche au théâtre, à la télévision et au cinéma en tant que comédien. Avec sa compagnie de théâtre, il met de l'avant des projets autochtones, et forme de jeunes artistes de ces communautés pour inspirer et former la relève. AM est également metteur en scène et auteur.

### 3.6 Considérations éthiques

Enfin, il est important de brièvement énoncer les considérations éthiques qui ont guidé notre processus. En premier lieu, nous avons obtenu une approbation éthique en suivant le didactiel en ligne de l'EPTC2. Nous avons obtenu le consentement éclairé, libre et continu de chaque participant.e en leur expliquant clairement l'objectif de notre recherche et en reconnaissant leur droit de retirer ce consentement à toute étape du processus de recherche. Au début des entretiens, nous avons réitéré verbalement le droit aux personnes participantes de refuser de répondre à une question, ou de mettre fin à l'échange à tout moment, pour créer un espace de discussion le plus sécuritaire possible. Nous avons aussi assuré l'anonymat des personnes participantes à l'étape de l'analyse, en restreignant l'accès aux verbatim et aux enregistrements vocaux, qui ne furent accessibles qu'à la chercheuse, et qui seront détruits une fois la recherche complétée.

## CHAPITRE 4

### PRÉSENTATION DES RÉSULTATS

Cette section présentera une description des résultats tirés de l'analyse thématique des six entretiens semi-dirigés menés avec les différent.es artistes classé.es dans la catégorie de la diversité culturelle, tel que décrit.es dans le chapitre précédent. Ainsi, nous avons opté pour une présentation de nos résultats en deux chapitres : le présent chapitre sert de compte-rendu descriptif des constats, et le prochain chapitre sert à établir des liens entre ces constats, les éléments saillants, et la littérature de référence. Le chapitre sera structuré en fonction des trois thématiques principales employées lors de nos entretiens, soit : le parcours artistique, le milieu des arts, puis l'identité, pour ensuite décliner les sous-thématiques telles que dégagées lors de l'analyse.

#### 4.1 Parcours artistique

Les réponses données aux questions de cette première thématique ont pris la forme de récits de vie. Chaque participant.e s'est lancé.e dans une description chronologique de son parcours professionnel, pour décrire son choix de métier et son évolution dans ce contexte. Nous essayions ici de comprendre la façon dont chaque personne s'identifiait professionnellement, comment elle intégrait cet aspect de son vécu à un parcours de vie global. La question étant très ouverte pour faciliter l'entrée en matière, les personnes participantes ont rapidement et spontanément intégré à leur récit des éléments pertinents aux prochaines thématiques. L'objet de l'identité fut notamment abordé bien avant la troisième thématique, et la question du racisme a émergé dans plusieurs entretiens sans que nous ne l'abordions avec nos questions. Nous avons donc retenu pour cette section de l'analyse les éléments du discours qui se rapportaient spécifiquement au métier, aux raisons ayant motivé le choix de profession, et à la

description du titre professionnel. Les différentes sous-thématiques que nous avons retenues de l'analyse des entretiens pour cette première catégorie sont la transmission, en référence à la fonction communicationnelle et d'échange associée avec la vocation d'artiste; la contestation, pour décrire les parcours atypiques et parfois contestataires des différent.es artistes; la multidisciplinarité, c'est-à-dire la pluralité de titres ou de formations accumulées par les personnes interrogées, puis le métier rémunéré pour aborder la nature financière du travail des artistes.

#### 4.1.1 Transmission

La première rubrique pertinente à faire ressortir est celle de la transmission, qui fut le plus présente dans le discours de notre entretien avec AM. Cet artiste nous parle d'abord de l'échange, du désir de parler, de raconter. Ce filon traverse son parcours et ses différentes expériences de travail dans le milieu des communications. Il introduit cette thématique avec une référence à son enfance, à son lien avec les aînés de sa communauté qu'il écoutait raconter des histoires. Les liens à la communauté, particulièrement aux aînés reviendra souvent par la suite pour ancrer des exemples, des anecdotes. L'artiste parle de l'héritage qu'il compte léguer à son tour aux prochaines générations, en redonnant aux jeunes artistes autochtones par le biais de formations et d'opportunités de travail. Ligia Borges lie son expérience en enseignement aux motivations qui l'ont menée à choisir une carrière artistique dans le milieu du théâtre. Nous incluons cette association à l'enseignement à un engagement envers la transmission, et la communauté.

Similairement, Isabel Dos Santos nous parle du rôle éducatif du théâtre, qui se révèle à elle pendant ses études au Portugal, dans un contexte de révolution politique. Cette artiste reconnaît le même rôle communautaire à sa pratique artistique. Enfin, AM ainsi que MN expriment le besoin de raconter leurs propres histoires, face à un manque de rôles intéressants dans le cas de MN, et pour lutter contre les stéréotypes et les

limitations imposées par une culture ignorante des réalités autochtones pour AM. Ce dernier précise aussi le devoir de mémoire, de l'importance de se raconter pour préserver le souvenir des réalités de sa communauté.

#### 4.1.2 Contestation

Cette prochaine thématique regroupe toutes les références à un cheminement à contre-courant. D'abord, l'envie de questionner, de confronter l'ordre établi. Pour AM, il est en partie question de curiosité, d'une envie d'apprendre en posant des questions, mais aussi de creuser les aspects douloureux de son histoire et de celle des peuples autochtones dans sa pratique en tant qu'artiste et créateur autochtone. MN, quant à elle, se trouve dans une société qui ne semble pas intéressée par son besoin de questionner : un enjeu auquel elle se trouve confrontée au Québec spécifiquement, tel qu'elle le répète souvent au cours de l'entretien. Ana Pfeiffer, pour sa part, identifie une attirance pour l'atypique dans sa pratique artistique, qu'elle lie à son intérêt pour l'enjeu de la diversité.

Ensuite, l'engagement politique est important pour plusieurs des artistes interviewés. Ligia, en continuation du travail entamé au Brésil avec sa compagnie de théâtre, s'identifie comme artiste engagée, qui n'est pas intéressée par le théâtre psychologique privilégié au Québec par la majorité des compagnies de théâtre. Dans le même ordre d'idées, Ana trouve son compte dans les mouvements sociaux et l'engagement au sein de groupes et de comités du milieu qui luttent pour les causes qui lui tiennent à cœur. Isabel a fait carrière en politique à Montréal, et poursuit cet engagement à travers sa participation à des comités EDI. Albert Kwan précise l'importance quant à lui de s'engager dans ce genre de comités, de faire entendre sa voix en tant qu'artiste minorisé pour qu'il y ait une meilleure représentation de la diversité dans le milieu artistique. Enfin, Albert qualifie d'emblée son parcours artistique comme étant « décalé » pour faire référence aux détours qu'il emprunte dans ses ambitions professionnelles en



rejetant les aspirations de sa mère immigrante. Alors que les autres extraits relevés font référence à une confrontation avec le milieu artistique et la société québécoise, ce passage se concentre à plus petite échelle sur le noyau familial.

Cette nature contestataire que nous avons retrouvée dans le discours de chaque participant.e se traduira à nouveau dans la prochaine section qui porte sur leur expérience du milieu des arts. Ainsi, les artistes associent ici l'envie de questionner ou de remettre en cause l'ordre établi à leur vision artistique, voire à une nature profonde, qui les positionnera ensuite en conflit avec leur milieu.

#### 4.1.3 Multidisciplinarité

Les artistes interviewé.es portent plusieurs chapeaux, nomment plusieurs titres en décrivant leur profession, et mettent souvent un titre de l'avant dépendamment du contexte. L'impératif financier est la raison principale donnée pour cette pluralité de titres professionnels. MN explique qu'il s'agit de la réalité économique de tout artiste qui veut vivre de l'art. En tant que comédienne, elle se doit de se diversifier, ne pouvant vivre seulement du théâtre, par exemple. Adopter le titre de producteur.trice ou de réalisateur.trice comme l'ont fait notamment Albert et MN, ou encore de fonder sa propre compagnie de théâtre permet aussi à un.e comédien.ne de créer ses propres opportunités. Albert raconte le besoin d'accumuler les emplois au début de sa carrière pour nourrir sa fille. En décrivant les différents postes qu'il a pu occuper sur un plateau de tournage, l'artiste explique aussi qu'il est simplement dans la nature d'un.e artiste de toucher à tout. AM décrit son propre parcours comme étant « éclectique » puisque sa vie professionnelle l'a mené à prendre divers détours, cumulant les expériences dans la sphère artistique, en communication et en milieu communautaire.

L'influence des aspirations de parents immigrants est aussi mentionnée par MN lorsqu'elle explique avoir abandonné sa carrière au profit d'un passage au Conservatoire d'arts dramatiques. Elle contextualise ce changement de parcours en

expliquant l'importance accordée par ses parents aux études et aux diplômes pour avoir accès à « un bon travail, une sécurité financière ». Isabel est la seule participante à ne pas aborder la pluralité de titres professionnels, bien qu'elle raconte elle aussi s'être réorientée professionnellement. Elle choisit d'abord une carrière plus « stable » en droit, un choix motivé par sa situation socioéconomique et familiale. Ligia et Ana ont pour leur part vécu des réorientations de carrière à cause de leur parcours migratoire. Ligia ne se reconnaît pas dans l'esthétique privilégiée par le théâtre québécois, et se rabat finalement sur le conte, un milieu qu'elle reconnaît comme plus accueillant, plus inclusif. Ana se voit forcée de « reconstruire tout » à son arrivée au Québec, se concentrant surtout sur la mise en scène bien qu'elle fut interprète et comédienne au Pérou.

#### 4.1.4 Métier rémunéré

Nous avons ici rassemblé les références au travail créatif et artistique en tant que profession, en tant que métier rémunéré. Lorsque MN définit son titre professionnel, elle se rabat sur la source principale de son revenu, soit le jeu. Elle explique même le malaise vécu par d'autres comédien.nes dans son entourage à s'identifier en tant que tel s'il ne s'agit pas de leur source principale de revenu. Ligia met de l'avant son titre de travailleuse culturelle, malgré sa pratique artistique et son curriculum vitae de comédienne, parce que « c'est du 9 à 5 ». Isabel explique ses débuts de carrière en droit influencée par l'avis de ses parents issus de la classe moyenne, puisqu'une carrière artistique ne représentait pas un choix viable financièrement. Ana ressent une validation de son travail lorsqu'elle reçoit du financement et voit ses projets diffusés par les institutions locales. Le fait de travailler devient pour elle une validation de son titre professionnel et de son appartenance au milieu artistique. Ainsi, le métier d'artiste est déjà associé à une certaine précarité financière, mais se voit légitimé au niveau identitaire lorsqu'il permet un revenu convenable et lorsqu'il est reconnu par les institutions. Enfin, Albert fait référence aux formations continues qu'il accumule au fil

des ans pour se professionnaliser, pour se permettre de travailler et d'exercer le métier de son choix, même lorsque les formations en question sont plus rébarbatives et s'éloignent de son champ d'intérêt, voire ne s'accordent pas avec sa nature : « c'était tellement plate pour moi le créatif assis avec – c'était tous des comptables ».

## 4.2 Milieu des arts

Notre deuxième thématique porte sur l'expérience du milieu des arts. Nos questions portaient sur le milieu des arts québécois spécifiquement, mais certain.es participant.es ayant un parcours migratoire ont pu intégrer des comparaisons avec les milieux artistiques de leur pays natal. Les réflexions des participant.es sur le milieu artistique sont parfois indissociables des commentaires plus généraux sur la société et sur la culture québécoises dans leur ensemble. Les sous-thématiques relevées sont la confrontation, en référence à la posture de revendication adoptée par plusieurs participant.es; la fermeture et l'exclusion, pour décrire le sentiment d'isolement ou carrément d'exclusion vécu par les artistes au sein de la communauté artistique montréalaise; la visibilité et la représentativité, en parlant du manque de représentation adéquate de la diversité culturelle voire une représentation péjorative et stéréotypée dans le contenu culturel québécois; les difficultés et inégalités structurelles pour révéler les enjeux de pouvoir ou de domination observées par les artistes ou vécues directement par ces dernier.ères; la précarité et le manque de reconnaissance pour décrire le manque de valorisation du métier d'artiste; puis le rôle de l'art pour détailler les visions que chaque artiste entretient de la fonction de l'art en société ou de l'artiste même.

### 4.2.1 Confrontation

Cette première sous-thématique semble rejoindre la catégorie contestataire relevée dans la section précédente pour décrire les motivations qui sous-tendent le choix du métier d'artiste. Chaque personne participante exprime ici son désir de revendiquer – notamment l'égalité sociale – ou simplement de questionner l'ordre établi, qui n'est

pas en adéquation avec la tendance observée dans le milieu artistique québécois, voire dans la société québécoise dans son ensemble. MN déplore carrément « le mutisme » du milieu des arts québécois, qui lui vaut une réputation d'artiste politisée, qui dérange, qui fâche. L'artiste se perçoit plutôt comme « vocale », intéressée au dialogue et à la remise en question, mais finit par s'épuiser de cette dynamique conflictuelle qui l'éloigne de son travail artistique. Ana apprécie l'esthétique audacieuse, les approches expérimentales en théâtre lorsqu'elle arrive à Montréal, mais elle est surprise de constater que cette exploration esthétique ne se traduise pas en questionnement sur les enjeux liés à la représentation et la diversité culturelle, qui lui paraissent évidents. Malgré une évolution observée en ce sens, Ana maintient que ce type de questionnement manque toujours de profondeur à l'heure actuelle. Nous observons un message commun entre ces artistes, qui perçoivent la remise en question de façon constructive, voire comme un trait de caractère, alors qu'elles sont confrontées à un milieu professionnel peu réceptif à la réflexivité. Isabel nomme clairement cet enjeu en se rappelant les difficultés à son arrivée au Québec dans les années 90 à critiquer le milieu dans lequel elle travaillait. Elle explique les tentatives de soulever des enjeux, de discuter du « modèle dysfonctionnel », sans que ces tentatives d'échange ne soient reçues comme des attaques.

AM porte un discours un peu plus nuancé par rapport à la critique. L'artiste se désole d'une polarisation croissante et dénonce la rectitude politique de toute part, ainsi que les débordements vers la censure, qui selon lui ne sont pas sains pour les arts. Ainsi, contrairement aux autres artistes citées plus haut, AM perçoit un problème généralisé dans le milieu artistique et même la société, une mentalité adoptée par des membres de la communauté artistique, parfois des collègues, qui sont inflexibles et freinent le dialogue. AM précise qu'il ne s'agit pas seulement de personnes qui occupent des postes décisionnels au sein des institutions. Il nomme les controverses SLĀV et Kanata en exemple. Il voit le risque d'un tel discours arrêté qui impose des interdictions, que la même logique lui soit appliquée en tant qu'artiste autochtone, qui ne veut plus être

cantonné à des rôles stéréotypés. AM conçoit ce climat de polarisation comme un cycle, une tendance qui se répète dans le temps. Ainsi, AM rappelle plusieurs fois l'importance de prioriser le dialogue pour favoriser le vivre ensemble, pour éviter la discorde. Bien que les arguments de chacun.e se rejoignent, nous observons que AM se démarque par son attention à l'enjeu de la censure, et surtout dans sa vision des controverses liées aux spectacles SLĀV et Kanata. Nous retenons un passage à la fin de notre entretien, où AM exprime le besoin de transformer la colère et la révolte vécues plus tôt dans sa vie, en parlant des pensionnats où il a été envoyé plus jeune, pour léguer quelque chose de positif aux générations futures. Ce besoin de transformation semble en adéquation avec le discours de l'artiste axé sur le dialogue et le vivre-ensemble, et son rejet de la rectitude politique et du climat de polarisation.

#### 4.2.2 Fermeture et exclusion

Nous abordons ici les passages où les participant.es décrivent un milieu fermé, qui semble réservé à un groupe déjà établi, qui rejette et exclut la nouveauté et la différence. AM parle du star-système québécois en référence aux acteur.trices préférées par l'industrie, qui décrochent tous.les rôles, pour parler du manque d'opportunités données à « des nouveaux ». Ana illustre cette chasse gardée en parlant du théâtre québécois qu'elle trouve non représentatif de Montréal, sa ville d'accueil : « [c]'était comme une bulle de gens pareils qui parlaient pareil ». L'artiste parle ici de ses réflexions à son arrivée à Montréal, en 2012, et précise qu'une amélioration graduelle s'est observée au cours des années qui ont suivi, au niveau de l'inclusion de la diversité ethnique dans le milieu du théâtre québécois. Pour l'artiste, la conséquence naturelle de ce repli sur soi serait la perte de publics qui ne se reconnaissent pas sur scène et qui ne sont donc pas intéressés à consommer le contenu culturel québécois. Ligia aborde la fermeture des metteurs en scène, donc des personnes en position de l'engager en tant que comédienne, ainsi que des institutions gouvernementales qui financent les projets. Pour sa part, Isabel souligne l'exclusion des comédien.nes qui, comme elle, parlent

avec un accent, en apparence pour préserver un imaginaire collectif « québécois ». Elle compare au Portugal, où elle avait observé une plus grande ouverture, une plus grande facilité à intégrer les nouveaux arrivants lorsqu'elle y travaillait comme comédienne.

Isabel comme Ana relatent une expérience similaire vécue à leur arrivée à la maîtrise au Québec, où leurs collègues universitaires ne manifestaient aucun intérêt à l'égard de leurs références culturelles. Nous rappelons qu'Isabel arrive au Québec au début des années 90, alors qu'Ana arrive une vingtaine d'années plus tard en 2010. Ana se sent parler dans le vide, se sent incomprise. Isabel ajoute que les autres étudiants en théâtre n'expriment aucun intérêt lorsqu'elle réfère à sa formation au Portugal : « [ç]a fait partie de la fermeture, de pas comprendre la richesse ». Ainsi, ces deux femmes immigrantes constatent cette fermeture à l'Autre, un manque d'intérêt pour ceux et celles qui viennent d'ailleurs, mais surtout qui ne correspondent pas à la représentation du groupe majoritaire. Ceci mène même à l'exclusion, au sentiment d'isolement de ces deux femmes. Ana raconte les difficultés rencontrées alors qu'elle tente de connaître les rouages du financement au Québec, qu'aucun.e de ses collègues artistes ne prend le temps de lui expliquer. Elle perçoit cette fermeture comme une peur d'entrer en compétition pour l'accès aux subventions avec des artistes venu.es d'ailleurs. Isabel se sent carrément exclue et rejetée à maintes reprises par ses collègues. Elle nuance ses propos pour clarifier qu'il ne s'agit pas nécessairement de racisme, et qu'elle ne considère pas la société québécoise comme intrinsèquement raciste, bien que le milieu du théâtre et du cinéma soient des groupes fermés qui excluent pour maintenir des privilèges. Isabel précise que certains théâtres, notamment le Théâtre d'Aujourd'hui l'accueillent et sont plus ouverts aux artistes de l'étranger qui, comme elle, parlent avec un accent à son arrivée au Québec. À l'instar d'Ana, elle observe une évolution certaine dans l'inclusion des « minorités », donc dans la présence d'artistes dit.es de la diversité culturelle tant sur la scène qu'à l'écran.

En ce sens, Ligia, Isabel, et Albert observent un décalage entre la mentalité du public et la fermeture expérimentée au sein de ces milieux professionnels. MN mentionne aussi ce décalage en parlant du manque de représentativité à l'écran, en relatant la lassitude du public qui voit constamment les mêmes visages. MN est autrement absente de cette catégorie, puisque l'artiste n'exprime pas directement se sentir exclue, mais adresse de front les inégalités structurelles, tel que nous le verrons dans les prochaines sous-thématiques.

#### 4.2.3 Visibilité et représentativité

Cette prochaine thématique aborde l'enjeu de la visibilité. En plus de l'isolement, voire l'exclusion ressentis par les personnes interviewées, ces dernières nous décrivent les façons dont elles se sentent exclues des représentations médiatiques et plus abstraitement, de l'imaginaire collectif québécois.

Ligia et Ana estiment qu'une vision coloniale influence la pensée dominante dans le milieu culturel au Québec, chose qu'elles constatent dès leur arrivée. Nous remarquons que ces participantes emploient les termes « colonial » et « décolonial », ou encore « racisme systémique » dans leurs réflexions et pour décrire leurs expériences professionnelles. Nous soulignons que ces deux artistes ont toutes deux entamé des doctorats en études théâtrales, et donc il est fort possible que l'usage de ces concepts scientifiques issus des études culturelles soit intégré à leur pratique et à leur quotidien. Ana constate un regard tourné vers l'Europe, un milieu enfermé dans cette vision, au détriment des cultures sud-américaines et autochtones, notamment. Pour Ligia, le Québec semble s'être affranchi quelque peu de cette influence coloniale lors de la Révolution tranquille avec les changements introduits par l'œuvre du dramaturge Michel Tremblay entre autres, mais que l'esthétique privilégiée au théâtre québécois demeure profondément coloniale, bien que ces biais soient inconscients. L'artiste déplore que les projets à pratique décoloniale aient souvent du mal à être soutenus par

les bailleurs de fond québécois, mais que le Canada semble plus enclin à accueillir cette approche. Ayant siégé quelques fois sur les jurys de sélection au CALQ, elle constate que la division du travail elle-même au Québec est de nature « très européen[e], très étatsunien[ne] », ce qui pourrait influencer le regard de ceux et celles qui évaluent les projets à financer. Par ceci, Ligia entend qu'elle remarque une très grande spécialisation des différents métiers créatifs tels que l'éclairage et les costumes, chose qui n'était pas du tout habituelle dans son expérience au Brésil. Les projets respectant cette démarche partagent donc une esthétique beaucoup plus recherchée et aboutie visuellement qui serait considérée comme plus professionnelle au regard du milieu, alors que l'artiste est plutôt encline à évaluer la démarche, la vision artistique et la faisabilité des projets. L'artiste souligne à quelques reprises cette esthétique unique privilégiée par les productions théâtrales québécoises, alors que sa formation au Brésil l'aurait amenée à explorer une multitude d'esthétiques de jeu qui semblent totalement inconnues au Québec, témoignant à nouveau d'une fermeture du milieu.

Les artistes relèvent ainsi la fermeture de l'imaginaire lui-même au sein du milieu artistique. Isabel attribue cette fermeture à un repli effectué après le référendum pour l'indépendance du Québec en 1995, pour permettre aux « Québécois.es de souche » de retrouver un lien avec leurs racines : « et donc le répertoire après le référendum change complètement et je vois beaucoup moins d'ouverture, d'intérêt à l'Autre, à intégrer cet autre-là que de toute façon, peut-être inconsciemment, on se disait ils ont voté non ». Pour Ana, cette absence de l'Autre est flagrante lorsqu'elle constate au cours d'une réunion que les artistes immigrants avec lesquels elle collabore ne sont pas connus du Conseil des arts et des lettres du Québec. Selon elle, les immigrant.es ne sont pas imaginé.es en tant qu'artistes : « pour le milieu québécois, ça existait pas, c'est-à-dire les migrants, c'étaient les personnes qui viennent pour l'argent. Ils fuient la guerre, ils ne veulent pas faire de théâtre. Probablement leurs enfants, mais pas eux. Mais ils savaient pas qu'au Chili, après la dictature de Chili, il y a plein d'artistes qui ont fui la dictature. Même chose en Europe de l'Est ». Albert raconte s'être fait refuser le



financement à quelques reprises sous prétexte que ses scénarios mettant en scène des personnages racisés et de couleur dépeignaient un univers « qui n'existe pas ».

Les artistes questionné.es abordent ensuite de front le manque de représentation, en référence à la faible présence d'acteur-trices et personnages de la diversité culturelle à l'écran ou sur scène. Albert décrit le manque de rôles substantiels décrochés au cours de sa carrière, c'est-à-dire des premiers rôles à la télévision ou au cinéma, qui ne sont pas relégués à l'arrière-plan et qui se voient attribuer une véritable évolution narrative. En audition, Albert constate souvent être le seul acteur de couleur dans une salle d'attente remplie d'acteurs blancs. MN ajoute qu'à sa sortie du Conservatoire il y a maintenant dix ans, les acteurs et actrices noir.es ne se faisaient pas convoquer en audition, puisque ces dernier.ères se faisaient principalement appeler pour des troisièmes rôles, ce qui implique une seule réplique ou aucun texte à prononcer. L'actrice a observé une évolution timide en ce sens puisque les diffuseurs se sont fait imposer de représenter la diversité culturelle de leurs publics. En réalité, les diffuseurs ne se font imposer aucun quota quant à la représentation de la diversité, mais le Conseil de la radiodiffusion et des télécommunications canadiennes (CRTC) a émis en 2005 un rapport décrivant les obligations de représentation de ces diffuseurs en lien avec la représentation de la diversité culturelle à la télévision. Ainsi, le CRTC exige plutôt des plans d'action et des rapports annuels de la part des diffuseurs (CRTC, 2008). Ces exigences ne tiennent donc pas compte du traitement de ces enjeux par le milieu du théâtre et ces mesures étaient en place plusieurs années avant la graduation de MN.

AM ne ressentait pas d'intérêt pour le jeu au début de sa carrière de comédien, puisqu'il ne se voyait pas à l'écran. Lorsque AM se voyait représenté, les images projetées étaient porteuses des stéréotypes les plus violents à l'endroit des Autochtones : des alcooliques qui vivent au crochet de l'État ou encore les méchants antagonistes à abattre dans les westerns américains. MN décrit à son tour les rôles stéréotypés de migrante ou de réfugiée de guerre qu'elle se fait souvent proposer : « mais ça aussi on

n'en parle pas, des Noirs privilégiés. Apparemment ça n'existe pas. On est clairement tous pauvres. Ou on est réfugiés, ou on a fui un pays en guerre. [...] J'ai passé des auditions qui étaient comme : gros accent, puis elle a fui un pays. Mais je sais pas ce que vous me demandez de faire.». MN souligne aussi la perte d'opportunités après son accouchement, le message transmis par son agente étant que son apparence moins musclée ne convenait pas aux rôles visés. Selon l'actrice, il s'agit plutôt du fait que les corps noirs et non minces ne correspondent pas à l'idéal imaginé par les personnes qui produisent le contenu médiatique. Pour sa part, Albert se voit obligé d'accepter des emplois où on lui demande d'adopter des accents caricaturaux pour pouvoir nourrir sa fille au début de sa carrière.

En plus des stéréotypes, les artistes remarquent une tendance vers l'essentialisme au casting. AM établit une distinction entre se faire offrir un rôle de policier, et un rôle d'Autochtone policier : « j'ai pas à jouer l'Autochtone, je le suis ». Isabel rapporte cette habitude à catégoriser un interprète selon ses traits physiques, qui ne rendent pas compte de la complexité du personnage, et de l'individu. MN décrit les auditions ouvertes à la diversité, qui selon l'actrice, ne sont pas une mesure favorisant réellement l'inclusion. Dans le cadre de ces auditions, un groupe d'acteurs noirs de tout âge et d'apparences différentes se font convoquer à une même audition, par exemple. MN dénonce le processus : « être noir, c'est pas un casting. Les personnes blanches, leur casting c'est pas d'être blanches. Il y a celle qui a l'air naïve, il y a celle qui a l'air dure. Moi je sais que je peux avoir l'air sévère, ça c'est un casting. Mais là moi mon casting est encore 'Noire' ». Pour l'actrice, de telles mesures annihilent l'être et effacent la pluralité des communautés noires.

Albert, qui rapporte des expériences similaires, compare celles-ci à son expérience dans les milieux anglophones, en référence tant aux États-Unis qu'au Canada anglais. L'acteur s'y fait offrir des rôles moins stéréotypés, et constate une relation plus naturelle à cette dite diversité, c'est-à-dire que les personnages de couleur sont

beaucoup plus courants à l'écran. Les accents aussi ne sont pas un frein à l'embauche comme au Québec, où l'accent « québécois » est privilégié.

#### 4.2.4 Difficultés et inégalités structurelles

Nous avons regroupé dans cette section toutes les références à des enjeux de pouvoir et des relations de domination qui mènent à des inégalités structurelles. Les quatre artistes féminines interrogées pour cette recherche font spontanément mention des difficultés d'accès accrues par leur identité de genre au cours de leurs témoignages, même si le genre n'est pas une dimension que nous approfondissons dans le cadre de cette recherche.

Le racisme ainsi que la discrimination sont rapidement abordés, sans que nos questions se penchent directement sur ces enjeux. Ces réalités font donc partie intégrante de leur parcours artistique, en motivant leur choix de carrière ou encore en justifiant des changements de trajectoire. Certaines personnes participantes ne s'identifient pas comme racisées, et ne considèrent donc pas que ces expériences soient attribuables au racisme, d'où notre emploi du mot discrimination dans ces circonstances.

AM n'envisageait pas faire de carrière artistique à ses débuts dans les années 70 et 80, et n'avait pas d'intérêt pour les arts en général. D'une part, parce qu'il ne se voyait pas représenté à l'écran, mais aussi à cause d'un climat raciste qui l'excluait explicitement : « souvent ils nous disaient : 'retourne dans ta réserve' ». L'artiste nous parle de racisme systémique pour préciser que les relations de domination sont créées par un système généralisé à la société, et non par des individus racistes de façon innée. Ainsi, les personnes qui lui lançaient ce genre de propos, ou les producteurs et réalisateurs qui proposent des rôles stéréotypés font partie de ce système et ont intégré cette façon de penser. L'artiste précise que le racisme se vit au quotidien, à répétition, et devient donc normalisé. Ana, Ligia, ainsi qu'Isabel racontent toutes avoir vécu de la discrimination à l'emploi en lien avec leur accent. Ana et Isabel se penchent sur la question au sein de

différents comités EDI sur lesquels elles siègent, puisque le problème est répandu dans le milieu. Ligia s'est maintes fois sentie décrédibilisée à cause de son accent brésilien. Les refus auxquels elle fait référence ne furent pas explicites, mais elle raconte avoir plusieurs fois perdu des offres de collaboration à la suite d'une première rencontre en personne.

Pour plusieurs, les mesures d'inclusion sont vécues comme de l'instrumentalisation, des tentatives maladroites des industries médiatiques de redorer leur blason. L'ouverture à ladite diversité est donc perçue comme manquant de sincérité. Pour MN, certains rôles lui sont attribués par obligation plutôt que pour son talent. Lorsqu'elle fonde sa propre compagnie de théâtre, elle reçoit beaucoup de subventions du gouvernement provincial, mais elle sent que l'État se voit dans l'obligation de financer les quelques compagnies gérées par des artistes noir.es qui soumettent des projets, vu son mandat public. Ana perçoit ces initiatives en faveur de l'inclusion comme des réactions de peur, plutôt que de réelles tentatives de collaboration et de dialogue ou de véritables questionnements, et sont une façon pour un groupe majoritaire de ne pas se voir attribuer l'étiquette d'opresseur. Albert explique l'échelle des types de rôles utilisée par l'Union des artistes, répartie selon le nombre de répliques et le temps de présence à l'écran. Albert explique qu'on comptabilise le nombre de premiers rôles attribués à des acteurs et actrices issu.es de la diversité pour évaluer la représentation, alors qu'un premier rôle ne désigne pas nécessairement un personnage principal autour duquel se développe l'intrigue. L'artiste remarque que les acteur.trices issu.es de la diversité seront souvent au service du héros et de son développement.

Les artistes rencontré.es décrivent un milieu professionnel difficile d'accès, surtout pour les personnes issues de la diversité. Plusieurs nous parlent d'abord du financement : les demandes de subvention exigent l'adoption d'un langage technique précis. AM mentionne les ressources et mesures en soutien aux artistes autochtones pour les aider à adopter ce langage. Ana apprend ce fonctionnement par hasard en

assistant à un événement ouvert au public où elle prend la parole et rencontre des représentantes du Conseil des arts et des lettres du Québec. Un des critères d'admissibilité requiert d'être reconnue en tant qu'artiste par ses pairs, chose difficile en tant qu'immigrante qui n'a pas encore de projet diffusé au Québec. À l'université, elle se fait conseiller de tenter sa chance du côté du financement privé, malgré le fait qu'elle soit citoyenne et qu'elle ait droit au financement public. Ana souligne une faille dans le système de bourses visant à pallier les barrières à l'accès vécues par les artistes issu.es de la diversité. Celles-ci offrent une première opportunité à ces artistes, mais ne leur garantissent pas un accès au milieu de façon pérenne. Ligia abonde en ce sens, en ajoutant qu'il est important de remplir son budget à partir de différentes sources de subvention, le CALQ étant la source la plus significative de financement. La bourse Vivacité du CALQ accessible aux artistes immigrant.es ou appartenant à une minorité visible n'est disponible que pour deux subventions, après quoi l'artiste devra tenter sa chance avec les programmes de financement réguliers. Albert raconte s'être fait recommander d'écrire un rôle de protagoniste blanc dans le but de vendre son scénario, pour qu'il ait plus de chances d'être accepté et d'être financé, au risque de dénaturer l'histoire telle qu'il l'avait écrite.

Ensuite, certaines barrières s'appliquent spécifiquement au travail de comédien.ne. Ligia explique avoir délaissé le métier d'actrice à son arrivée au Québec, faute d'opportunités. Pour décrocher des auditions à la télévision, l'actrice doit être membre professionnelle de l'Union des artistes, un titre qui s'acquiert en accumulant des crédits, qui sont attribués à chaque contrat. L'actrice ne décroche pas de rôles à cause de son accent, et n'a plus l'envie de lutter pour la reconnaissance dans ce système, alors qu'elle avait une carrière bien remplie au Brésil. MN explique que les acteurs et actrices reconnues dans le milieu n'ont pas à passer d'audition et se font simplement offrir des rôles. L'actrice explique cependant qu'il existe très peu d'acteur.trices racisé.es qui profitent de ce système, même ceux et celles qui ont une carrière prolifique au Québec. En tant que graduée du Conservatoire, l'actrice souligne que les études en théâtre sont

coûteuses, et qu'un passage aux grandes écoles a le pouvoir d'ouvrir des portes, les études représentant donc une forme de privilège.

#### 4.2.5 Précarité et manque de reconnaissance

La question financière est une thématique récurrente dans le discours des artistes interrogé.es. Nous avons rassemblé les passages où les personnes participantes nous parlent de la valorisation du métier d'artiste par la société québécoise, tant dans le sens économique que dans le sens de l'appréciation portée à la vocation. Tous.tes s'accordent pour conclure que le travail d'artiste n'est pas rémunéré adéquatement, ou n'est pas reconnu à sa juste valeur.

Isabel et Albert racontent tous.tes deux avoir traversé une période où les rôles décrochés avaient une fonction alimentaire, leur permettant de subvenir à leurs besoins, même s'il s'agissait de rôles stéréotypés ou carrément dévalorisants. La précarité financière est une expérience partagée par plusieurs des artistes : AM rapporte que les coûts encourus par sa compagnie de théâtre sont beaucoup plus élevés que le salaire qu'il en retire. MN estime qu'elle effectue un travail bénévole avec sa compagnie de théâtre, même si elle est heureuse d'avoir fondé cette dernière. Elle le fait toutefois stratégiquement, pour se créer des opportunités de travail, en finançant des spectacles où elle pourra s'attribuer des rôles. Elle compare le travail d'artiste à celui des travailleur.ses culturel.les, qui sont salarié.es et qui avaient été protégé.es par un filet social lors de la pandémie de 2020, contrairement aux artistes qui avaient perdu leur emploi et n'avaient pas accès au chômage. Pour Ligia, le milieu des arts québécois fonctionne selon un système capitaliste, « une industrie à chaussures » – en référence vraisemblablement à un système mécanique, répétitif et sans âme – qui dénature l'art et étouffe la créativité. Au Brésil, les artisans en théâtre sont obligés de pratiquer leur art en parallèle de leur emploi à temps plein, puisque les arts ne sont pas financés par le gouvernement. Selon l'artiste, ceci permet toutefois une plus grande liberté dans la

création et dans l'exploration artistique : une prise de risque qui manque à son milieu d'accueil. Au Québec, elle voit une machine dont le fonctionnement dépend d'artistes maintenus dans la précarité, forcés à produire des œuvres en continu et à travailler à un rythme insoutenable pour toucher une maigre rémunération.

Enfin, MN défend l'importance de l'artiste au sein du milieu théâtral. Le manque de reconnaissance du métier d'artiste fut flagrant selon l'actrice lors de la pandémie en 2020, alors que toutes les mesures d'urgence furent orientées en soutien aux institutions : « on peut se mettre là au coin de la rue. Il y a un théâtre qui se passe, si c'est vraiment bon, tout le monde va s'arrêter. Puis on va nous payer. Le théâtre n'a pas besoin d'un bâtiment, le bâtiment a besoin des acteurs. [...] Si une bâtisse meurt, c'est plate, mais le théâtre va subsister. Mais si les acteurs meurent, il y a plus de théâtre ».

#### 4.2.6 Le rôle de l'art

Dans cette section, nous rassemblons les extraits qui témoignent de la vision des personnes participant.es du rôle de l'artiste, ou plus largement du rôle de l'art en société. Les artistes font parfois référence spécifiquement au théâtre, puisqu'il s'agit de leur pratique principale et parfois de leur milieu d'études. Un lien logique s'établit entre les passages de cette section et ceux qui recensent les critiques formulées à l'égard du milieu des arts québécois. Les artistes expriment ici une vision parfois idéalisée de ce que devrait être l'art, du potentiel inexploité et des éventuelles améliorations pour lesquelles luttent ces dernier.ères.

D'abord, AM et Ana parlent de la place centrale occupée par le principe du dialogue dans leur processus artistique. Ana s'efforce de collaborer autant avec des artistes immigrants que des artistes québécois pour favoriser la mixité et la création de réseaux professionnels. Pour AM, l'art sert entre autres à se questionner. Selon lui, il est important de creuser les sujets difficiles, en faisant référence spécifiquement à l'historique de colonisation du Québec et du Canada, et au génocide des peuples

autochtones. Il est important pour la société québécoise de confronter cet historique douloureux par la remise en question et l'ouverture à la critique facilitée par l'art. Ligia exprime clairement que « le rôle de l'art comme outil de réflexion et de transformation » permettant de développer un sens critique n'est pas toujours rempli dans le milieu québécois. Ana ajoute une dimension politique à ces énoncés, en soulignant le pouvoir revendicateur du théâtre, un acte citoyen qu'elle ne voit pas rempli au Québec vu le manque de questionnement face à la représentation de la diversité culturelle.

Albert considère qu'il est du devoir des médias de représenter la population dans toute sa diversité, pour contrer les stéréotypes. Isabel considère que l'art est fondamentalement politique, qu'il faut reconnaître le discours, les idées qui sous-tendent une œuvre. Ligia ajoute que dans un système où l'argent public finance l'art, il est impératif que les citoyen.nes se reconnaissent dans le contenu culturel créé, puisqu'aucune retombée financière ne peut être attendue d'un tel système. MN voit un potentiel rassembleur à l'art, ce qu'elle illustre en le comparant aux événements sportifs qui nourrissent un sentiment de fierté nationale. À cet effet, cette dernière prend l'exemple des politiques culturelles du gouvernement provincial élaborées pour préserver et favoriser le développement de la culture québécoise francophone. Enfin, Ligia se démarque en nommant un dernier rôle à l'art, celui de la célébration : la performance comme expérience émotionnelle en communion avec le public. L'actrice dit avoir vécu ce genre d'expérience à Montréal lors d'un spectacle de danse, mais que l'esthétique trop formaliste du théâtre québécois ne permet pas ce type d'expression de joie spontanée.

#### 4.3 Identité

Dans le cadre de cette troisième et dernière thématique, nous avons d'abord interrogé les personnes participantes en lien avec l'identité québécoise. D'une part, nous avons



demandé aux personnes participantes de décrire ce qu'évoquait le terme « Québécois-Québécoise », les menant à faire une distinction entre ce que ce concept signifie pour l'imaginaire collectif, et leur définition personnelle du terme. Nous les avons ensuite interrogé.es sur leur identité ethnoculturelle. À l'analyse, nous avons intégré les passages où les participant.es décrivaient spontanément leurs identités en dehors de ce cadre circonscrit. Enfin, nous leur avons demandé de définir le concept de l'identité.

#### 4.3.1 Les Québécois.es

Plusieurs réfèrent d'emblée au territoire comme point de rassemblement pour définir l'individu « québécois ». Une personne serait québécois.e si elle habite à l'intérieur des frontières de la province, et adopte les coutumes liées à ce territoire, selon Ana. Pour Albert, il est important de spécifier que ne sont pas québécois.es seulement les personnes nées sur ce territoire, puisqu'il est possible d'adopter ce territoire. Pour AM, tout est lié à l'endroit, au territoire, à *son* territoire. L'appellation « Québécois.e » ferait simplement référence aux personnes qui demeurent dans la province, en rappelant l'importance du respect mutuel en partage de ce territoire. MN n'inclut pas le mot « territoire », mais pense que le terme sert à désigner les personnes qui vivent au Québec, en précisant que certaines personnes peuvent se dire québécoises et habiter en dehors de la province, lorsqu'elles partagent la culture québécoise. Elle ajoute qu'une personne québécoise peut être anglophone. Isabel quant à elle ne répond pas à cette question en dressant le portrait d'un.e Québécois.e typique, plongeant plutôt directement dans son sentiment d'appartenance. Elle décrit la population québécoise comme « ouverte », pour distinguer son expérience du milieu artistique de son expérience personnelle en tant qu'immigrante qui s'identifie maintenant en tant que Québécoise.

La langue française comme caractéristique de l'identité québécoise est mentionnée à quelques reprises, parfois de façon indirecte. Albert défend le caractère unique de la francophonie québécoise dans le paysage nord-américain, et l'importance de la

défendre, tout en soulignant que le fait d'apprendre d'autres langues ne devrait pas être perçu comme une menace à ce projet. Ana ajoute qu'il existe des Québécois anglophones, insinuant que cette population n'est pas incluse dans le terme « Québécois ». Selon l'artiste, le terme « Québécois.e de souche » serait une référence encore plus claire à ces racines francophones, qui sert à distinguer ce groupe des populations immigrantes. Ligia et Albert mentionnent la blanchité associée implicitement à cette catégorie, en détaillant une définition stéréotypée du concept, et non leur propre vision de ce qui devrait être inclus dans cette définition. Ligia et Ana citent aussi les privilèges sociaux détenus par le groupe majoritaire représenté par cette appellation des « Québécois.ses ».

AM et Ana font référence à la pluralité de cultures présentes sur ce territoire partagé, pour rappeler l'existence des peuples autochtones, et dépasser le cadre simplifié des deux solitudes, expression couramment employée pour désigner l'opposition entre les communautés francophone et anglophone. De plus, MN et Albert questionnent l'essentialisme associé à cette appellation de « Québécois.e ». Albert rapporte s'être fait dire qu'il n'était pas québécois, alors qu'il s'identifie bien comme tel, même s'il reconnaît d'autres facettes à son identité ethnoculturelle. L'artiste souligne les différentes origines territoriales contenues à l'intérieur des limites du Québec qui impliquent des bagages uniques au vécu de l'individu : « t'amènes ton bagage d'ailleurs, puis je veux dire, c'est la même chose qu'un Québécois qui arrive du Lac ou qui arrive de la Gaspésie ou de la Côte-Nord qui s'en vient à Montréal. C'est un Québécois, mais il vit autre chose, puis il a vécu autre chose ». La définition d'un.e Québécois.e devrait donc selon lui tenir compte de cette complexité. MN remet en cause la nécessité de l'étiquette même, qu'il suffit de s'affirmer Québécois.e pour l'être.

Ensuite, plusieurs soulignent les dynamiques de pouvoir impliquées dans la désignation d'un groupe majoritaire, dans ce cas-ci du groupe québécois. AM parle de rapport de domination, d'un groupe majoritaire qui enferme les peuples autochtones dans des

réserve. L'artiste explique que son histoire, celle des peuples autochtones, est rédigée et imposée par un groupe dominant : « vous me l'avez écrite, vous me l'avez imposée. Comme on gave une oie ». MN constate que le projet de protection de la langue française trahit un désir d'exclure certaines communautés, puisque les politiques gouvernementales favorisent l'immigration de certaines populations francophones seulement. Ana critique la catégorie de la « diversité ». La catégorisation elle-même établit une hiérarchie, et déshumanise la personne qui s'y fait reléguer.

Dans le même ordre d'idées, nous retrouvons plusieurs fois la thématique de l'altérité, en référence dans ce cas-ci à la marginalisation, à la création de l'Autre. AM explique avoir été élevé en se faisant raconter une histoire de laquelle sa communauté est largement absente, à l'exception de portraits stigmatisants. Albert souligne l'exclusion de la catégorie majoritaire de toute personne parlant avec un accent différent de l'accent québécois. Ana remarque que cette altérité née dans la création d'un groupe majoritaire, ou encore dans la création d'une catégorie de la « diversité culturelle » lorsqu'il est question de politiques culturelles, engendre un espace indéfini dans lequel se voient enfermés plusieurs citoyens. Si le but est d'intégrer, ces catégorisations ne laissent aucune place à l'évolution vers la citoyenneté, vers l'intégration au groupe majoritaire.

Le souverainisme est cité par trois des participant.es dans leur description de l'identité québécoise. AM reconnaît le projet d'indépendance du Québec en tant que cause parallèle de l'indépendance des peuples autochtones. Ainsi, l'artiste établit implicitement le groupe majoritaire comme distinct de celui auquel il s'identifie. Isabel et Albert racontent leur expérience avec le référendum de 1995. Les deux artistes rapportent avoir été désillusionnés par un discours politique qui semblait les exclure. Isabel s'annonce comme souverainiste dans ses convictions, mais critique du discours ethnique et racial qu'elle entend pour la première fois dans les années 90. Albert pour

sa part avait voté en faveur de l'indépendance, mais comprend qu'il est exclu du projet souverainiste lorsque Jacques Parizeau prononce son fameux discours de défaite.

Enfin, Ana et Albert reconnaissent la nature évolutive de la définition de l'identité québécoise, qui ne peut être définie que dans le moment présent, puisqu'elle diffère de la réalité passée, et ne peut tenir compte des mouvements et des changements futurs.

#### 4.3.2 Être Québécois.e

Dans cette section, nous regroupons les passages où les personnes participantes décrivent leur lien personnel à l'identité québécoise. Chaque participant.e décrit une relation complexe à la question, qui nécessite des réponses nuancées. Plusieurs artistes présentent leur lien au Québec en parallèle à d'autres facettes de leur identité culturelle et ethnique.

Albert s'affirme Québécois, mais s'identifie à d'autres cultures : « à part avoir le look chinois, ce que j'ai en dedans, c'est vraiment un mix de cultures, mais beaucoup plus québécoise ». AM s'affirme Innu avant de s'affirmer Québécois, et le réitère à maintes reprises au cours de l'entretien, en référant à la culture québécoise ou au groupe majoritaire québécois en tant que distinct de sa propre culture et de sa communauté. Isabel s'affirme Québécoise, mais issue d'une minorité, en soulignant sa posture critique face au manque d'inclusivité de cette catégorie. La relation à la langue française est introduite par Albert et Ana. Le français parlé avec l'accent québécois semble considéré comme plus légitime d'un point de vue externe. Albert se rappelle que son accent l'aide à décrocher des rôles au début de sa carrière. En audition il se fait dire : « tu parles comme nous autres », une remarque qu'il perçoit aujourd'hui comme discriminatoire. Ana explique que son accent ne lui permet pas de décrocher des rôles, puisqu'elle ne parle pas « comme une Québécoise », bien qu'à l'oreille d'un Français, l'influence régionale soit évidente. Plusieurs précisent un sentiment d'appartenance à la ville qu'ils habitent, soit Montréal, ou Drummondville par le passé dans le cas

d'Albert. Ainsi, plusieurs des personnes participantes affirment spontanément un lien avec la région précise où elles résident, ou expriment une plus grande facilité à se définir comme Montréalais.es que Québécois.es.

La majorité des personnes participantes rapportent sentir un lien d'appartenance au Québec par les arts, par la culture. L'identité québécoise de MN est éveillée par la défense de la culture québécoise : « quand il faut défendre un texte de Michel Tremblay, je deviens toute folle, alors que ça fait 12 ans que je lis Michel Tremblay. Tout d'un coup, je suis comme je comprends. Je sais pas pourquoi, tu sais, quand on parle d'autrices québécoises. Puis là je défends une Rébecca Deraspe ». Ligia sent son intégration facilitée par l'accès au contenu culturel permis par son emploi à la Maison de la culture. Isabel et Ligia, en s'appuyant sur leurs expériences migratoires, soulignent l'importance des références culturelles populaires locales au sentiment d'appartenance. Albert illustre ce point en nous racontant l'anecdote d'un mariage dans la famille de sa conjointe, partagée entre un héritage québécois francophone et anglophone : « je suis le seul Chinois de la place, mais je suis le seul Chinois qui chante du Paul Piché, du Plume Latraverse. Ma blonde pis son frère, puis sa sœur, ils boivent parce qu'ils connaissent pas ces tounes-là [...] ». Isabel, pour sa part, sent un lien d'appartenance à son milieu de travail, le milieu théâtral.

Enfin, Ana décrit « l'identité dans le devenir » en référence à l'évolution de son sentiment d'appartenance au Québec en tant qu'immigrante. Ana ne s'affirme pas Québécoise, mais pense que c'est un sentiment qui peut se développer avec le temps. Similairement, Ligia décrit cette évolution qui se développe pour elle alors qu'elle s'habitue au rythme local et acquiert une meilleure compréhension des systèmes, en intégrant des comités pour faire entendre sa voix.

### 4.3.3 Identités multiples

Cette section réunit les descriptions des identités individuelles des personnes participantes, lorsqu'elles furent interrogées sur leur identité professionnelle et leur identité ethnoculturelle. D'autres formes d'identité se sont révélées au cours des entretiens, même si nous n'avions pas prévu de questions en ce sens : la parentalité, puis l'identité linguistique. D'abord, révisons les façons dont les personnes participantes organisent le caractère multiple de leurs identités.

Plusieurs des participant.es se trouvent à devoir organiser au mieux les diverses facettes de leurs identités, et présentent des façons différentes de les concevoir. MN parle de pluralité, tant dans la description de ses différents titres professionnels, que de ses appartenances culturelles : « C'est sûr que je choisis souvent - ça rend dingue les gens, puis je dis que ça c'est de la jalousie. Parce que je suis plurielle. C'est cool être plurielle, c'est chouette. La pluralité, c'est une richesse ». Ainsi, l'artiste décrit différentes appartenances qui co-existent, différents points de vue qu'elle peut adopter à sa guise dépendamment du contexte.

Isabel, pour sa part, décrit son identité ethnoculturelle comme complexe, ne pouvant se résumer simplement à « Portugaise » ou « Québécoise », puisque la région spécifique où elle a vécu est riche de sens pour son héritage culturel et ethnique. Ana exprime une idée similaire en parlant de son identité péruvienne, et d'un mélange d'origines qui la lient autant au passé colonialiste espagnol qu'à des racines autochtones colonisées, un paradoxe qui la fascine. Albert décrit une forme de métissage unique qui lie ses origines chinoises et malgaches : il constate avec sa sœur que ce mélange d'influences se manifeste dans leur façon de parler, des expressions malgaches se trouvant mêlées à leur cantonnais rudimentaire. Isabel réfère à des expériences fondamentales qui marquent le vécu et forment une base à l'identification, en donnant comme exemple la révolution politique portugaise qui eut des impacts

importants sur sa carrière et son éducation, entre autres. Malgré cette multiplicité, plusieurs des participant.es semblent toutefois prioriser une identité culturelle principale, ou la considérer comme essentielle. Albert se dit « Québécois dans l'âme », AM est « Ilnu avant d'être Québécois », Ana sera toujours Péruvienne, et Ligia est Brésilienne : « je serai toujours ça ».

Ensuite, la perception externe et son influence sur la définition de soi est maintes fois introduite par les personnes participantes. Ce regard externe peut accentuer la pluralité ou la complexité que nous venons de décrire, dans sa fonction de miroir, et dans ses tentatives de catégorisation. Ana décrit ce regard externe qui varie d'un contexte à l'autre, sans jamais aboutir à un résultat définitif : « je suis pas blanche, je suis pas noire. Je suis pas complètement indienne. Pour quelqu'un, oui, pour d'autres non. Au Pérou, il y a tout. Des gens blancs vont me voir plus indienne, des gens plus indiens, vont m'appeler la blanche ».

Ligia raconte son expérience avec le casting à son arrivée au Québec, alors qu'on lui explique qu'elle ne décrochera pas de rôle, puisque son accent et son apparence l'empêchent d'être facilement catégorisée. De plus, bien qu'elle se considère blanche et privilégiée socialement, Ligia choisit aussi la catégorie « latino » lorsqu'elle doit s'identifier sur tout formulaire officiel au Québec. Dans le cadre de sa participation aux comités EDI, l'artiste se décrit « de ladite diversité ethnoculturelle », vu ses origines latino-américaines, une description unique au contexte du Québec. Ligia précise même que le qualificatif « latino » prend une connotation péjorative pour elle, effet qu'elle aurait intégré au contact de cette perception externe au Québec. Enfin, Isabel amène l'idée du récit identitaire, un concept mis de l'avant également par AM dans sa description de son parcours artistique. Isabel explique s'être fait conseiller par un collègue artiste de préparer mentalement son récit de vie, pour être prête à se raconter, puisque la question de ses origines lui serait inévitablement posée en tant qu'immigrante, notamment.

Nous analysons maintenant les deux formes d'identité qui se sont révélées spontanément dans le discours des participant.es : soit la parentalité et l'identité linguistique. D'abord, chaque participant.e mentionne être parent au cours de l'entretien, le rôle de parent ayant pour la majorité une influence sur le parcours professionnel. Albert, par exemple, doit abandonner les études en théâtre pour pouvoir subvenir aux besoins de sa fille, priorisant plutôt de courtes formations qui lui permettent de travailler. Isabel intègre les changements à sa vie familiale lorsqu'elle raconte son parcours artistique : ces deux contextes de vie semblent indissociables. MN remarque l'impact de son congé de maternité sur ses opportunités de casting, et son emploi du terme « mère artiste » pour décrire cette nouvelle phase de sa vie dénote un changement ou une évolution au niveau identitaire.

Pour Ligia et Ana, le lien au Québec passe par leur fille. Lorsqu'Ana exprime ne pas se sentir Québécoise en évoquant la possibilité que ce sentiment évolue, elle mentionne sa fille née au Québec. Ligia réfléchit consciemment aux opportunités qu'elle veut léguer à sa fille, qu'elle identifie comme Québécoise à part entière, en distinguant son expérience de la sienne : « aujourd'hui, je suis une Brésilienne immigrée au Québec qui a une fille québécoise ».

Ensuite, tel qu'établi dans les sections précédentes, la langue française est reconnue comme importante à l'identité québécoise, voire vient légitimer l'appartenance nationale, mais c'est surtout la question de l'accent qui marque les artistes interviewé.es. Albert parle le joual, contrairement à ses parents, et contrairement à d'autres enfants issus de l'immigration dans son entourage qui ont adopté l'accent de leurs parents. Lorsque les participant.es mentionnent leur accent, c'est pour parler de discrimination, et de la perception externe qui les range dans la catégorie de l'altérité à cause de la façon dont ils et elles s'expriment.



#### 4.3.4 Définir l'identité

Dans cette section, nous rassemblons les définitions données par les participant.es au concept de l'identité. La notion temporelle se dégage d'abord des caractéristiques mises de l'avant par les participant.es. AM fait référence au passé, en faisant allusion à l'historique de colonisation et à la guérison : « je dirais l'identité, c'est – pas d'assumer, je cherche le mot – d'accepter d'où tu viens, en être fier. Et de continuer à vouloir le retrouver parce qu'on a voulu nous l'effacer ». Ce lien de réconciliation avec le passé est central à sa vision artistique, un travail presque thérapeutique. AM ajoute ensuite l'importance de l'avenir : l'importance de la fierté pour la transmettre aux générations futures. AM établit des parallèles évidents entre sa vision de l'identité et son travail artistique. Pour sa part, Albert reconnaît l'importance des origines dans la construction de l'identité : « pour reconnaître ton identité, en tout cas ta propre identité, faut que tu reconnaisse et il faut que tu connaisse d'où tu viens ».

Ensuite, la notion d'évolution est employée pour décrire une identité qui se forge dans le temps, qui devient plus complexe au fil des expériences. Ligia parle de transformation et nomme en exemple son identité de mère qui n'existait pas jusqu'à la naissance de sa fille. Isabel parle de mouvance, une identité qui est constamment influencée et formée par des rencontres et les milieux fréquentés. Ligia décrit cet aspect de l'identité acquis « malgré nous », c'est-à-dire qui est intégré et appris de manière inconsciente. Ligia et Isabel font toutes deux ainsi référence à l'inconscient. Isabel inclut « les choses que tu sais même pas de toi », pour faire référence à la génétique, à des éléments innés. Ligia croit aussi à cet aspect génétique, qu'elle observe chez sa fille : « je pense que 50% est génétique. [...] et je vois très très bien ça avec ma fille qui est, qui a le même trait d'anxiété que j'ai, qui a aussi la grande capacité de sociabilité que très humblement je dis que j'ai ». Cette idée d'une base à la formation identitaire, des marqueurs immuables ancrés dans l'expérience passée est répétée par Albert : « ce qui est sûr, c'est ce que tu as vécu. Et ce que tu as vécu, c'est ton identité. Fait que tu

peux l'influencer pour le futur, mais tu peux pas changer ce que tu as vécu, ce qui est derrière ». Ana ne croit pas quant à elle à la pureté de l'identité, préférant une vision de la « contamination », du métissage.

Enfin, l'influence de la perception externe est à nouveau abordée. Isabel décrit l'effet de miroir, le reflet présenté par la perception de l'autre, qui souvent contredit la perception de soi. Ligia ajoute la multitude de reflets présentés par les différentes personnes avec qui l'on entretient des relations et des interactions. En ce sens, Ana parle de l'importance du regard des autres dans une communauté, de la validation et de l'intégration au groupe.

## CHAPITRE 5

### INTERPRÉTATION DES RÉSULTATS

Ce cinquième et dernier chapitre sert à reprendre les résultats présentés dans le chapitre précédent et à les interpréter pour faire des liens entre nos constats principaux et la littérature scientifique présentée au deuxième chapitre, pour offrir des éléments de réponse à nos questions de recherche. Ainsi, ce chapitre présentera en quoi le statut minoritaire des artistes interrogé.es – établi entre autres par leur inclusion dans la catégorie institutionnelle de la diversité culturelle – peut favoriser un point de vue critique de leur milieu professionnel et complexifie leur lien à l’identité québécoise. La majorité des participant.es ayant un parcours migratoire en plus de porter ce statut minoritaire dans leur milieu professionnel, nous nous sommes intéressée particulièrement à ce que révèle leur perception de la société et de la culture québécoises en tant qu’*outsider within*, en référence à la théorie de Hill Collins (1986) voyant un avantage épistémologique dans le point de vue des personnes marginalisées, spécifiquement les femmes noires, à l’intérieur d’un groupe.

Nous observerons que les artistes interrogé.es ont en effet une conscience particulière de l’évolution de leurs identités, et formulent des réflexions approfondies sur le fonctionnement de la société québécoise dans son ensemble. Nous présenterons d’abord les manifestations des différents aspects du processus identitaire cernés dans notre cadre théorique et rapportés par les artistes participant.es dans leurs descriptions de leurs multiples identités, présentées dans toute leur complexité. Nous verrons ensuite les liens établis entre l’identité professionnelle des participant.es et leur identité sociale. Puis, nous décrirons le point de vue particulier des artistes interrogé.es, et analyserons les deux principales caractéristiques relevées à partir de cette perspective de la société québécoise, soit les inégalités structurelles et les enjeux de représentation.

### 5.1 L'identité comme processus complexe et les multiples identités

Le cadre théorique sur lequel nous appuyons notre analyse privilégie une vision constructiviste de l'identité, mettant de l'avant la nature subjective du point de vue de la chercheuse, mais aussi de la vision de l'acteur sur sa propre identité. Nous avons noté la nature dynamique, contextuelle et relationnelle du processus identitaire, en plus de souligner le pouvoir d'action de l'individu au sein de ce processus. Ces caractéristiques se retrouvent dans les descriptions des participant.es de leurs différentes identités ethniques et culturelles et de leur identité professionnelle, ainsi que leur évolution. Nous commencerons donc par une analyse des caractéristiques saillantes du processus identitaire présente dans le discours des artistes participant.es telles que relevées dans notre cadre théorique.

La nature subjective de l'identification se révèle d'abord dans la forme narrative adoptée par chaque participant.e pour raconter son parcours professionnel. Le récit de vie, décrit par Ricœur (1988) comme une recherche de cohésion du vécu, révèle les éléments biographiques les plus importants pour les participant.es, et surtout le sens que ces dernières donnent à ces éléments et à la cohérence qu'ils et elles construisent en les liant. Quand Ana raconte son arrivée au Québec, elle explique avoir découvert un intérêt pour les enjeux de la diversité culturelle et du dialogue interculturel à l'université. Elle justifie cet intérêt en l'inscrivant dans une certaine continuité biographique, en associant cet intérêt à sa vision d'artiste, aux thématiques qui l'ont motivées dans ses projets précédents et ce depuis le début de sa carrière. AM relate son penchant pour les histoires, son rôle de narrateur, qu'il hérite des aînés de sa communauté. Les histoires, l'envie de raconter, deviennent le fil conducteur de ses expériences professionnelles, bien que l'artiste décrive son parcours comme « accidentel ». L'artiste parle aussi de « leitmotiv », pour décrire les tendances qu'il observe dans son parcours, soit la transmission à autrui et l'amour du processus artistique. Nous voyons un parallèle avec le fonctionnement même de l'identification :

une évolution constante, un processus qui est en soi riche de sens pour l'individu. Isabel souligne à son tour la fonction identitaire de ce dispositif narratif. L'actrice explique s'être habituée à avoir recours à des résumés biographiques de différentes longueurs pour se préparer à se présenter au quotidien, notamment pour expliquer ses origines et ses parcours migratoire et professionnel. Par cet exercice pratique, Isabel souligne bien la nature construite et subjective du récit de vie et sa pertinence d'un point de vue relationnel, c'est-à-dire dans la présentation à autrui.

Ensuite, l'aspect dynamique de l'identité est bien représenté dans la description de certains parcours migratoires. Ana et Ligia expriment une réticence à s'affirmer Québécoises. Pour Ana, qui s'identifie comme Péruvienne et non comme Québécoise, « l'identité dans le devenir » est une réalité méconnue du vécu des immigrant.es. Elle pourrait s'identifier comme Québécoise un jour, mais pour l'instant, c'est seulement à Montréal qu'elle sent un lien d'appartenance. Similairement, Ligia explique avoir longtemps refusé de s'identifier comme Québécoise, avant d'évoluer dans sa compréhension de la culture locale et surtout des façons de s'engager socialement et politiquement, qui lui ont donné le sentiment d'intégration à sa société d'accueil. Isabel met aussi de l'avant la dimension temporelle du processus identitaire en critiquant l'expression « d'origine portugaise » utilisée pour référer à son pays de naissance, duquel elle a émigré à l'âge adulte. Une expression qui semble minimiser l'importance de ce pan de sa vie pour sa formation identitaire, alors que sa carrière était déjà bien établie au Portugal avant son arrivée au Québec. L'actrice compare sa situation avec celle de sa fille, qui est également née au Portugal mais immigrée au Québec à l'âge de 8 ans. L'expression « d'origine portugaise » serait plus appropriée pour cette dernière, pour qui la « culture est plutôt québécoise ».

Un autre exemple de cette qualité évolutive du processus identitaire se retrouve ainsi dans la description du rôle parental, un rôle acquis au cours de la vie. MN décrit les nouveaux défis qui se présentent dans sa carrière de comédienne maintenant qu'elle est

« mère artiste », notamment à cause des changements à son apparence. Albert raconte être devenu grand-père, sa fille devenue mère à son tour. Ligia et Ana observent une certaine évolution du lien d'appartenance au Québec dans leur relation avec leurs enfants. Ligia décrit sa fille comme Québécoise – cette dernière étant née au Québec – pour distinguer sa propre identité en s'appuyant sur la position de sa fille. Ana cite sa fille comme une des raisons de l'évolution de son propre sentiment d'appartenance au Québec. Ces descriptions des liens intergénérationnels évoquent même l'aspect relationnel de l'identité, dans la façon dont ces deux participantes évoluent dans la compréhension de leur identité à travers leur lien à leurs enfants.

Les participant.es reconnaissent la complexité de l'identité, et le besoin de clarifier ou de nuancer les définitions de leur propre identité au cours des entretiens, exprimant à leur façon la nature contextuelle de ces identités, voire leur positionnement précis tel qu'ils et elles le comprennent à ce stade-ci de leur vie. Isabel emploie le mot « dualité » pour décrire la coexistence de ses identités portugaise et québécoise. Elle éprouve une difficulté à expliquer clairement ce sentiment de dualité, qu'elle illustre en racontant l'évolution de ses références culturelles, qui sont maintenant québécoises, et devenues incompréhensibles pour ses connaissances au Portugal. Elle semble décrire un entre-deux qui combine ses racines portugaises et son identité québécoise, et éprouve de la difficulté à résumer simplement ces appartenances.

MN évoque aussi la coexistence de ses trois nationalités, qui sont toutes présentes à la fois, mais s'expriment selon le contexte. Ainsi, MN présente l'aspect contextuel et performé de l'identité tel que présenté par Hill Collins et Bilge (2020) dans leur travail sur l'intersectionnalité, qui expliquent que le contexte social peut révéler différentes facettes de l'identité de l'acteur. Les différentes origines nationales de MN coexistent pour la rendre « plurielle », et elle exprime clairement que la présentation de ses identités devient pour elle un choix, soulignant la nature performative du processus. Outre les notions de « pluralité » et de « dualité » citées plus haut, le terme

« métissage » est employé par Ana. En tant que Péruvienne, Ana se considère comme un produit du métissage, par la nature même de l'identité culturelle péruvienne et l'histoire du pays. L'artiste y fait référence plus tard lorsqu'elle définit le concept de l'identité, en référence au contact à l'autre, aux échanges qui s'effectuent dans la rencontre et la relation avec l'autre et la différence.

La tension entre permanence et changement se révèle aussi dans ces diverses expériences d'immigration, et dans l'incidence de ces trajets de vie sur les identités ethnoculturelles des participant.es. Ligia affirme qu'elle sera toujours Brésilienne et Ana de même exprime qu'elle sera toujours Péruvienne, mais les deux artistes décrivent une évolution dans leur rapport à la société d'accueil, dans leur compréhension de sa culture et même au sentiment d'appartenance à cette dernière, bien que leur appartenance à leur pays de naissance soit fondamentale. Lorsqu'Albert aborde son identité ethnoculturelle, l'acteur précise l'intersection de ses identités malgaches et chinoises, secondaires à son identité québécoise. À travers l'exemple du vocabulaire malgache qui se mêle au cantonnais rudimentaire parlé par Albert et sa sœur, ce dernier illustre la complexité de définir clairement ses origines. Ainsi, Albert détermine son positionnement, tel que décrit par Hall (2021b), c'est-à-dire l'intersection des cultures et de l'histoire qui marque son vécu. Dans le même ordre d'idées, MN, Ana et Ligia expriment plus de facilité à s'identifier comme Montréalaises plutôt que comme Québécoises. Isabel effectue un ajustement similaire en parlant de son identité portugaise. Cette dernière spécifie qu'elle est originaire du Sud du Portugal, une précision qui la lie à des ancêtres berbères et juifs, et qu'elle utilise pour souligner que le terme Québécois.e n'est pas suffisamment détaillé pour décrire une appartenance régionale, voire une identité, dans toute sa complexité.

Albert et AM se démarquent dans leur description de leurs identités ethnoculturelles, en ce que l'idée de l'évolution semble moins présente que chez les autres. Ces deux artistes n'ont pas la même expérience d'immigration que les autres artistes interrogé.es,

ce qui justifie peut-être en partie cette différence. AM décrit son lien au terme « Québécois », en établissant une hiérarchie. L'artiste s'identifie « Innu, Québécois, Canadien, du monde », mais il est « Innu à la base » et ce, avant d'être Québécois. Ainsi, l'identité innue serait la plus fondamentale pour AM et bien que l'artiste intègre l'identité québécoise à cette énumération, ce dernier réfère souvent au cours de l'entretien au groupe québécois comme étant distinct. Par exemple, l'artiste cite le mouvement indépendantiste : « on m'a tout le temps demandé : est-ce que tu serais avec nous si on voulait être indépendant ? Moi j'ai aucun problème en autant que tu me donnes la mienne ». AM décrit la cohabitation entre deux groupes distincts, dont l'un est québécois. Quant à Albert, une énumération similaire affiche les facettes multiples de son identité ethnoculturelle : « [t]echniquement je suis Africain de naissance, et je suis Canadien, naturalisé canadien. Mais je suis Québécois dans l'âme. Mais je suis Chinois dans l'enveloppe ». L'identification québécoise semble primer sur les autres aspects de l'identité, qui paraissent plus factuels et administratifs dans la façon dont ils sont nommés, des facteurs déterminés de façon externe. L'identification au Québec se démarque par sa nature affective et semble choisie et affirmée par Albert lui-même.

Les participant.es décrivent donc des identités ethnoculturelles riches, complexes, et plurielles, offrant un aperçu de différentes façons d'interpréter leur identité et de se présenter. La nature évolutive de ces identités s'exprime surtout chez les personnes avec un parcours d'immigration à l'âge adulte. Il serait intéressant d'approfondir cet aspect avec un échantillon de participant.es plus large, en comptant un plus grand nombre de personnes nées au Québec et de personnes immigrées au Québec pour comparer leurs expériences. Les identités multiples décrites par les artistes participant.es s'articulent autour du sentiment d'appartenance au Québec, une relation unique à chacun.e. Nous analyserons maintenant cette articulation, en passant par le lien des participant.es à leur milieu de travail.



## 5.2 L'identité professionnelle et le lien à la société québécoise

Nous nous intéressons au lien entre l'identité au travail et la façon dont celle-ci se conjugue aux autres identités sociales. Ainsi, nous ne cherchons pas à définir la profession d'artiste en soi, mais plutôt à utiliser celle-ci comme porte d'entrée vers une compréhension du sentiment d'appartenance à la culture québécoise des personnes interrogées dans le cadre de notre recherche. Nous relevons donc dans cette section les éléments soulevés par les participant.es qui nous permettent d'analyser la pertinence sociale de leur identité professionnelle, puis à déterminer leur compréhension individuelle de leur place dans le milieu des arts au Québec, puis par extension leur positionnement au sein de la société québécoise.

Les artistes reconnaissent la nature relationnelle de leur métier, faisant maintes fois référence au rôle social de leur choix de vocation. L'échange ou le dialogue, l'engagement politique, la contestation ou la revendication, ainsi que la représentation figurent parmi les qualités que les artistes associent dans leur discours tant à leur métier qu'à l'art de façon plus générale. Lorsqu'il décrit son parcours artistique et l'évolution de sa carrière, AM exprime le besoin de redonner aux générations futures, en leur transmettant des opportunités de travail. Ligia commence son parcours en enseignement du théâtre au Brésil, ce volet éducatif présenté comme indissociable de sa carrière d'artiste et des autres titres qu'elle accumule au fil des ans. Isabel, qui réserve une partie centrale à l'engagement politique dans sa carrière professionnelle, reconnaît le rôle éducatif du théâtre et l'importance de donner aux autres en créant un réseau culturel à l'échelle du pays lorsqu'elle entame ses études en théâtre au Portugal. De plus, AM et MN utilisent leur profession pour se raconter, parfois de façon très concrète en s'écrivant des rôles, ce qui leur permet de prendre en charge la façon de se représenter.

Ensuite, les visions des artistes quant au rôle social de l'art se trouvent largement en adéquation avec la description de leur statut d'artiste. Ana et AM reconnaissent l'importance du dialogue en arts, le respect et l'échange mutuel au travail, ou la création de liens et de réseaux. Ligia considère l'art comme « outil de réflexion et de transformation » qui permet au citoyen de développer un sens critique. Similairement, Ana juge que le théâtre est un art politique, dans le sens où celui-ci sert à remettre en question les structures de pouvoir. Albert explique l'importance de la représentation adéquate de la population qui consomme le contenu culturel, pour que les citoyen.nes se reconnaissent, et ce de façon non stéréotypée. L'artiste exprime son engagement en ce sens pour les générations futures, pour ses enfants et ses petits-enfants. MN évoque la dimension rassembleuse de l'art en comparant les événements culturels à des événements sportifs. Une pratique sociale qui selon elle confère une fonction plus populaire et plus démocratique à l'art et à la culture.

À la lumière de ces propos, il est donc intéressant de noter une adéquation qui se dessine entre leur lien personnel à leur profession et leur perception du rôle social de l'artiste. Dubar (1992) décrit l'interdépendance entre ces deux niveaux micro et macro, soit l'identité individuelle et collective ou l'identité personnelle et sociale. Dans sa théorie de la double transaction, l'auteur représente l'interaction entre une dimension biographique et une dimension relationnelle qui constitue la socialisation professionnelle de l'individu. Cette théorie n'inclut pas d'analyse en profondeur du travail d'artiste, qui diffère largement du travail en entreprise décrit par l'auteur, mais nous nous appuyons sur cette dernière pour analyser le discours des participant.es en lien avec leur profession et leur inscription dans leur milieu de travail. La théorie de Dubar nous permet d'identifier les moments de rupture et de continuité avancés par les participant.es dans le récit biographique de leur parcours, ainsi que les témoignages de reconnaissance ou de non-reconnaissance dans la définition des relations qui marquent ce parcours, ce qui nous permet par la suite de dresser un portrait de leur positionnement au sein de la société québécoise.

Ainsi, Dubar présente différentes formes identitaires résultant du processus de construction de l'identification professionnelle, soit l'articulation entre les deux transactions nommées ci-haut. La reconnaissance des objectifs professionnels de l'individu par ses pairs ou les personnes en poste de décision ainsi que le sentiment de continuité de la trajectoire individuelle et des appartenances sociales jouent un rôle déterminant dans la construction de ces formes identitaires. En commençant par la description du statut d'artiste même, certain.es participant.es soulignent la précarité financière inhérente au métier, et le manque de reconnaissance sociale qui y est lié. Les participant.es acceptent des revenus moindres pour s'offrir la liberté de produire leurs propres projets, acceptent des rôles stéréotypés et moins valorisants au début de leur carrière et cumulent les emplois et les titres pour subvenir à leurs besoins et pour préserver leur carrière. MN souligne le manque de reconnaissance du travail des artistes au sein de leur milieu professionnel, en se rappelant l'expérience de la pandémie, lorsque les subventions d'aide soutenaient uniquement les institutions et que l'opinion populaire ne se portait pas à la défense des artistes.

Ensuite, la rémunération oriente le titre professionnel privilégié. Ligia, malgré sa carrière de comédienne et de conteuse, met de l'avant son titre de travailleuse culturelle, puisque c'est le travail qui lui fournit un salaire au moment de l'entretien. Dans le même ordre d'idées, MN se présente comme comédienne principalement, puisque c'est le travail qui la « fait vivre ». Ana, pour sa part, se sent légitimée en tant qu'artiste au Québec lorsqu'elle est reconnue très concrètement par ses pairs, soit par le financement et la diffusion de ses projets. La reconnaissance sociale en tant qu'artiste semble donc passer par la rémunération du point de vue de ces artistes.

En ce qui a trait au récit biographique, en nous fiant toujours aux travaux de Dubar, nous observons un exemple de rupture significative dans le parcours artistique tel que raconté par Ligia, Isabel et Ana, en lien avec leur carrière et les changements amenés par leur immigration au Québec. Les trois artistes débutent leur carrière artistique dans

leur pays de naissance, et se trouvent en conflit avec le milieu artistique à leur arrivée au Québec, menant même à des réorientations professionnelles dans le cas d’Ana et de Ligia. Les trois artistes racontent des parcours similaires dans le milieu artistique au Québec où elles se sentent exclues et incomprises à leur arrivée. Ligia ne se reconnaît pas en tant que comédienne dans l’esthétique de jeu locale à son arrivée au Québec. Elle observe cette différence de code culturel qu’elle trouve limitante artistiquement, en plus d’avoir du mal à percer dans le milieu théâtral local. Isabel et Ana vivent des expériences parallèles, racontant s’être senties exclues et incomprises à l’université à Montréal. Ces trois artistes vivent donc une rupture biographique dans leur trajectoire professionnelle à leur arrivée au Québec, cette rupture étant influencée par le manque de reconnaissance de leurs pairs et des institutions locales. MN, AM et Albert, ayant tous.tes débuté leur carrière artistique au Québec, ne rapportent pas cette même expérience de rupture. Toutefois, chacun.e de ces trois autres artistes racontent leurs propres expériences d’exclusion, de discrimination, voire de racisme au sein de la société québécoise. Nous présenterons ces expériences dans la prochaine section.

Nous remarquons une certaine continuité biographique, telle que décrite par Dubar, chez tous.tes les artistes interrogé.es dans l’affirmation de leur statut d’artiste. Les changements de parcours, ou encore les enjeux de reconnaissance ne découragent pas ces dernier.ères dans leur identification en tant qu’artistes. Même lorsque les participant.es associent le titre professionnel à la rémunération, par exemple lorsque Ligia met de l’avant son métier de travailleuse culturelle puisqu’il s’agit de sa source de revenu principale, l’identification au statut d’artiste demeure présente.

Il serait intéressant d’approfondir l’analyse de cette distinction dégagée du discours des participant.es, le statut d’artiste se révélant plutôt comme une vocation – dans le sens de passion – qui aurait une signification permanente et fondamentale, même essentielle pour l’individu qui s’y identifie. Ligia affirme avec conviction que son identité d’artiste est permanente : « ça ne va jamais mourir en moi ». MN se déclare artiste en énumérant

les différents aspects de sa pratique, mais elle ne saurait définir précisément l'identité d'artiste. Isabel renforce son statut de « praticienne du théâtre, en écriture aussi » lorsqu'elle doit décider si une carrière en enseignement l'intéresserait. Ana défend son statut d'artiste face à la catégorie institutionnelle de la diversité culturelle, qui la place dans un groupe à part : « on est des artistes, simplement ». Albert se dit artiste, mais a du mal à se reconnaître comme artiste québécois, hésitant à répondre clairement à cette question : « est-ce que je suis artiste québécois ? Est-ce que je suis artiste asiatique ? Tu sais, Chinois ? ». AM exprime à deux reprises s'identifier comme artiste, mais qu'il préférerait que ce statut professionnel ne soit pas associé de façon essentialiste à son identité autochtone. Lorsqu'il se fait demander s'il sent une appartenance au milieu des arts québécois, AM répond « [j]e fais partie de ceux qui s'expriment », refusant le mot appartenance.

Bien que la majorité ne s'identifie pas en tant que Québécois.es, Albert étant le seul à affirmer clairement ce lien, plusieurs des artistes évoquent l'importance des références culturelles et artistiques dans leur identification sociale. Ainsi, Ligia ne s'identifie pas comme Québécoise, mais cette dernière explique qu'elle s'identifie au contenu culturel québécois qu'elle consomme régulièrement grâce à son emploi de travailleuse culturelle. Albert illustre son sentiment d'appartenance avec des références musicales, et Isabel constate que ses références culturelles, importantes selon elle à la définition de soi, sont maintenant québécoises plutôt que portugaises. MN défend son amour pour Michel Tremblay, Rébecca Deraspe, ainsi que d'autres autrices québécoises par qui passent son sentiment d'appartenance à la culture québécoise, qui n'est pas constant et dépend du contexte. L'œuvre et l'héritage de Michel Tremblay, en tant que symbole de révolution culturelle et d'inclusion, sont d'ailleurs cités par tous.les les participant.es à l'exception de AM. Ana, principalement, fait référence maintes fois au dramaturge, dont elle s'est inspirée pour sa recherche de maîtrise qui traite de la représentation de la diversité culturelle dans le théâtre québécois contemporain. Isabel et Ligia font un lien similaire entre le changement opéré par Tremblay avec l'inclusion du joual et de

la classe ouvrière notamment avec sa pièce *Les belles-sœurs* (1968), et la lutte actuelle pour représenter la population québécoise dans toute sa diversité au cœur du paysage médiatique. Ainsi, les manifestations culturelles représentent une porte d'entrée importante à l'appartenance à une culture pour les personnes interrogées. Les participant.es entretiennent un lien durable à leur statut d'artiste, en reconnaissant l'importance des arts et de la culture pour l'identification collective et sociale, bien que ces dernier.ères aient une relation complexe à l'identité québécoise.

L'expérience de l'exclusion dans leur milieu professionnel semble informer cette relation complexe. De plus, le parcours migratoire paraît un élément important qui influence cette perspective, puisque les artistes qui ont vécu cette expérience s'appuient sur des comparaisons avec d'autres milieux, d'autres contextes sociaux pour tirer leurs observations. Ana critique directement la catégorie de la diversité culturelle employée par les institutions dans le but de donner des opportunités aux artistes classé.es issu.es des minorités. Ana souligne que cette catégorisation efface la nature évolutive de l'identité, que cette catégorie devrait se limiter à une étape favorisant l'intégration. Cette définition institutionnelle placerait l'individu dans un espace indéfini, qui déshumanise et ne permet pas à ces artistes d'être membres à part entière du milieu. MN estime que les mesures de discrimination positive lui ont fourni une première opportunité de faire ses preuves, et qu'elle ne devrait plus avoir à défendre son talent ou ses compétences. Isabel explique que cette catégorie et les programmes de financement qui en découlent sont souvent employés de façon instrumentale, les artistes minorisé.es étant engagé.es dans le cadre de mesures pour favoriser l'inclusion, sans jamais que cette dernière ne soit complètement atteinte : « c'est comme s'ils ne font pas partie de la *gang* encore. Donc on les utilise, puis après c'est fini, on passe à autre chose ». Albert avance la même réflexion. Lorsqu'on l'engage pour un premier rôle à la télévision, on peut affirmer qu'il s'agit d'un premier rôle offert à un acteur de la diversité, sans que ce rôle ne soit récurrent ou central à l'intrigue narrative de l'émission. Le point de vue critique est ainsi développé par les artistes par leur

positionnement dans la marge, une position qui leur est imposée. Nous nous attarderons maintenant plus précisément à ce point de vue critique et au positionnement des artistes interrogé.es.

### 5.3 Le point de vue de l'acteur.trice

À la lumière des entretiens menés pour la présente recherche, nous observons que le métier de comédien.ne, le métier commun à tous.tes les artistes participant à notre recherche, semble favoriser un point de vue privilégié sur la représentation médiatique. En effet, ces dernier.ères sont régulièrement confronté.es à la façon dont ils et elles sont perçu.es par autrui dans le cadre du processus d'audition, qui leur attribue des rôles basés sur leur apparence, et sur le type de personnage qui leur correspondrait. Le casting se présenterait alors comme une forme de catégorisation sociale en soi. Nous y voyons un exemple de la dimension relationnelle du processus identitaire, et du rôle que peut jouer le pouvoir dans ce processus.

Les artistes interrogé.es semblent constamment confronté.es au regard d'autrui, à la façon dont ces dernier.ères sont perçu.es par les personnes qui occupent des postes décisionnels, tels que les directeur.trices de casting, les équipes de production et de réalisation. De plus, cette dynamique leur fournit un point de vue particulier sur la construction d'archétypes, voire de stéréotypes, véhiculés par les productions médiatiques, puisque ces acteur.trices sont souvent amené.es à les incarner. Pour reprendre la notion de l'univers symbolique de G.H. Mead (1934), ainsi que les conflits introduits par l'action du pouvoir sur ces univers selon Berger et Luckmann (Qribi, 2010), le groupe québécois francophone et blanc serait le groupe porteur de l'univers symbolique dominant. Les artistes participant.es rapportent ainsi les codes et représentations qui ne tiennent pas compte de leur réalité, qui entrent en conflit avec leur perception de soi ou même de leur communauté, ou qui les ignore simplement. En effet, lorsque les participant.es relèvent que les artistes dit.es de la diversité culturelle

peinent à être inclus.es tant à l'écran et sur la scène que derrière la caméra ou dans les coulisses, ces dernier.ères font état d'un univers symbolique ou d'un imaginaire qui ne tient pas compte de leur présence à part entière.

Les artistes participant.es comparent le milieu culturel et médiatique québécois à d'autres milieux artistiques où ces dernier.ères ont travaillé en dehors de la province. Notamment, les personnes ayant débuté leur carrière dans un autre pays remarquent les différences entre ces expériences professionnelles, soulignant ainsi les particularités du milieu local. Par exemple, Albert observe une différence entre ses expériences de travail au sein de productions francophones et ses expériences en milieu anglophone, au Canada anglais et aux États-Unis. Par la comparaison avec des milieux différents, l'acteur remarque donc la manière distincte dont sont construites les frontières de l'altérité, les productions francophones québécoises érigeant des frontières beaucoup plus rigides qui entre autres classent dans la catégorie de l'altérité les personnes parlant avec des accents différents de l'accent québécois. Pour Juteau (2015), l'ethnicité serait un processus réservé à l'Autre, la majorité incarnant l'universalité. Les politiques culturelles servant à encourager ou à favoriser l'inclusion de ladite diversité culturelle renforcent paradoxalement le confinement de l'Autre à une catégorie à part, différente du « Nous » collectif québécois. Contrairement aux chercheur.ses de notre cadre théorique qui définissent l'identité comme une construction en constante évolution (de Gaulejac, 2002; Grandjean *et al.*, 2009; Vinsonneau, 2002; Hall, 2021a), cette catégorie institutionnelle évoque un état fixe qui est remis en question par certaines participantes, notamment Ana et MN, qui revendiquent la nature évolutive leurs identités et de leur statut professionnel.

Notons que l'ensemble des personnes participant à cette recherche travaillent comme comédien.nes, et sont majoritairement issu.es du milieu du théâtre. Il serait intéressant d'approfondir la démarche en incluant d'autres catégories d'artistes, tels que des danseur.ses, des musicien.nes, des écrivain.es, même des artistes de cirque. Le



recensement à partir de contextes professionnels différents pourrait mener à des comparaisons plus riches considérant que chaque pratique peut impliquer des relations différentes au corps, à l'art, et que chaque milieu professionnel peut potentiellement représenter un écosystème distinct. De plus, l'enquête auprès de scénaristes pourrait être intéressante, considérant que ce travail est à la source de la représentation des stéréotypes décrits par les participant.es, tant au cinéma qu'à la télévision.

Il nous paraît important de souligner les stratégies de résistance à ces dynamiques de pouvoir qui s'imposent aux individus participant à notre recherche. La dimension contestataire, telle que nous l'avons qualifiée dans le précédent chapitre, est revendiquée par plusieurs des participant.es. Selon Hall (2021a), les représentations influencent la construction identitaire, et peuvent être internalisées par le groupe minoritaire. Les participant.es démontrent plutôt des exemples de contestation face à cette hiérarchisation imposée par le groupe dominant. Nous avons relevé dans les descriptions des parcours professionnels une tendance chez les artistes interrogé.es à identifier eux-mêmes cette propension à la remise en question, et à l'inscrire comme un trait de caractère qui influence leur parcours. Nous y voyons une affirmation de cette agentivité qui ajoute à la complexité de la dynamique relationnelle, et le pouvoir d'action ou encore les stratégies identitaires déployées, tel que définis dans notre cadre conceptuel (Camilleri, 1998 ; Mucchielli, 2021).

Il pourrait s'avérer que cette caractéristique soit fréquemment observée chez les personnes s'identifiant comme artistes, mais nous pouvons d'abord l'expliquer par le fait que les artistes recruté.es pour la présente recherche avaient tous.tes déjà investi des comités EDI. Notre échantillon regrouperait donc nécessairement des personnes qui ont déjà un point de vue critique sur leur milieu et potentiellement sur la société québécoise dans son ensemble, qui se traduit en engagement envers la transformation de leur milieu professionnel. Il serait donc intéressant d'éventuellement élargir ce

bassin de participant.es, et d'interroger des artistes qui n'ont pas d'emblée ce genre d'engagement.

Le point de vue résolument critique des artistes interrogé.es sur leur milieu professionnel et par extension sur la société québécoise évolue nécessairement dans l'échange et la relation à autrui, et procède du positionnement social des artistes participant à cette recherche, en référence précisément à leur statut d'artiste minoritaire au Québec. Les artistes rencontré.es remarquent l'évolution, les changements opérés dans le milieu de la culture québécoise pour répondre aux enjeux liés à l'inclusion et à la représentation de ladite diversité culturelle. Les participantes ayant débuté une carrière artistique dans leur pays d'accueil enrichissent leur analyse en comparant ces différentes expériences. Des distinctions sont parfois établies entre les milieux de travail anglophones et francophones. La majorité des artistes participant.es établissent aussi une distinction claire entre leur milieu professionnel et la société québécoise dans son ensemble. Ces participant.es considèrent que leurs expériences professionnelles se trouvent en inadéquation avec leur expérience au contact du public québécois, et que ces mesures discriminatoires ne proviendraient pas de la demande du public, mais plutôt d'une volonté d'un groupe restreint de personnes en position de pouvoir dans le secteur des arts, des médias et de la culture de préserver des avantages et des privilèges sociaux. Dans la prochaine section, nous présenterons les inégalités structurelles et les enjeux de visibilité tirés des principales observations des participant.es en lien avec leur milieu professionnel, c'est-à-dire le secteur des arts et de la culture québécois, pour comprendre la perception des artistes interrogé.es de ce milieu et par extension de la société québécoise.

### 5.3.1 Difficultés et inégalités structurelles

La question du racisme ne figurait pas dans nos questions, mais nous prévoyions que ce sujet soit abordé, à cause de l'implication des personnes participantes aux comités

sur l'égalité, la diversité et l'inclusion. Cette thématique fut abordée rapidement et de front par quelques artistes, cette expérience étant partie intégrante de leur parcours et de leur vécu. Dans notre analyse thématique, nous avons rassemblé les mentions de discrimination et de racisme par les artistes interrogé.es, puisque certain.es participant.es ont établi une distinction claire entre ces deux concepts.

Nous n'avons pas demandé à chaque participant.e de définir le racisme, mais nous avons demandé quelques précisions lorsque nécessaire. Ligia définit le phénomène comme étant anti-noir spécifiquement, précisant que son expérience de discrimination basée sur son accent par exemple n'en constitue pas un exemple. Nous demandons à Isabel de définir le racisme en ses termes, puisqu'elle affirme à répétition que les Québécois.es ne sont pas racistes à ses yeux. L'actrice explique qu'il s'agirait selon elle de l'exclusion de l'Autre, fondée sur des préjugés inconscients. Selon elle, un peuple ne peut être raciste de nature, évoquant l'aspect constructiviste du phénomène.

Tel qu'établi dans notre cadre conceptuel, le paradigme postracial suppose que les sociétés occidentales se seraient affranchies de la race et des inégalités sociales qui en découlent (Eid, 2018). De surcroît, la race ne s'expliquerait plus par la racine biologisante qui aurait fondé la notion d'un point de vue scientifique (Fanon, 1956). L'attention portée aux corps, et la différenciation appuyée sur les traits phénotypiques semble toutefois bien présente et d'actualité si l'on se fie aux expériences des artistes participant à notre recherche, même si c'est sous une forme renouvelée. En effet, plusieurs des expériences rapportées par les participant.es décrivent une discrimination ou une exclusion basée sur des marqueurs physiques, comme lorsque MN explique le rejet des corps noirs en audition. Albert fait référence à ce phénomène à quelques reprises, lorsqu'il décrit l'inadéquation entre sa perception de soi, et le reflet que lui renvoient plusieurs de ses expériences professionnelles. L'artiste s'identifie comme Québécois, mais comprend qu'on le perçoit comme Autre sur la base de son apparence. Plusieurs des expériences décrites par Albert semblent découler d'une incongruité

perçue entre son accent québécois et son « enveloppe chinoise », pour reprendre l'expression employée par l'acteur lui-même.

L'exemple le plus récurrent dans le discours des participant.es demeure l'accent, un enjeu qui affecte directement Ligia, Ana et Isabel. Pour Ligia, la discrimination vécue en ce sens est difficile à cerner, puisqu'elle n'est pas explicite. Elle raconte avoir fréquemment senti une réticence de la part de collaborateur.trices potentiel.les après une rencontre en personne : « [a]ussitôt que j'ouvre ma bouche avec mon accent latino, c'est fini. Ma crédibilité est déjà allée dans la poubelle ». L'actrice comprend que son accent est la cause de l'exclusion, puisque son apparence physique est celle d'une « femme blanche ».

Ana et Isabel sentent que leur accent cause des problèmes de communication, ou présente une barrière à l'inclusion lorsqu'elles commencent leur maîtrise au Québec et sentent une fermeture de la part de leurs collègues. Par la suite, Isabel comprend que son accent représente un frein à l'épanouissement de sa carrière au Québec. MN mentionne aussi que son accent belge lui vaut l'attribution de rôles stéréotypés de réfugiées, par exemple, sans égard à l'origine de son accent. L'actrice fait référence aux rôles stéréotypés pour lesquels elle passe des auditions, des stéréotypes qui s'appuient sur l'apparence noire et l'associent à un statut de précarité sociale : « [o]n est clairement tous pauvres. Ou on est réfugiés, ou on a fui un pays en guerre ». Selon Desprat (2018), qui effectue une étude sur les barrières vécues par des coiffeurs d'origine nord-africaine, la construction des corps racisés s'appuierait sur la transformation du marqueur de différence en stigmat, dans le sens employé par Goffman (1975). Ainsi, tel que décrit par les participant.es, l'accent deviendrait un stigmat qui motiverait l'exclusion de certains individus du groupe majoritaire, qui marquerait ces individus et représenterait une barrière d'accès au travail. Ces conséquences sont nommées clairement par Ana, Ligia et Isabel, qui voient leurs

carrières de comédiennes freinées à leur arrivée au Québec, motivant des réorientations de carrière.

On trouve aussi des manifestations de l'ethnocentrisme tel que décrit par Lévi-Strauss (1987) dans les expériences des personnes participantes. Un point de vue centré sur la civilisation occidentale, considérée comme supérieure, et qui perçoit comme stationnaires les autres cultures. Isabel, Ligia, et Ana rapportent leurs premières expériences au contact de leurs pairs à l'université en théâtre, sentant une dévalorisation de leur formation, de leurs références latino-américaines, ou portugaises dans le cas d'Isabel. Ana sent que ses collègues entretiennent des préjugés envers le théâtre de l'Amérique latine et une méconnaissance de la culture latino-américaine dans son ensemble, puisqu'elle ne perçoit aucun enthousiasme de leur part lorsqu'elle parle de ses origines et de sa formation. Selon elle, l'Amérique latine est perçue de façon folklorique et n'est pas prise au sérieux. Ana et Ligia attribuent ce manque d'intérêt et de curiosité au colonialisme, à un regard tourné vers l'Europe. Les origines européennes d'Isabel semblent contredire cette observation, mais l'actrice rapporte s'être souvent fait inclure dans la catégorie latino-américaine, soulignant les amalgames et l'essentialisme des catégories construites dans le secteur des arts, des médias et de la culture. Ces exemples témoignent de la nature dynamique et située tant du processus de racisation que de la blanchité. Ligia, qui s'identifie comme blanche et privilégiée, vraisemblablement à cause de son positionnement social dans son pays d'origine du Brésil, décrit pourtant des expériences résolument discriminatoires qui correspondent au processus de racisation détaillé dans notre cadre théorique.

### 5.3.2 Visibilité et représentativité

La majorité des expériences d'exclusion et de discrimination décrites par les participant.es présentent un phénomène diffus, ce qui rend ses manifestations difficiles à cerner et à dénoncer. Ce racisme sous une forme plus contemporaine est ancré dans

l'expérience sociale et donc dynamique et relationnel (Bataille, Mc Andrew et Potvin, 1998). Les artistes se trouvent à devoir se baser sur leur ressenti, sur leur compréhension de leurs interactions sociales pour comprendre et définir l'exclusion et la discrimination qu'ils et elles vivent. Par exemple, MN décrit le jugement qui découle du processus d'audition comme « pernicieux ». Les évaluations négatives des directeur.trices de casting, ou encore les actes de discrimination, ne sont jamais relatés directement à l'acteur.trice. L'agente de la comédienne transfère leurs messages, les critiques à son égard ainsi généralement filtrées, parfois traitées avec euphémisme et toute forme de discrimination se voyant alors dissimulée. Lorsque Ligia remarque que son accent lui coûte des opportunités de travail, elle ne se le fait pas dire explicitement, mais le comprend dans ses interactions avec les collaborateur.trices potentiel.les.

Cependant, plusieurs des expériences de racisme relatées par AM en tant qu'Autochtone sont de nature plutôt flagrante et directe. AM décrit un racisme si quotidien et ordinaire qu'il en vient à représenter la normalité. Fanon (1956) explique cette qualité quotidienne du racisme, qui devient l'élément le plus visible des dynamiques de hiérarchisation. AM nomme les préjugés, les stéréotypes, donc les éléments racistes présents dans le discours, mais fait souvent référence aussi aux politiques qui érigent l'aspect structurel de ce racisme anti-autochtone, telles que l'existence des réserves, des pensionnats, ou encore l'exploitation des territoires et des ressources naturelles par le gouvernement. Dans son article sur le racisme anti-autochtone au Québec, Capitaine (2018) note cette particularité du racisme anti-autochtone qui comprend une dimension structurelle, dans les lois ou encore les politiques encadrant les reconnaissances territoriales, et qui s'incarne aussi dans la dimension quotidienne dépeinte par AM. Capitaine remarque aussi que les frontières entre racisme culturel et racisme à référentiel génétique se trouvent brouillées lorsque la culture de l'Autre est traitée comme innée, et donc comme hérédité biologique, à l'instar de traits physiologiques. AM évoque le personnage stéréotypé de « l'Indien » qu'il est souvent amené à interpréter, parodiant lors de son entretien l'accent et le parler

élémentaire associé à ce personnage sensé vraisemblablement représenter une image primitive d'un Autochtone.

Malgré cette différence prononcée dans l'expérience décrite par AM, les enjeux liés à la représentation tels que les stéréotypes et l'essentialisme, qui mènent à l'exclusion par le groupe majoritaire rejoignent tous.les participant.es. Tel que détaillé dans une section précédente, MN dénonce catégoriquement une sorte de casting qui construit des amalgames à partir des acteur.trices de ladite diversité. AM dénonce à son tour l'attribution de rôles qui mettent de l'avant son identité autochtone, le réduisant à ce statut. Albert souligne le non-sens de la catégorie « asiatique » dans laquelle il se fait souvent inclure, vraisemblablement à cause de traits phénotypiques, l'Asie englobant pourtant plusieurs origines nationales ou culturelles et représentant une grande diversité d'apparences physiques. Pour MN, ce genre de casting dépossède ces acteur.trices de leur pluralité, une qualité que l'actrice revendique avec fierté. Similairement, Isabel se désole du manque de richesse et de la perte de possibilités résultant d'un casting qui s'appuie uniquement sur le physique de l'individu.

Ces expériences vécues par les artistes participant.es se rapprochent de ce que Memmi (1994) nomme la négation des traits différentiels. Selon Eid (2018), le rejet de l'individualité des sujets racisés serait le propre de la racisation, au profit du groupe majoritaire qui possède le privilège d'incarner l'universel et le pouvoir de l'autodéfinition. Les acteurs.trices relégué.es au statut minoritaire sont jugé.es en termes de l'écart qu'ils ou elles incarnent face à la norme majoritaire. L'auteur, qui interroge le lien entre race et majorité nationale, établit que la blanchité est liée à la conscience nationale dès la naissance de l'État et trouve son unité dans l'opposition à l'Autre. Dans le cas du Canada et des États-Unis, dans l'opposition aux groupes Autochtones et Noirs, puis aux populations issues de l'immigration postcoloniale. La nationalité devient ainsi une forme de capital culturel. L'individu accumule ce capital par la possession ou l'expression de caractéristiques culturelles et physiques reconnues

comme des marqueurs d'appartenance nationale légitimes, telles que la langue, l'accent, la religion.

Les participant.es réfèrent maintes fois aux barrières représentées par l'accent dans leur milieu professionnel. Lorsque ces dernier.ères définissent le terme Québécois.e, référant à la représentation de cette identité nationale dans l'imaginaire populaire, la langue française est reconnue par Albert et Ana comme marqueur de légitimation sociale. Albert mentionne aussi la blanchité associée avec cette catégorie majoritaire, à l'instar de Ligia, bien que les deux artistes soulignent qu'elle ne devrait pas s'y limiter. MN relève une certaine hypocrisie dans le projet de défense de la francophonie, cette dernière semblant être uniquement associée à la blanchité et rarement aux immigrant.es d'origine africaine par exemple. AM réfère plusieurs fois aux dynamiques de domination qui bénéficient au groupe majoritaire détenant le pouvoir d'écrire une histoire collective qui efface la présence des peuples autochtones. Albert et Isabel racontent enfin un projet indépendantiste nationaliste qui exclut des pans complets de la population, qui les exclut personnellement alors qu'il et elle se sentaient interpellé.es par ce projet de société, une société pour laquelle ces artistes entretiennent un sentiment d'appartenance.

Ainsi, nous voyons un point de vue privilégié – au sens épistémologique tel qu'employé par Hill Collins (1986) et dans la théorie féministe du positionnement – chez les artistes interrogé.es. Une perspective vraisemblablement influencée par leur emplacement dans les marges de leur milieu professionnel et par extension de la société au sein de laquelle ces dernier.ères vivent. Un point de vue critique qui est riche de sens scientifiquement. Bien que subjective, l'expérience combinée de ces artistes peut motiver une réflexion rigoureuse qui tend vers l'objectivité (*Ibid.*, 1986). La catégorie de la diversité culturelle, se voulant une catégorie qui favoriserait l'inclusion de ces individus sous-représentés dans le contenu médiatique, deviendrait plutôt un lieu imposé qui limiterait l'expression de la complexité et la pluralité des individus, et les confinerait à une



identité fixe et permanente de l'Autre. Les individus interrogés dans le cadre de notre recherche démontrent toutefois les stratégies qui peuvent être déployées pour confronter ou remettre en question cette catégorisation, à l'instar des manifestant.es ayant critiqué le spectacle SLĀV à l'été 2018 et lancé un débat qui s'avère toujours pertinent aujourd'hui.

## CONCLUSION

Ce mémoire se voulait une exploration du processus identitaire d'artistes minorisé.es au Québec inspirée de l'expression collective du Collectif SLĀV-Résistance dans le cadre de la controverse visant le spectacle SLĀV. Les revendications de ce Collectif, exprimées par l'entremise d'un communiqué de presse et d'une lettre ouverte, furent centrées sur l'inclusion d'artistes noir.es, autochtones, et issu.es des communautés de couleur. Choisir l'identité d'artistes minorisé.es au Québec pour objet de recherche nous a permis de mettre en lumière l'une des origines de la construction de deux camps, de deux points de vue mis en conflit à l'été 2018. À partir de la perspective du Collectif, constitué en partie d'artistes locaux.ales, nous voulions étudier une perspective qui s'est largement vue discréditée lors de la controverse. Notre recherche a rassemblé les perspectives d'artistes minorisé.es sur la base de différences ethnoculturelles, qui n'ont pas participé directement à la controverse de 2018, mais qui travaillaient en tant qu'artistes au Québec au moment de la controverse. En menant une série d'entretiens, nous avons interrogé le lien de ces six artistes à leur profession et au milieu des arts québécois pour sonder de façon plus générale leur sentiment d'appartenance à la culture et à la société québécoises.

Avec notre premier chapitre, nous avons dressé un état des lieux qui positionne la problématique dans le milieu des arts québécois. En contextualisant historiquement les politiques culturelles au Québec à partir de la Révolution tranquille, nous avons établi le lien entre identité nationale et secteur de la culture et des arts québécois. Nous avons souligné différents emplois du concept de la diversité culturelle qui reflètent l'incompatibilité ou du moins l'affrontement entre deux façons de concevoir la défense de cette diversité. Bien que le Québec soit engagé sur la scène internationale dans la protection de la culture francophone minoritaire, le conflit surgi notamment en 2018 dénonçait un engagement insuffisant des instances gouvernementales dans la reconnaissance des différences culturelles de groupes minoritaires habitant le même

territoire. En rappelant le développement politique du secteur des arts et de la culture qui s'est fait conjointement au projet nationaliste, nous avons justifié la pertinence de prendre le milieu des arts comme porte d'entrée vers une analyse plus générale de la société québécoise. De plus, nous nous intéressons au statut d'artiste, ayant constaté que les membres du groupe s'opposant au spectacle SLĀV étaient présentés comme activistes dans la couverture médiatique des manifestations, et non comme artistes à part entière. Ainsi, en continuité avec les arguments et demandes des manifestant.es qui réclamaient une meilleure inclusion des artistes noir.es, autochtones et de couleur, nous avons présenté l'enjeu du racisme dans le milieu des arts, et situé la question de la race en lien avec l'identité nationale québécoise, pour contextualiser en partie l'exclusion de certains groupes minorisés au Québec, et dans ce cas précis, la discrimination vécue par certain.es artistes. À partir de ces liens entre identité, arts et culture, nous avons formulé notre question de recherche comme suit : comment les artistes minorisé.es au Québec pensent-ils et elles leurs identités et leur évolution professionnelle dans le milieu des arts ? Afin de répondre à cette question, nous avons fixé comme objectif de comprendre le lien de ces artistes à leur profession et au milieu des arts québécois, et de comprendre la façon dont ces dernier.ères vivent leurs identités dans le contexte du Québec.

Pour ce faire, nous avons défini le processus identitaire d'un point de vue scientifique. Nous mettons l'accent sur le terme « processus » pour souligner la perspective constructiviste employée. Dans notre chapitre théorique, nous avons d'abord effectué un survol de l'emploi du concept de l'identité en sciences humaines, pour décrire l'évolution de ce dernier et établir la difficulté de cerner un objet appliqué par différentes disciplines. Nous avons retenu de ce survol quelques caractéristiques principales du processus de l'identité pertinentes à notre sujet de recherche, soit sa nature dynamique et évolutive, communicationnelle, contextuelle et performée. Nous avons puisé notamment dans les travaux de Mucchielli, G.H. Mead, Ricœur, Hall, ainsi que la théorie de l'intersectionnalité pour élaborer ce résumé. Nous avons par la suite

distingué l'identité individuelle de l'identité collective pour décrire la tension entre ces deux niveaux d'identification pour l'acteur social en nous appuyant principalement sur les travaux de Dubar et Ricœur, dans le but de circonscrire deux formes identitaires centrales à notre recherche, l'identité professionnelle et l'identité ethnoculturelle. Ensuite, nous avons défini d'une part l'identité culturelle à l'aide des écrits de Hall, puis l'ethnicité à l'aide de ceux de Juteau, pour mettre en contexte l'axe identitaire collectif qui nous intéresse et qui semblait être au cœur du conflit à l'été 2018, selon l'analyse de la controverse de Lefrançois et Éthier (2019). Dans ces sections, nous avons introduit la notion de pouvoir non seulement pour comprendre son importance dans l'évolution des savoirs scientifiques, mais aussi pour reconnaître son influence sur les dynamiques sociales qui intéressent la présente recherche. Ces sections ont servi autant à contextualiser l'appartenance au groupe majoritaire francophone québécois et la consolidation de ses frontières d'un point de vue historique, qu'à mettre en contexte certaines stratégies de résistance déployées par des groupes minorisés exclus de cette majorité exemplifié par le Collectif SLĀV-Résistance. Enfin, nous avons présenté les concepts de la race et du processus du racisme, en nous basant sur les travaux de Memmi, Lévi-Strauss, et Fanon, pour situer ce phénomène au Québec.

Dans la perspective d'une épistémologie constructiviste, notre démarche méthodologique défendait d'abord la pertinence de la subjectivité dans la recherche scientifique. Nous avons eu recours aux études féministes, précisément à la théorie du positionnement et à la notion afroféministe de l'*outsider within* développée par Patricia Hill Collins (1986), pour défendre la valeur des savoirs issus de la marge pour la recherche scientifique. Nous avons inclus une réflexion sur notre propre positionnement en tant que chercheuse, et sur les facteurs qui nous ont poussée à choisir ce sujet, les limites qu'impliquent notre point de vue et notre position sociale, le tout en soulignant consciemment la subjectivité de notre perspective.

Notre démarche méthodologique, de nature qualitative, s'est appuyée d'abord sur une série d'entretiens semi-directifs individuels menés avec des artistes classé.es dans la catégorie de ladite diversité culturelle. Chaque artiste se décrivait professionnellement comme portant plusieurs titres, mais avaient comme pratique commune le métier de comédien.ne et le milieu du théâtre, qui fut directement concerné par la controverse de 2018. La majorité des artistes avaient un parcours migratoire, un seul artiste ayant toujours vécu au Québec. À partir des transcriptions de ces entretiens, nous avons élaboré un arbre thématique pour effectuer notre analyse et relever différentes sous-catégories ayant émergé à partir des trois thématiques principales établies pour guider nos entretiens, soit la pratique artistique, le milieu des arts, puis l'identité. Enfin, nous avons interprété ces résultats pour offrir des éléments de réponse à notre question de recherche initiale, en lien avec l'expérience des artistes interrogé.es du milieu des arts et leur compréhension de leur identité dans le contexte du Québec.

En comparant les propos de ces six artistes, nous avons relevé en premier lieu plusieurs convergences dans la façon dont ces dernier.ères présentaient leur métier et racontaient leur parcours professionnel. La première sous-thématique retenue fut celle de la transmission, en référence à la fonction communicationnelle que les participant.es associaient à leur métier. Qu'il s'agisse de l'importance d'écrire et de raconter ses propres histoires, pour des motifs d'auto-détermination et pour assurer une meilleure représentation de sa communauté, ou encore le désir de transmission à autrui, entre autres par l'enseignement, plusieurs artistes ont associé leur pratique artistique au dialogue et à l'échange avec l'autre. La deuxième catégorie concernait la contestation, et rassemblait les passages où les artistes décrivaient un cheminement à contre-courant, c'est-à-dire autant le besoin exprimé par plusieurs artistes de questionner et de confronter l'ordre établi, que l'engagement politique de ces dernier.ères. Ensuite, la sous-thématique de la multidisciplinarité expliquait la pluralité de métiers accumulés par les artistes, principalement pour des raisons économiques, c'est-à-dire pour subvenir à leurs besoins, et à cause de réorientations de carrière effectuées en cours de

parcours migratoire. La quatrième sous-thématique réunissait les références au travail artistique en tant que métier rémunéré. Il s'agissait ici de rassembler les passages où les artistes expliquaient se sentir légitimes comme artistes lorsque leur travail génère un revenu, ou lorsque leurs projets sont financés par les institutions financières locales.

L'analyse de la thématique concernant l'expérience du milieu des arts a permis d'identifier six sous-thématiques pertinentes. D'abord, la sous-thématique de la confrontation s'organisait en continuité avec la catégorie de la contestation élaborée dans le cadre de la description des parcours artistiques. Les participant.es ont décrit ici une posture revendicatrice qui les ont souvent placé.es en position de conflit dans leur milieu professionnel. Notamment, les artistes interrogé.es considéraient que les enjeux de la représentation et de l'inclusion des artistes de la diversité culturelle étaient peu adressés dans leur milieu. Quelques nuances ont été observées à ce niveau entre les participant.es, quant à la meilleure façon d'aborder ces enjeux et d'œuvrer à la reconnaissance et à la réduction de ces inégalités. La catégorie de la fermeture et de l'exclusion liait les passages qui caractérisaient le milieu des arts québécois comme fermé, privilégiant un groupe restreint d'acteur.trices, et réfractaire à la différence et à la nouveauté. La sous-thématique suivante abordait la visibilité et la représentativité, et les façons dont les artistes interrogé.es se jugeaient absent.es des représentations médiatiques et écarté.es de l'imaginaire collectif québécois.

Ensuite, la catégorie des difficultés et inégalités structurelles examinait les différents impacts des relations de pouvoir et de domination vécus par les artistes, notamment sur leur accès au milieu par l'entremise d'opportunités de travail et le financement de leurs projets. Cette section abordait les enjeux de la discrimination et du racisme, vécus de façon différente, voire inégale par les participant.es. La catégorie suivante abordait la précarité financière et le manque de reconnaissance associés au métier d'artiste. Nous avons réuni dans cette section les références au manque de valorisation financière et sociale accordée à cette profession. Enfin, nous avons rassemblé dans la dernière sous-

thématique les extraits décrivant le rôle social de l'art et de l'artiste, ou parfois spécifiquement le rôle du théâtre lorsqu'il s'agissait du milieu précis dans lequel a évolué l'artiste. Cette section traduisait l'espoir entretenu par les artistes pour leur milieu professionnel et l'importance que ces artistes accordaient à leur métier, en plus de révéler leur compréhension de leur rôle en tant qu'acteur.trice social.e.

Notre troisième et dernière thématique s'est organisée autour de l'identité. Lors des entretiens, nous avons invité les participant.es à discuter de leur conception de l'identité québécoise et leur lien à celle-ci, pour ensuite leur demander de définir leur identité ethnoculturelle. En dernier lieu, les participant.es ont présenté leur définition du concept de l'identité, pour nous permettre de comparer le sens que chacun.e donnait à cette notion avec notre cadre théorique.

Plusieurs des participant.es ont lié l'appellation « Québécois.e » au territoire, à toute personne habitant la province. La langue française, le souverainisme, la blanchité et les privilèges sociaux ont aussi été associés par les artistes à ce groupe. En expliquant leur propre lien à l'identité québécoise, chaque participant.e présentait une relation complexe et nuancée à la question, en incluant des descriptions d'autres facettes de leur identité ethnoculturelle. L'identité régionale, dans ce cas-ci le sentiment d'appartenance principalement à la ville de Montréal, était souvent plus facile à énoncer, ainsi que le lien aux arts et au contenu culturel locaux. Les participant.es se sont attardé.es par la suite à leur identité ethnoculturelle, plusieurs d'entre eux et elles devant composer avec les multiples facettes de cette identité. Ces dernier.ères avaient des façons différentes d'organiser et d'expliquer celles-ci : par la pluralité, le mélange, le métissage, ou encore la complexité. Parfois, les artistes priorisaient une des facettes de leur identité ethnoculturelle ou l'élevaient au-dessus des autres. La parentalité et l'identité linguistique se sont spontanément révélées au cours des entretiens. Notamment, la majorité des artistes ont rapporté l'importance de l'accent comme axe d'inclusion et d'exclusion au Québec. Enfin, différentes caractéristiques principales de

l'identité ont émergé, selon les définitions des participant.es : la nature temporelle et évolutive, l'influence de l'inconscient et des bases génétiques ou innées, et les effets du regard externe ou de la perception de l'autre.

Nous avons consacré un dernier chapitre à l'interprétation des résultats de cette analyse thématique, pour nous permettre de lier ces résultats à la littérature scientifique et de revenir à nos questions de recherche. Au terme de cette recherche, nous avons retenu que le statut minoritaire des artistes interrogé.es favoriserait un point de vue critique du fonctionnement de leur milieu professionnel ainsi que de la société québécoise dans son ensemble, en plus de participer à la construction d'une identité complexe et nuancée. Pour structurer ce dernier chapitre, nous avons d'abord mis en lumière les principales caractéristiques du processus identitaire relevés dans notre cadre théorique puis retrouvées dans le discours des participant.es. La forme narrative adoptée par les participant.es pour raconter leur parcours, telle que théorisée par Ricœur, s'est avérée un bon exemple de la nature subjective de l'identification, dans la façon dont chaque participant.e s'appropriait sa biographie et trouvait une cohésion dans les différents événements marquants de son parcours. L'aspect évolutif et dynamique de l'identification, ainsi que la tension entre permanence et changement, étaient exemplifiés par les récits de parcours migratoires de certain.es participant.es et l'impact de ces derniers sur leur identité ethnoculturelle.

Ensuite, nous avons décrit les liens établis par les artistes entre leur identité professionnelle et leur place au sein du milieu des arts et de la société québécoise, en puisant dans la théorie de la double transaction de Dubar (1992), qui vise à décrire la socialisation professionnelle de l'individu. Après avoir rassemblé les passages où les artistes reconnaissaient la nature relationnelle de leur métier et le rôle social de leur vocation, nous avons identifié différents moments de rupture et de continuité dans le récit biographique de leur parcours, et des exemples de reconnaissance et de non-reconnaissance de leur expérience du milieu des arts. Notamment, la précarité



financière et le manque de reconnaissance sociale du métier d'artiste marquaient les liens de plusieurs artistes à leur milieu, et par extension à la société québécoise. Le parcours migratoire a provoqué une rupture dans le parcours de quelques participantes, qui ont vu leur carrière interrompue ou réorientée à leur arrivée au Québec. Toutefois, l'ensemble des participant.es affirmaient avec conviction leur statut d'artiste, un exemple de continuité biographique, peu importe les changements vécus ou les obstacles rencontrés lors de leur parcours professionnel. Le sentiment d'appartenance ou le lien à l'identité québécoise s'est maintes fois exprimé par le biais de manifestations ou de contenu culturels, même lorsque les participant.es ne s'identifiaient pas nécessairement comme Québécois.es.

Nous avons noté une particularité au métier de comédien.ne, en ce que le processus d'audition représenterait une catégorisation sociale en soi, qui confronte constamment l'acteur.trice au regard d'autrui et les rend particulièrement sensibles à la façon dont ils et elles sont perçus.es et représentés.es. Cette conscience les mène à une meilleure compréhension du type de représentation – voire les stéréotypes et les préjugés – véhiculé par les productions médiatiques dans lesquelles ils et elles tiennent parfois des rôles. Nous avons donc constaté que le positionnement des artistes interrogés.es, déterminé par leur statut d'artiste minorisé, leur conférait un point de vue spécifique, résolument critique, sur leur milieu professionnel et la société québécoise. Ainsi, nous avons identifié deux problématiques principales relevées par les artistes participant.es, soit les difficultés et les inégalités structurelles, ainsi que les enjeux de visibilité. Cette première section rassemblait les expériences de racisme et de discrimination vécues et observées par les personnes participantes, dans ce cas-ci l'exclusion et la stigmatisation souvent basées sur l'apparence physique et même sur l'accent, en plus de l'ethnocentrisme occidental qui mène au rejet ou à l'indifférence face entre autres aux cultures latino-américaines. La section concernant les enjeux de visibilité présentait des manifestations plus insidieuses du racisme dans le vécu des artistes, par exemple les

stéréotypes présents dans les rôles qu'ils et elles jouent et l'essentialisme souvent véhiculé par le processus d'audition.

Il est important de souligner les limites de notre recherche, à commencer par la portée restreinte du petit échantillon d'artistes recensé.es. Pour tendre à l'objectivité scientifique tel que décrite par Hill Collins (1986), il nous faudrait élargir le bassin de participant.es. Vu l'échantillon limité, notre recherche ne peut pas prétendre représenter l'ensemble des artistes minorisé.es œuvrant au Québec. En plus de la possibilité d'inclure différentes catégories d'artistes, tel que soulevé dans notre dernier chapitre, le statut minorisé, en référence seulement aux différences ethnoculturelles, n'est pas suffisamment englobant. Ce terme aurait pu être interprété et exploré de diverses autres façons. De plus, nous avons recruté des artistes déjà impliqué.es envers l'inclusion et la représentation dans leur milieu de travail. L'ajout de personnes qui n'ont pas de tel historique de mobilisation au sein du milieu des arts permettrait de recenser un plus large éventail de points de vue sur ces enjeux et d'avoir un portrait plus représentatif des diverses opinions présentes au sein du groupe étudié, c'est-à-dire les artistes de ladite diversité culturelle.

Nous identifions différentes pistes d'ouverture pour de futures recherches, à commencer par l'élargissement de la définition du statut minorisé tel qu'employé dans notre question de recherche. L'axe du genre, qui s'est révélé spontanément dans le récit des artistes de la présente recherche, ainsi que l'axe de la diversité sexuelle n'ont pas été approfondis par notre recherche. La diversité capacitaire constituerait un autre statut minoritaire important à sonder en lien avec les enjeux de représentation et d'inclusion dans le milieu des arts. L'identité religieuse est également absente de notre analyse, bien que très pertinente et importante au contexte québécois. Une approche intersectionnelle permettrait de tenir compte du croisement de ces catégories sociales dans la construction identitaire des individus participant à la recherche. Par exemple, tel que souligné par certaines des participantes à notre recherche, l'identité de femme

présente des obstacles particuliers au métier d'artiste et celle de mère représente une évolution identitaire importante qui influence à sa façon la relation au travail et au milieu professionnel.

Enfin, les questions soulevées par Édith Brunette (2021) dans son article analysant la place du politique dans la sphère artistique québécoise à partir des discours composant les controverses liées aux spectacles SLAV et Kanata en 2018 présente une dernière piste de réflexion. Dans son texte, Brunette souligne que la dimension esthétique des débats surgis en 2018 fut peu étudiée, en ce qu'une division en lien avec la conception du politique en arts semblait aussi opposer les deux camps principaux. Les artistes critiqué.es lors de la controverse ont rapidement invoqué la liberté artistique en réponse aux manifestant.es, révélant une prise de position au sein du milieu des arts qui défendrait l'autonomie de l'art, c'est-à-dire une vision de l'art qui serait indépendante du politique. L'analyse de Brunette amène un angle intéressant qui n'a pas été approfondi par notre recherche. Toutefois, plusieurs artistes interrogé.es dans le cadre de notre recherche ont attribué un rôle politique à l'art, similaire à la position des artistes s'étant exprimé.es en opposition aux spectacles de Lepage, selon l'analyse de Brunette. Ainsi, une recherche qui s'attarderait à l'évolution du rôle sociopolitique de l'art au Québec, et à la vision de l'art engagé selon un plus large échantillon d'artistes minorisé.es permettrait d'étudier cette dimension du débat. Nous souhaitons donc que notre recherche serve d'introduction à l'exploration et la légitimation du point de vue de la marge, que nous revendiquons comme crucial à la recherche scientifique, un point de vue qui ne profita pas d'une tribune égalitaire en 2018 et qui visait, rappelons-le, « un meilleur avenir culturel » (Collectif SLAV-Résistance, 2018, p.10).

## ANNEXE A : ARBRE THÉMATIQUE

### PARTIE DE LA THÉMATIQUE « MILIEU DES ARTS »

RUBRIQUE	THÈME	DESCRIPTION	NOM	EXTRAIT
<b>CONFRONTATION</b> l'artiste se sent à contre-courant dans son désir de questionner, de dialoguer	revendication	un milieu, une société qui ne remet pas en cause, qui ne questionne pas	TB	Comment on fait des arts dans un endroit de mutisme ? On peut pas questionner, on doit se taire. On est partis manifester pour les arts vivants il y a deux mois, c'était une manifestation silencieuse.
	revendication	un milieu, une société qui ne remet pas en cause, qui ne questionne pas	TB	Au début, ça me dérangeait pas de me disputer avec tout le monde, de questionner et tout. Mais à un moment donné, on te met de côté, t'as comme la réputation de celle qui fâche. C'est épuisant d'avoir cette réputation-là alors que moi tout ce que je veux c'est jaser puis questionner. Donc moi je me suis comme tannée de ça. Comme je suis très vocale, c'est qu'on m'appelait que pour ça. Je suis comme: moi c'est parce que je suis pas que ça là. Moi je veux faire de l'art, je veux pas juste tout le temps défendre mon point de vue. Je veux pas tout le temps être comme : Ah pourquoi il n'y a pas d'artistes noirs ? Je suis aussi une artiste. Ça devient beaucoup politique quand la politique, moi ça m'épuise.
	revendication	un milieu, une société qui ne remet pas en cause, qui ne questionne pas	LB	Donc le Québécois type dans ma tête, c'est une personne blanche qui n'a pas peur de savoir si demain il va se nourrir et se loger. Et donc il a le temps de s'occuper de ses problèmes psychologiques. Et d'une certaine manière, pour moi, ça se reflète très bien dans le théâtre. Parce qu'au théâtre, on n'est pas en train de lutter pour la transformation sociale, pour que tout le monde puisse avoir un minimum pour s'épanouir. On n'est pas en train de faire des représentations théâtrales gratuites parce qu'on a une très bonne subvention et parce que tout le monde doit avoir accès.
	revendication	un milieu, une société qui ne remet pas en cause, qui ne questionne pas	LB	Déjà avant, je voulais même pas être immigrée au Québec, je voulais être Brésilienne point. Mais je pense que c'est très, très lié au fait que je ne comprenais pas l'histoire du Québec, je comprenais pas les difficultés du Québec, je comprenais pas tous les mouvements qui avaient été faits, de quelle manière cet endroit s'organisait pour la transformation parce que les gens ne sortent pas dans la rue. Où est la manif ? Les campements de McGill viennent d'être défaits. Où sont les gens dans la rue ? Les profs sont restés 3 mois en grève. J'étais là avec les profs, on aurait pu être des milliers et des milliers. Il y avait des centaines d'écoles fermées, seulement à Montréal, où étaient les parents ?
	revendication	un milieu, une société qui ne remet pas en cause, qui ne questionne pas	AP	Avant, on se posait même pas la question. C'était de quoi tu me parles ? C'était je comprends pas de quoi tu parles, c'est comme ça, c'était normal. Maintenant on se pose la question. Il y a des gens qui se plaignent. Là, je peux comprendre certains points, je suis pas d'accord avec d'autres, mais aussi c'est que la façon de faire qu'on vient de nommer, c'était pas la meilleure. Les questions sont pas posées dans la profondeur que ça mérite.
	revendication	un milieu, une société qui ne remet pas en cause, qui ne questionne pas	AP	Mais pourquoi à la place de lancer les pierres, tu fais pas une auto réflexion de ton milieu ? Pourquoi pas approfondir ? S'il y a quelque chose qui me déçoit des fois, c'est la superficialité de la pensée dans le milieu québécois. Robert Lepage, c'est le démon, mais toi qu'est-ce que tu fais toi ? Lui, il représente une pensée, un statu quo qui était déjà ici. Je trouve que le questionnement était pertinent de la communauté, tout à fait pertinent. Après, j'aurais aimé, je pense que beaucoup aussi des communautés autochtones et des communautés noires, le dialogue. C'est l'opportunité, le scandale de Robert Lepage a été une belle opportunité perdue d'approfondir le sujet.
	rectitude politique	rectitude politique en conséquence du manque de dialogue	MC	Ben c'est comme je te dis, ceux qui sont plus catholiques ou musulmans ou bouddhistes, tout, tout ce que tu voudras. Donc c'est ça que c'est ceux qui ont la politically correctness dans le plafond, là.
	polarisation	conflits sans résolution, création de camps fermés	MC	Parce que là il y a beaucoup de polarisation. C'est "t'es avec moi ou t'es contre moi tu sais, il n'y a plus de place à la discussion, à ce qui peut être gris et tout ça parce que la vie c'est pas blanc ou noir, tu sais, il y a des choses qui sont – puis même dans le milieu c'est rendu tout ou rien un petit peu. Mais je pense que l'art est là en quelque part pour se questionner.
	polarisation	conflits sans résolution, création de camps fermés	AP	La parole a amené à ça, tout le temps questionner ces choses de la victimisation, parce que je suis noir, parce que je suis autochtone. Il faut faire attention, je dis pas que ces paroles ne sont pas légitimes mais tu dois être responsable de pourquoi tu portes cette parole. [...] C'est dangereux parce que ça met comme une polarisation. Les gens se sentent culpabilisés, se sentent comme je m'en fous. Tout comme conséquence, pas le dialogue.
	fermeture à la critique	un milieu défensif, réticent à la critique	IDS	Puis en même temps, je me disais, mais c'est fabuleux quand on pense à Brassard et à Tremblay- tout ça avait déjà été fait avant moi. Mais quand je lisais sur ce qu'ils avaient fait, sur la révolution qu'ils avaient opérée au théâtre ici, je me disais, mais c'est ça, ces deux-là ont compris, qu'à l'époque la rue n'était pas représentée sur la scène et ils l'ont amenée sur scène. Comment maintenant les gens ne voient pas qu'encre là aujourd'hui, quelques années plus tard, ces mêmes gens qui ont bu avec ces deux-là ne sont pas capables de voir qu'il y a un décalage immense entre la ville- Et c'était difficile engager ce type de conversation parce que tout de suite c'était "Ah oui, alors tu penses qu'on est racistes ?"

## ANNEXE B : CERTIFICATION ÉTHIQUE



No. de certificat : 2024-6515

Date : 2024-02-12

### 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* (2020) de l'UQAM.

- Titre du projet : Analyse qualitative de la controverse SLĀV : enjeux identitaires au Québec
- Nom de l'étudiant : Katia Marcovecchio-Briand
- Programme d'études : Maîtrise en communication (études médiatiques)
- Direction(s) de recherche : Mouloud Boukala

#### 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 au plus tard un mois avant la date d'échéance (**2025-02-12**) de votre certificat. Dans ce dernier cas, le rapport annuel permettra au comité de se prononcer sur le renouvellement du certificat d'approbation éthique.

A handwritten signature in black ink, appearing to be 'R. Graf'.

Raoul Graf, M.A., Ph.D.  
Professeur titulaire, Département de marketing  
Président du CERPÉ plurifacultaire

## ANNEXE C : FORMULAIRE DE CONSENTEMENT



### FORMULAIRE DE CONSENTEMENT

#### Titre du projet de recherche

Enjeux et questions identitaires dans le vécu d'artistes minorisés au Québec

#### Étudiant-chercheur

Katia Marcovecchio-Briand, Maîtrise en communication (Concentration études médiatiques), 514-432-8304, marcovecchio-briand.katia@courrier.uqam.ca

#### Direction de recherche

Mouloud Boukala, École des médias, (514) 987-3000 poste 5504, boukala.mouloud@uqam.ca

#### Préambule

Nous vous invitons à participer à un projet de recherche qui implique un entretien individuel. 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 pouvez nous poser toutes les questions que vous jugez nécessaires.

#### Description du projet et de ses objectifs

Ce mémoire interroge la place occupée par la question de l'identité dans le vécu et le travail d'artistes minorisés au Québec, c'est-à-dire tout artiste habitant au Québec et appartenant à une communauté minorisée ou racisée, ou s'identifiant comme artiste minoritaire. Nous nous intéressons au point de vue de ces artistes sur leur propre identité en tant qu'individu au sein de la société québécoise, et en tant qu'artiste œuvrant dans le milieu de la culture et des arts québécois. Les politiques gouvernementales au Québec en matière de culture ayant été motivées depuis la Révolution tranquille par un désir d'affirmation d'une identité nationale et d'une collectivité « québécoise », nous nous intéressons à l'expérience d'artistes placés dans la catégorie de la « diversité culturelle ». La recherche impliquera un entretien individuel avec chaque membre participant.e. Le projet se déroulera de l'hiver à l'automne 2024.

#### Nature et durée de votre participation

En acceptant de participer à ce projet de recherche, vous acceptez de participer à un entretien individuel d'une durée d'une heure et demie, dans un local de l'UQAM à déterminer. Ces entretiens seront enregistrés de manière audio numérique. Les enregistrements seront détruits une fois la recherche complétée et le mémoire déposé sur Archipel. Vous pourriez être sollicité.e pour un suivi à l'été 2024 pour valider certaines citations lors de l'analyse des résultats.

#### Avantages liés à la participation

Nous jugeons que vous ne retirerez personnellement pas d'avantages à participer à cette étude. Toutefois, votre participation nous permettra d'approfondir des réflexions sur les biais systémiques du milieu des arts et de la culture québécois, ainsi que de la société québécoise dans son ensemble.

### Risques liés à la participation

Nous comprenons que cette recherche comporte des risques pour le bien-être psychologique des personnes participantes, étant donné la nature sensible de certaines thématiques traitées, notamment le racisme. Vous avez le droit de refuser de répondre à toute question et de mettre terme à l'entretien à tout moment. Nous offrons l'option de conserver l'anonymat des participant.es en ne nommant pas ces dernier.ères.

### Confidentialité

Vos informations personnelles ne seront connues que de la chercheuse et ne seront pas dévoilées lors de la diffusion des résultats. Les entrevues transcrites seront codées pour camoufler votre nom et seule la chercheuse aura la liste des participant.es et du code qui leur aura été attribué. Les enregistrements audio numérique des entretiens seront conservés sur un ordinateur protégé par mot de passe, et en copie sur un disque dur également protégé par mot de passe et ce, pour la durée de l'étude. Les formulaires de consentement en format papier seront conservés dans un endroit protégé sous clé dans un local de recherche de l'UQAM. Dès la publication du mémoire, les enregistrements seront détruits, le disque dur reformaté, et les formulaires de consentement en format papier seront déchiquetés.

### Révision de citations

Si certains de vos propos sont cités dans le mémoire, désirez-vous les réviser avant publication ?

☐ Oui ☐ Non

### 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 aviser Katia Marcovecchio-Briand verbalement; toutes les données vous concernant seront détruites.

### Indemnité compensatoire

Aucune indemnité compensatoire n'est prévue pour la participation à ce projet de recherche.

### Des questions sur le projet ?

Pour toute question additionnelle sur le projet et sur votre participation, vous pouvez communiquer avec les responsables du projet : Mouloud Boukala (directeur de recherche) boukala.mouloud@uqam.ca, (514) 987-3000 poste 5504, Katia Marcovecchio-Briand (chercheuse) marcovecchio-briand.katia@courrier.uqam.ca, 514-432-8304.

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 plurifacultaire : cerpe-pluri@uqam.ca - 514 987-3000, poste 3642 (arts, communication, science politique, droit, sciences, éducation, gestion).

Pour toute autre question concernant vos droits en tant que personne participante à ce projet de recherche ou pour formuler une plainte, vous pouvez communiquer avec le bureau de la protectrice universitaire de l'UQAM protectriceuniversitaire@uqam.ca; 514-987-3151.

### Remerciements

Nous vous remercions pour votre participation à ce projet de recherche.

### 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.

J'accepte que mes propos soient enregistrés de manière audio numérique.

☐ Oui ☐ Non

Je désire conserver l'anonymat, c'est-à-dire que mon nom ne soit pas cité dans le mémoire à sa publication.

☐ Oui ☐ Non

---

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



## BIBLIOGRAPHIE

- Agbobli, C. et Bourassa-Dansereau, C. (2009). Médias et identité : et si on parlait du « Nous » des Québécois ? Dans C. Agbobli (dir.), *Quelle communication pour quel changement? : les dessous du changement social* (p.159-176). Presses de l'Université du Québec.
- Amselle, J.-L. (2020). *L'universalité du racisme*. Lignes.
- Aubin, F. (2017). Législation, réglementation et gouvernance des communications, de la culture et de l'information au Québec et au Canada : qui fait quoi? Une introduction. [hal-01405449v2](https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01405449v2)
- Baribeau, C. et Germain, M. (2010). L'entretien de groupe: considérations théoriques et méthodologiques. *Recherches qualitatives*, 29(1), 28-49.
- Barraband, M. et Duquette, A.-M. (2022). Une polémique autour de la liberté de création. L'affaire *Slāv*, les devoirs des auteurs et les lecteurs du *Devoir*, Dans M. Barraband, A.-M. Duquette et M.-O. Richard (dir.), *(Dé)limiter la création. Usages et usinages de la liberté d'expression artistique*, Érudit, p. 74-111.
- Bataille, P., Mc Andrew, M. et Potvin, M. (1998). Racisme et antiracisme au Québec : analyse et approches nouvelles. *Cahiers de Recherche Sociologique*, 31, 115–144. <https://doi.org/10.7202/1002391ar>
- Beauchemin, J. (2008). Le nationalisme québécois entre culture et identité. *Éthique Publique*, 10(1). <https://doi.org/10.4000/ethiquepublique.1731>
- Bilge, S. (2013) Reading the Racial Subtext of the Québécois Accommodation Controversy: An Analytics of Racialized Governmentality, *Politikon*, 40(1), 157-181, [DOI: 10.1080/02589346.2013.765681](https://doi.org/10.1080/02589346.2013.765681)
- Blais, M. et Martineau, S. (2006). L'analyse inductive générale : description d'une démarche visant à donner un sens à des données brutes. *Recherches qualitatives*, 26(2), 1-18.

- Bracke, S. et Puig de la Bellacasa, M. (2013). Le féminisme du positionnement. Héritages et perspectives contemporaines. *Cahiers du Genre*, 54, 45-66.
- Brubaker, R. (2001). Au-delà de l'«identité». *Actes De La Recherche En Sciences Sociales*, 139(4), 66. <https://doi.org/10.3917/arss.139.0066>
- Brunette, E. (2020). L'évitement comme politique de gestion des débats au Conseil des arts du Canada : le cas de l'appropriation culturelle et du racisme systémique, *Éthique publique*, 22(1).  
<https://doi.org/10.4000/ethiquepublique.5208>
- Brunette, E. (2021). Fragilité artistique et défense d'une autonomie illusoire de l'art : une relecture des réactions des artistes établies aux manifestations contre SLAV et Kanata. *Arborescences*, (11), 8–27.  
<https://doi.org/10.7202/1088907ar>
- Camilleri, C., Kastersztein, J., Lipiansky, E.-M., Malewska-Peyre, H., Taboada-Leonetti, I. et Vasquez-Bronfman, A. (dir.) (1998). *Stratégies Identitaires*. Presses Universitaires de France.
- Capitaine, B. (2018). Expressions ordinaires et politiques du racisme anti-autochtone au Québec. *Sociologie et sociétés*, 50(2), 77–99.  
<https://doi.org/10.7202/1066814ar>
- Collectif SLAV-Résistance. (2018, 11 juillet). *Il reste du pain sur la planche: Un groupe montréalais appelle à la mobilisation pour promouvoir la diversité culturelle et adresser les conditions qui ont mené au conflit SLAV*, [Communiqué].  
[https://drive.google.com/file/d/1\\_OA1AtJnfCrRD8RyGFx2vyydSnxVJbKn/view](https://drive.google.com/file/d/1_OA1AtJnfCrRD8RyGFx2vyydSnxVJbKn/view)
- Collins, P. H. (1986). Learning from the outsider within: The sociological significance of Black feminist thought. *Social problems*, 33(6), s14-s32.
- Collins, P. H. et Bilge, S. (2020). *Intersectionality* (Second edition, fully revised & updated, Ser. Key concepts). Polity Press.

- Conseil des arts de Montréal. (2019), *Racisme et discrimination systémiques dans les arts : Analyse et réflexions sur le parcours du Conseil des arts de Montréal*, Conseil des arts de Montréal, [En ligne], <https://cqt.ca/files/09b4b9a0da4122b72907c0ee49e51172.pdf>, consulté le 15 décembre 2022.
- Conseil des arts de Montréal. (2025). *Glossaire – Diversité culturelle dans les arts*. <https://www.artsmontreal.org/glossaire?category=diversite-culturelle-dans-les-arts>.
- Conseil des arts et des lettres du Québec. (2025, 10 février). *Lexique*. Gouvernement du Québec. <https://www.calq.gouv.qc.ca/aide-financiere/outils-et-references/lexique#DiversiteCulturelle>.
- Conseil québécois du théâtre. (2021), *Recherche sur la présence des artistes autochtones et de la diversité dans les productions théâtrales au Québec*, Conseil Québécois du théâtre, [En ligne], <https://cqt.ca/accueil/actualites/1555>, consulté le 1<sup>er</sup> septembre 2025.
- Cuche, D. (2016). *La notion de culture dans les sciences sociales*. La Découverte.
- Crenshaw, K. et Bonis, O. (2005). Cartographies des marges : intersectionnalité, politique de l'identité et violences contre les femmes de couleur. *Cahiers du Genre*, 39, 51-82. <https://doi.org/10.3917/cdge.039.0051>
- CRTC. (2008). *Rapport de surveillance des communications*. [https://publications.gc.ca/collections/collection\\_2008/crtc/BC9-9-2008F.pdf](https://publications.gc.ca/collections/collection_2008/crtc/BC9-9-2008F.pdf)
- 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 de médias à Montréal*, Diversité artistique Montréal, [En ligne], <<https://www.diversiteartistique.org/wp-content/uploads/2019/11/diversite-artistique-montreal-2018-rapport-pour-un-processus-equite-culturelle.pdf>>, consulté le 12 juin 2022.

- de Gaulejac, V. (2002). Identité. Dans : J. Barus-Michel (éd.), *Vocabulaire de psychosociologie* (p. 174-180). Érès. <https://doi.org/10.3917/eres.barus.2002.01.0174>
- Desprat, D. (2018). Une présence qui dérange : des coiffeurs « maghrébins » et « noirs » faisant face au racisme en salon de coiffure. *Sociologie et sociétés*, 50(2), 27–48. <https://doi.org/10.7202/1066812ar>
- Di Méo, G. (2009). Le rapport identité/espace. Éléments conceptuels et épistémologiques. Dans P. Grandjean (dir.) *Construction identitaire et espace* (p. 19-38), L'Harmattan.
- Dubar, C. (1992). Formes identitaires et socialisation professionnelle. *Revue Française de Sociologie*, 33(4), 505–529. <https://doi.org/10.2307/3322224>
- Dubar, C. (2010). 5. Construction et crises de l'identité personnelle. Dans C. Dubar *La crise des identités : l'interprétation d'une mutation* (p. 163-218). Presses Universitaires de France.
- Dubar, C. (2015). *La socialisation : Construction des identités sociales et professionnelles*. Armand Colin.
- Edwards, R. (1990). Connecting method and epistemology. *Women's Studies International Forum*, 13(5), 477–490. [https://doi.org/10.1016/0277-5395\(90\)90100-C](https://doi.org/10.1016/0277-5395(90)90100-C)
- Eid, P. (2018). Les majorités nationales ont-elles une couleur ? : Réflexions sur l'utilité de la catégorie de « blanchité » pour la sociologie du racisme. *Sociologie et Sociétés*, 50(2), 125–149. <https://doi.org/10.7202/1066816ar>
- Ehrenberg, A. (1998). *La fatigue d'être soi : dépression et société*. Odile Jacob.
- Fanon, F. (1956). Racisme et culture. *Présence Africaine*, VIII-IX-X(3), 122. <https://doi.org/10.3917/presa.9564.0122>

- Feagin, J.R. (2023). Le racisme systémique et son cadre racial blanc : une perspective critique. *Socio*, 18, 72–91. <https://doi.org/10.4000/socio.14658>
- Garneau, S. et Giraudo-Baujeu, G. (2018). Présentation : pour une sociologie du racisme. *Sociologie et sociétés*, 50(2), 5–25. <https://doi.org/10.7202/1066811ar>
- Goffman, E. et Kihm, A. (1975). *Stigmate : les usages sociaux des handicaps*. Les Éditions de Minuit.
- Grandjean, P., Michon, B., Koebel, M., Laboratoire Analyse et évaluation des professionnalisations et Université de Reims. (2009). *Construction identitaire et espace (Ser. Géographie et cultures)*. L'Harmattan.
- Hall, S. (2021a). Cultural Identity and Diaspora [1990]. Dans P. Gilroy et R. W. Gilmore (éd.), *Selected Writings on Race and Difference* (p. 257–271). Duke University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctv1hhj1b9.17>
- Hall, S. (2021b). Race, the Floating Signifier: What More Is There to Say about “Race”? [1997]. Dans P. Gilroy et R. W. Gilmore (éd.), *Selected Writings on Race and Difference* (p. 359–373). Duke University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctv1hhj1b9.23>
- Howard, P. S. S. (2020). Getting under the Skin: Antiblackness, Proximity, and Resistance in the SLĀV Affair. *Theatre Research in Canada / Recherches théâtrales au Canada*, 41(1), 126-148. <https://doi.org/10.3138/tric.41.1.126>
- Juteau, D. (2015). *L’ethnicité et ses frontières*. Presses de l’Université de Montréal.
- Juteau, D. (2018). Au cœur des dynamiques sociales : l’ethnicité. Dans D. Meintel, A. Germain, D. Juteau, V. Piché, et J. Renaud. *L’immigration et l’ethnicité dans le Québec contemporain* (p. 13–40). Presses de l’Université de Montréal. <https://doi.org/10.2307/j.ctv69t2g9.3>
- Lachapelle, G. et Maltais, B. (2005). Diversité culturelle et stratégies subétatiques : le cas du Québec. *Revue Internationale de Politique Comparée*, 12(2), 143. <https://doi.org/10.3917/ripc.122.0143>

- Lavanchy, A. (2018). Taire la race pour produire une société incolore ? Les contours du régime racial en Suisse. *Sociologie et sociétés*, 50(2), 151–174. <https://doi.org/10.7202/1066817ar>
- Lefrançois, D. et Éthier, M.-A. (2019). SLĀV : UNE ANALYSE DE CONTENU MÉDIATIQUE CENTRÉE SUR LE CONCEPT D'APPROPRIATION CULTURELLE. *Revue De Recherches En Littérature Média-tique Multimodale*, 9. <https://doi.org/https://doi.org/10.7202/1062035ar>
- Lévi-Strauss, C. et Pouillon, J. (1987). *Race et histoire*. Denoël.
- Loi sur l'équité en matière d'emploi*. L.C. (1995), ch. 44 <https://laws-lois.justice.gc.ca/fra/lois/e-5.401/page-1.html>
- Maalouf, A. (1998). *Les identités meurtrières*. B. Grasset.
- Maillé, C. (2007). Réception de la théorie postcoloniale dans le féminisme québécois. *Recherches féministes*, 20(2), 91–111. <https://doi.org/10.7202/017607ar>.
- Maillé, C. (2017). Approche intersectionnelle, théorie postcoloniale et questions de différence dans les féminismes anglo-saxons et francophones. *Politique et Sociétés*, 36, 163–182. <https://doi.org/10.7202/1039828ar>
- Mead, G. H., Joas, H., Morris, C. W., & Huebner, D. R. (2015). *Mind, self & society* (The definitive edition). University of Chicago Press.
- Memmi, A. (1994). *Le racisme : description, définitions, traitement* (Nouvelle édition revue). Gallimard.
- Mills, S. (2010). *The Empire within Postcolonial Thought and Political Activism in Sixties Montreal*, McGill-Queens University Press.
- Mongeau, P. (2008). *Réaliser son mémoire ou sa thèse : côté jeans & côté tenue de soirée*. Presses de l'Université du Québec.

- Morin, E. (1977). *La méthode : la nature de la nature*. Éditions du Seuil.
- Mucchielli, A. (2021). *L'identité*. Presses Universitaires de France.
- Mugabo, D. I. (2016). *Geographies and futurities of being: Radical Black activism in a context of anti-Black Islamophobia in 1990s Montreal* [Thèse de doctorat, Concordia University].
- Paillé, P. et Mucchielli, A. (2021). *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales*. Armand Colin.
- Picard, R. et Pickard, V. (2017). *Essential Principles for Contemporary Media and Communications Policymaking*. Reuters Institute. University of Oxford.
- Poupart, J. (2012). L'entretien de type qualitatif. Réflexions de Jean Poupart sur cette méthode. *Sur le journalisme*, 1(1).
- Qribi, A. (2010). Socialisation et identité. L'apport de Berger et Luckmann à travers "La construction sociale de la réalité". *Bulletin de psychologie*, 2(506), p. 133-139.
- Ricœur, P. (1988). L'identité narrative. *Esprit* (1940-), 140-141 (7-8), 295–304.
- Saint-Pierre, D. (2010). La Politique Culturelle Du Québec : Bilan Et Défis. Dans *Les tendances et les défis des politiques culturelles* (p. 277–319). <https://doi.org/10.1515/9782763710952-011>
- Salamanca Cardona, M. (2018). Les agences de placement à Montréal et le travail immigrant : une composante du racisme systémique au Québec ? *Sociologie et sociétés*, 50(2), 49–76. <https://doi.org/10.7202/1066813ar>
- Salée, D. (1995). Espace public, identité et nation au Québec: mythes et méprises du discours souverainiste. *Cahiers de recherche sociologique*, (25), 125-153.

Scott, C. (2016). How French Canadians became White Folks, or doing things with race in Quebec. *Ethnic and Racial Studies*, 39(7), 1280–1297.  
<https://doi.org/10.1080/01419870.2015.1103880>

Spivak, G. C., Landry, D. et MacLean, G. M. (1996). *The Spivak reader selected works of Gayatri Chakravorty Spivak*. Routledge.

Sprague, J. (2005). *Feminist Methodologies for Critical Researchers: Bridging Differences*. Rowman & Littlefield Publishers.

Vinsonneau, G. (2002). Le développement des notions de culture et d'identité: un itinéraire ambigu. *Carrefours de l'éducation*, (2), 2-20.

Williams, D.W. (1997). *The road to now : a history of Blacks in Montreal* (1ère ed.), Véhicule Press.