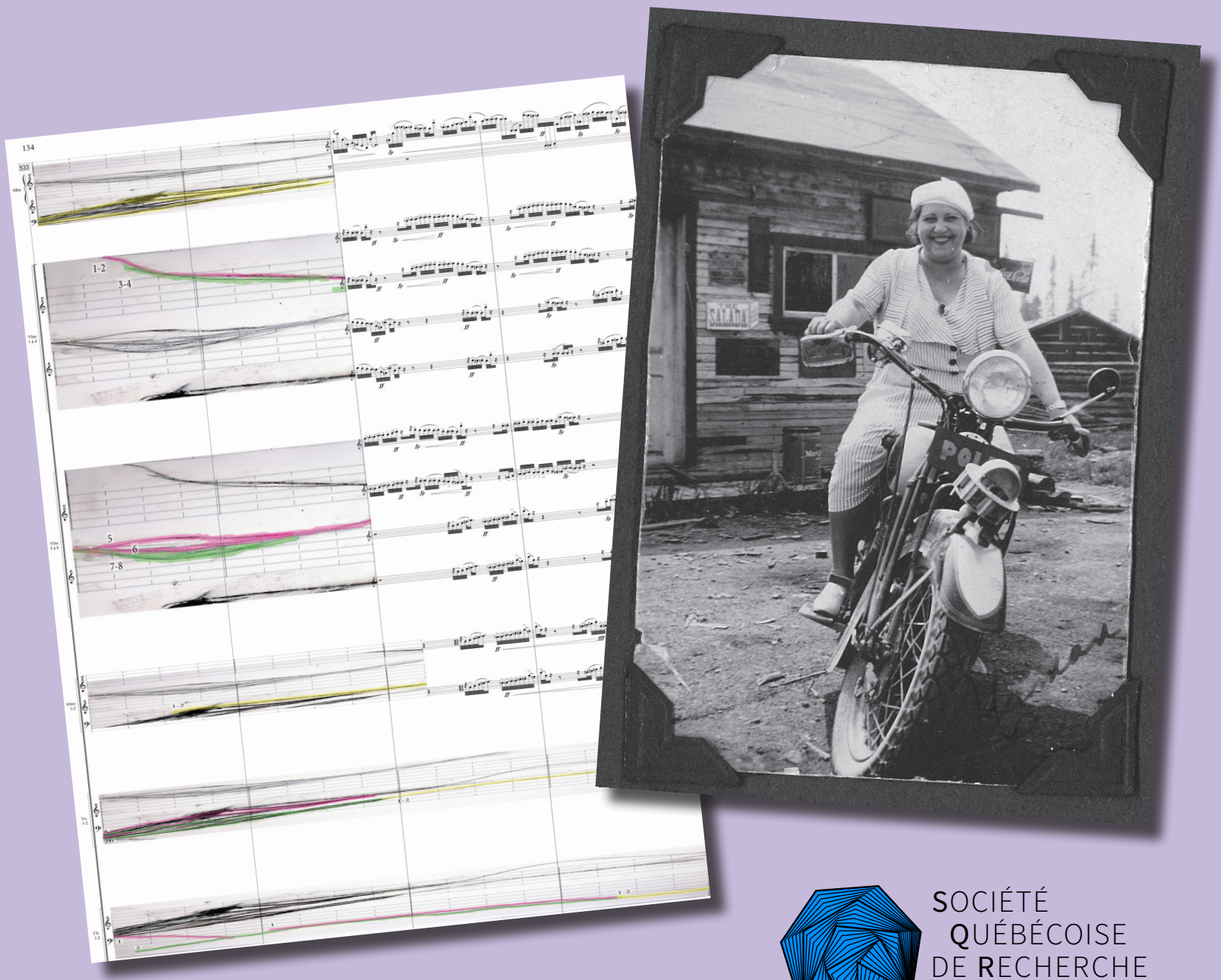
Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique

VOLUME 22 – Nos 1 & 2 – 2021

DIFFÉRENCES ET INÉGALITÉS DE GENRE DANS LA MUSIQUE AU QUÉBEC

La musique et le genre



SOCIÉTÉ QUÉBÉCOISE DE RECHERCHE EN MUSIQUE

Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique
VOLUME 22 – Nos 1&2 – 2021

La musique et le genre

AU SOMMAIRE DE CE NUMÉRO DOUBLE

Introduction : DIG ! Différences et inégalités de genre dans la musique au Québec 7
Vanessa Blais-Tremblay

Chronologie de plus de cent ans de présence féminine dans la création musicale au Québec 11
Marie-Thérèse Lefebvre

Les femmes et la chanson au Québec : quels cadrages ? pour quelles histoires ? 23
Chantal Savoie

Mary Travers Bolduc ou Madame Édouard Bolduc, pionnière de la chanson populaire au Québec 33
Johanne Melançon

L'opéra, un monde professionnel hanté par les violences de genre 49
Marie Buscatto, Soline Helbert, Ionela Roharik

« Changer le monde un hit à la fois » ? Programmation et diversité à CKOI-FM 69
Jada Watson

Altérité et création : Comment peut-on s'épanouir artistiquement dans la différence, ... 83
au-delà des discours sur la diversité ?
Symon Henry

Interroger l'expérience d'un chœur féministe : Le cas du Chœur Maha 101
Catherine Harrison-Boisvert

Énonciation, sexualités et genre en musique chez Philémon Cimon, Pierre Lapointe et Ariane Moffatt . . . 111
Khady Konaté

Quadruple défi pour les artistes femmes, immigrantes et allophones : 123
le cas du premier *Sarau das Minas Montréal*
Dalila Vasconcellos de Carvalho

Genre, rap et enjeux de visibilité dans l'espace public des rappeuses à Montréal 137
Claire Lesacher

Naviguer à travers les attentes genrées de la communauté de danse swing de Montréal 149
Megan Batty

Situer les femmes dans l'*Electronic Dance Music Culture* (EDMC) à Montréal entre 1950 et 1995 : 163
Premier survol
Kiersten Beszterda van Vliet

NOTES

Les chercheurs désirant proposer un article aux *Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique* sont invités à communiquer avec le rédacteur en chef de la revue, Jean Boivin (lescahiersdelasqrm@gmail.com), avant de soumettre leur article. Pour tout autre renseignement, veuillez-vous référer au protocole de rédaction, disponible sur le site Internet de la Société québécoise de recherche en musique (SQRM) : www.sqrm.qc.ca.

La revue est disponible en libre accès sur la plateforme électronique Érudit (https://www.erudit.org/fr/revues/sqrm/). Pour devenir membre de la Société québécoise de recherche en musique (SQRM) (https://www.sqrm.qc.ca/devenez-membre/), veuillez compléter le formulaire d'adhésion disponible sur le site Internet de la SQRM.

Pour se procurer un numéro d'archives en version papier (volumes 1 à 12), il faut contacter la direction administrative de la SQRM à info@sqrm.qc.ca.

La revue est financée par le Fonds de recherche du Québec – Société et culture (programme Soutien aux revues scientifiques) et est produite par la Société québécoise de recherche en musique.

Adresse postale : Société québécoise de recherche en musique
Département de musique de l'Université du Québec à Montréal
Case postale 8888, succursale Centre-ville
Montréal (Québec) H3C 3P8

Adresse physique : Département de musique de l'Université du Québec à Montréal
1440, rue Saint-Denis, local F-4425
Montréal (Québec) H2X 3J8
Téléphone : 514-987-3000, poste 3391
info@sqrm.qc.ca

Avant d'être publié, chaque texte fait l'objet d'une évaluation de la part du comité scientifique et de relecteurs externes.

Les opinions exprimées dans les articles publiés par *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique* n'engagent que leurs auteurs.

Société québécoise de recherche en musique, 2021

Dépôt légal : Bibliothèque nationale du Québec et
Bibliothèque nationale du Canada

ISSN 1480-1132 (Imprimé)
ISSN 1929-7394 (En ligne)
ISBN 978-2-924803-28-8 (Imprimé)
ISBN 978-2-924803-27-1 (En ligne)

© Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique, Printemps 2021, Copyright 2022

Tous droits réservés pour tous les pays.

Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique

VOLUME 22 – Nos 1 & 2 – 2021

La musique et le genre

SOCIÉTÉ QUÉBÉCOISE DE RECHERCHE EN MUSIQUE

NUMÉROS DES *CAHIERS DE L'ARMuQ* PARUS

1. Avril 1983 : Actes du premier colloque, Montréal, Université de Montréal, 13 mars 1982
2. Mai 1983 : Répertoire des membres de l'ARMuQ, rédigé par Irène Brisson
3. Juin 1984 : Actes du deuxième colloque, Montréal, Université de Montréal, 11 mars 1983
4. Novembre 1984 : Nationalisme et musique au Canada français (1860-1945), dossier préparé sous la direction de Lucien Poirier
5. Mai 1985 : Musialogues : Maryvonne Kendergi, dossier réalisé par Louise Bail Milot
6. Septembre 1985 : Actes du troisième colloque, Montréal, Université de Montréal, 10 mars 1984
7. Mai 1988 : Actes du quatrième colloque, Montréal, Université de Montréal, 10 mars 1985
8. Mai 1987 : Actes du cinquième colloque, Québec, Université Laval, 2-4 mai 1986
9. Mai 1988 : Catalogue collectif des archives musicales au Québec, dossier préparé par Anicette Bolduc
10. Juin 1988 : Actes du sixième colloque, Québec, Conservatoire de musique du Québec, 8-10 mai 1987
11. Septembre 1989 : Actes du septième colloque, Trois-Rivières, Université du Québec à Trois-Rivières, 6-8 mai 1988
12. Avril 1990 : Actes du huitième colloque, Outremont, École de musique Vincent-d'Indy, 6-7 mai 1989
13. Mai 1991 : Actes du neuvième colloque, Toronto, Westbury Hotel et University of Toronto, 20 avril 1990
14. Mai 1992 : Actes du dixième colloque, Chicoutimi, Conservatoire de musique du Québec, 18 mai 1991
15. Mai 1994 : Actes du onzième colloque, Montréal, Université du Québec à Montréal, 28 mai 1992
16. Juin 1995 : Actes du douzième colloque, Saint-Augustin-de-Desmaures, Campus Notre-Dame-de-Foy, 7 mai 1994
17. Juin 1996 : Actes du treizième colloque, Montréal, Université McGill, 1-2 juin 1995
18. Décembre 1996 : Actes du treizième colloque (suite et fin), Montréal, Université McGill, 1-2 juin 1995

NUMÉROS DES *CAHIERS DE LA SOCIÉTÉ QUÉBÉCOISE DE RECHERCHE EN MUSIQUE* PARUS

Vol. 1, nos 1-2, décembre 1997 : Actes du colloque « Serge Garant (1929-1986), figure marquante de la modernité au Québec », Université de Montréal et Université de Sherbrooke, 26 octobre – 2 novembre 1996

Vol. 2, no 1, juin 1998 : Conférences présentées au colloque « Musiques et sociétés », Montréal, Université de Montréal, 4-5 octobre 1997

Vol. 2, no 2, novembre 1998 : Meslanges à la mémoire de Lucien Poirier, sous la direction de Simon Couture

Vol. 3, nos 1-2, septembre 1999 : Authenticité : Modernité, création, liberté, Actes du colloque « La pratique musicale doit-elle être authentique ? » Québec, Université Laval, 7-8 novembre 1998

Vol. 4, no 1, juin 2000 : Hommage à Gilles Potvin, Mélanges sur la musique vocale, sous la direction de Marie-Thérèse Lefebvre

Vol. 4, no 2, décembre 2000 : Présences de la musique, Florilège en contrepoint, 1997-2000.

Vol. 5, nos 1-2, décembre 2001 : Rumeurs urbaines, Actes du colloque « Musiques dans la rue », Montréal, Université du Québec à Montréal, 13 au 13 octobre 2000

Vol. 6, septembre 2002 : Écrire sur la création musicale québécoise, sous la direction de Michel Gonneville

Vol. 7, nos 1-2, décembre 2003 : « Un œil vers le passé, une oreille sur le présent »

Vol. 8, no 1, septembre 2004 : Actes du colloque « Patrimoine et modernité », 15 au 17 novembre 2002

Vol. 8, no 2, juin 2006 : Réminiscences

Vol. 9, nos 1-2, octobre 2007 : Le timbre musical : Composition, interprétation, perception et réception

Vol. 10, no 1, décembre 2008 : Les musiques du Québec

Vol. 10, no 2, septembre 2009 : Réflexions sur la recherche-création

Vol. 11, nos 1-2, mars 2010 : Éthique, droit et musique/Ethics, Law and Music

Vol. 12, nos 1-2, juin 2011 : Musique de Gilles Tremblay/Opéra et pédagogie

Vol. 13, nos 1-2, septembre 2012 : Danse et musique : Dialogues en mouvement

Vol. 14, no 1, mai 2013 : L'imaginaire du Nord et du froid en musique : Esthétique d'une musique nordique

Vol. 14, no 2, automne 2013 : La passion de la recherche (à la mémoire de Maryvonne Kendergian)

Vol. 15, no 1, printemps 2014 : L'apprentissage et l'enseignement de la musique : Regard francophone international

Vol. 15, no 2, automne 2014 : Le style et l'idée: De la fonction à la perception, de la typologie à la pratique

Vol. 16, nos 1-2, automne 2015 : Transferts culturels et autres enjeux stylistiques

Vol. 17, no 1, printemps 2016 : Apprentissage et enseignement de la musique au 21e siècle : L'apport des sciences et des technologies

Vol. 17, no 2, automne 2016 : S'affirmer, s'exprimer, s'engager

Vol. 18, no 1, printemps 2017 : Regard sur la relève : Nouvelles avenues en recherche

Vol. 18, no 2, automne 2017 : À la croisée des chemins

Vol. 19, n° 1-2, automne 2018 : Florilège de la recherche sur la musique du Québec (1997-2006)

Vol. 20, n° 1, printemps 2019 : Classicisme, néoclassicisme et autres découvertes

Vol. 21, n° 1, printemps 2021 : Musique et oppression : Contextes européens. Autour de Mozart en Autriche annexée

Vol. 21, n° 2, automne 2021 : La relève : hors des sentiers battus

Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique

VOLUME 22 — Nos 1 & 2 — 2021

RÉDACTEUR EN CHEF
Jean Boivin (Université de Sherbrooke)

RÉDACTRICE INVITÉE
Vanessa Blais-Tremblay (Université du Québec à Montréal)

COORDONATRICE DU DOSSIER THÉMATIQUE
Vicky Tremblay (Université de Montréal)

SECRÉTAIRE DE RÉDACTION
Jordan Meunier (Université de Montréal)

SECRÉTAIRES DE RÉDACTION INVITÉES
Vicky Tremblay (Université de Montréal)
Catherine Harrison-Boisvert (Université de Montréal/École des hautes études en sciences sociales)

COMITÉ SCIENTIFIQUE
Marie-Hélène Benoit-Otis (Université de Montréal)
Jérôme Blais (Université Dalhousie)
Vincent Bouchard-Valentine (Université du Québec à Montréal)
Paul Cadrin (Université Laval)
Sylvain Caron (Université de Montréal)
Valérie Dufour (Université libre de Bruxelles)
Sylvia L'Écuyer (Société Radio-Canada, Vancouver)
Fabrice Marandola (Université McGill)
Christopher Moore (Université d'Ottawa)
Caroline Traube (Université de Montréal)
Danick Trottier (Université du Québec à Montréal)

DIRECTRICE ADMINISTRATIVE
Mei-Ra St-Laurent

MAQUETTE ET MISE EN PAGE
Bruno Deschênes

COUVERTURE
Partition : Symon Henry
Photo de Mary Travers : Musée de la Gaspésie :
http://archives.museedelagaspesie.ca/album/personnage/p11_6_a_142-600-2/

DISPONIBLE

érudit
Promouvoir et diffuser la recherche et la création
Promoting and disseminating research and creation
www.erudit.org

sodep
revues culturelles québécoises
www.sodep.qc.ca

Québec
Fonds de recherche – Nature et technologies
Fonds de recherche – Santé
Fonds de recherche – Société et culture
https://frq.gouv.qc.ca

Introduction
DIG ! Différences et inégalités de genre dans la musique au Québec

Vanessa Blais-Tremblay
(Université du Québec à Montréal)

Ce dossier thématique double est issu des travaux menés par *DIG! Différences et inégalités de genre dans la musique au Québec*. D!G est un réseau interdisciplinaire et intersectoriel dont j'assure la direction scientifique qui a pour objectif de réunir des chercheur·euses, publics, artistes et autres professionnel·les de la musique qui s'intéressent à cette thématique[1]. Lancé en avril 2021, le réseau D!G s'appuie sur une démarche de musicologie partenariale ou collaborative féministe (Blais-Tremblay et Champagne 2020) pour favoriser des activités de recherche et d'enseignement de la musique plus inclusives en milieu universitaire, et développer des initiatives de recherche-action en concertation avec l'ensemble des acteur·rices des milieux de pratique œuvrant à contrer la minorisation par le genre et la sexualité dans l'industrie musicale québécoise.

Dans le cadre du premier axe de ce grand projet, dédié à la mutualisation des connaissances entourant cette thématique, le pôle universitaire D!G a organisé en 2021-2022 une série de quinze rencontres-conférences et demi-journées d'étude en ligne faisant appel à près d'une centaine d'intervenant·es. En fédérant la communauté de chercheur·ses, de praticien·nes et de publics intéressé·es par la musique et le genre au Québec, cette série de rencontres a facilité le partage de corpus ayant permis la recension des plus de 800 ressources qui constituent à ce jour la « Bibliographie sur les genres, les sexualités et autres pratiques non dominantes en musique au Québec », à partir de laquelle la revue de littérature « La "femme·eux·ze" musique québécoise : La recherche sur les femmes et les personnes de la diversité sexuelle et de genre en musique au Québec (1874-2022) » a pu être élaborée (Blais-Tremblay, à paraître en 2023).

Sur le plan de la recherche-action, D!G a collaboré avec plusieurs organisations partenaires pour développer notamment la « Cartographie inclusive des ressources en musique au Québec », qui en est aujourd'hui à sa seconde édition (Blais-Tremblay et collab. 2022). Cet outil rend accessible à l'ensemble du secteur musical au Québec diverses plateformes de découvrabilité (enregistrements sonores, listes de lecture, balados, partitions, bottins d'artistes, outils de découvrabilité numérique) ; des outils de formation et d'entrepreneuriat culturel (formation continue, mentorat et accompagnement, conférences professionnelles) ; des offres de soutien et de services (accompagnement juridique, harcèlement et violences, discrimination raciale et ethnique, représentation des femmes et de la pluralité des genres, santé des artistes, ressources développées spécifiquement pour les artistes parents, migrant·es, en situation de handicap, 2SLGTBQIA+, anglophones et allophones, Premières Nations, Inuit et Métis, et travailleur·ses autonomes) ; de l'information concernant les associations, unions, guildes, syndicats, regroupements et sociétés de gestion de droits ; et enfin, les opportunités de financement qui sont offertes aux artistes et artisan·es de la musique au Québec, et ce, dans une perspective intersectionnelle. En rendant plus accessible l'ensemble des savoirs essentiels au cheminement professionnel dans ce secteur et en visibilisant davantage les ressources spécifiquement développées pour accompagner les artistes émergent·es et minorisé·es, D!G fait entrer en dialogue l'expertise en recherche des membres du pôle universitaire et celles de partenaires des milieux de pratique pour répondre à un objectif commun : favoriser l'inclusion en musique au Québec.

Si les deux axes du réseau D!G ne sont pas mutuellement exclusifs et que les méthodologies féministes de co-construction des connaissances ont été mobilisées dans l'ensemble de ses activités, c'est principalement dans le cadre du premier de ces deux axes que s'inscrit la

[1] D!G a bénéficié du soutien financier et/ou organisationnel du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH), du Fonds de recherche du Québec — Société et culture (FRQSC), de la Faculté des arts de l'Université du Québec à Montréal (UQAM), du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ), de l'Institut de recherche en études féministes (IREF), du Réseau québécois en études féministes (RéQEF), et de la Société québécoise de recherche en musique (SQRM). J'en profite pour remercier le FRQSC pour le soutien financier renouvelé aux *Cahiers de la SQRM* en 2021. Je tiens également à remercier du fond du cœur Pier-Luc St-Germain de St-Germain Fabrique pour l'élaboration de l'identité visuelle et du logo D!G.

parution du présent dossier thématique. Onze des douze auteur·rices présenté·es ici ont accepté de transformer leur communication (qui s'inscrivait au départ dans la série de rencontres-conférences D!G) en article scientifique. C'est grâce au travail minutieux, attentif, rigoureux et généreux de plusieurs membres du pôle universitaire D!G, qui ont travaillé en étroite collaboration avec les auteur·rices, que ce numéro double a pu voir le jour. Je tiens à nommer en tête de liste Vicky Tremblay, qui a su magnifiquement prendre en charge la coordination du dossier thématique ainsi que plusieurs tâches propres au secrétariat de rédaction ; Émilie Versailles et Elsa Fortant, qui ont effectué la traduction et la révision linguistique d'articles initialement soumis en anglais ou par des auteur·rices dont le français est la langue seconde ; et enfin Lysandre Champagne, qui a facilité l'inclusion d'un article d'un·e chercheur·euse indépendant·e en retranscrivant pour ielle sa communication initiale. Je remercie également toute l'équipe de rédaction des *Cahiers de la SQRM,* qui a soutenu ce projet depuis ses débuts, ainsi que l'ensemble des relecteur·rices externes qui ont accepté d'accompagner les auteur·rices dans ce processus exigeant, mais dont les retombées seront, j'en suis persuadée, tout autant gratifiantes sur le plan scientifique que social.

Le premier volet regroupe les contributions de pionnier·ères dans les études de la musique sous l'angle du genre à partir de six postures épistémologiques distinctes : la musicologie, les études culturelles, les études littéraires, la sociologie, les humanités numériques et la pratique artistique, en particulier la composition et l'art lyrique. D'abord, la chercheuse émérite Marie-Thérèse Lefebvre revient sur le contexte entourant la parution de *La création musicale des femmes au Québec* (Lefebvre 1991), ouvrage qui a permis d'ancrer une tradition solide de musicologie féministe au Québec ; elle nous présente une mise en récit de plus de cent ans de création féminine en musiques de concert. La professeure en études littéraires Chantal Savoie partage pour sa part une série de stratégies visant à mobiliser le genre en tant que catégorie d'analyse dans l'histoire de la chanson québécoise. Du côté des études françaises, Johanne Melançon rend hommage à l'ouvrage-clé *La chanson écrite au féminin* de Cécile Tremblay-Matte (Tremblay-Matte 1990) en situant le rôle du genre dans la création et le parcours professionnel d'une des grandes pionnières de la chanson québécoise, Mary Travers, dite La Bolduc (1894-1941). Les sociologues Marie Buscatto et Ionela Roharik ainsi que la chanteuse lyrique Soline Helbert présentent leur étude des violences de genre chez les professionnelles de l'art lyrique, réalisée dans la foulée du mouvement #moiaussi. À son tour, la chercheuse en sciences de l'information Jada Watson mobilise les méthodologies propres aux humanités numériques afin d'explorer les questions de diversité, de familiarité et de mémoire en lien avec les cultures radiophoniques francophones au Québec. Enfin, Symon Henry s'intéresse aux potentiels du langage musical et de la transdisciplinarité dans la résistance aux discours normatifs en musique, en situant sa propre démarche compositionnelle au cœur de l'élaboration d'univers queers.

Le second volet du dossier thématique concrétise quant à lui le riche potentiel de l'interdisciplinarité dans l'étude des musiques au Québec. Les articles qui composent ce volet interrogent tour à tour le rapport à l'identité et l'articulation de communautés musicales dans le rap (Claire Lesacher), les musiques chorales (Catherine Harrison-Boisvert), la chanson « à texte» (Khady Konaté), la danse swing (Megan Batty), les musiques migrantes (Dalila Vasconcellos de Carvalho) et les musiques de danse électronique, notamment le disco (Kiersten van Vliet) ; le tout dans une perspective intersectionnelle. Les questions de racisation, de représentation, d'éthique du *care*, de *safe*(*r*) *space* ou « d'espace (plus) sécuritaire », d'*embodiment* ou de la place du corps dans la performance, de canonisation et d'hétéronormativité s'y croisent à partir d'une grande diversité de cadres critiques développés par les études féministes, queers et interculturelles, ainsi qu'à l'aide d'outils méthodologiques et épistémologiques issus de la musicologie, de la sociologie, de l'anthropologie, de la sémiologie, de l'étude des médias et de l'analyse littéraire. Consacré entièrement aux approches développées par des chercheuses émergentes, ce second volet rend ainsi compte de la grande effervescence qui caractérise actuellement l'étude de la musique et du genre au Québec tout en s'alliant au mandat de soutien de la relève scientifique, qui est depuis toujours très cher à la Société québécoise de recherche en musique.

Je suis particulièrement fière que ce soit au sein des pages des *Cahiers de la SQRM* que paraisse le dossier thématique D!G. Depuis sa toute première parution en avril 1983, il y aura bientôt quarante ans (alors *Cahiers de l'ARMuQ*), cette revue est celle qui a accueilli le plus grand nombre d'articles sur la thématique des femmes en musique au Québec (Blais-Tremblay, à paraître en 2023). Si la SQRM n'a pas ouvertement pour mission d'encourager la recherche proprement féministe, son insistance, à travers ses quatre décennies d'existence, à soutenir la recherche en français, la recherche émergente, ainsi que la mutualisation des savoirs entre les domaines de la pratique artistique, de la recherche universitaire et de la recherche indépendante, en fait une organisation de premier plan dans le soutien à l'équité, la diversité et l'inclusion en musique au Québec.

C'est donc à toutes ces femmes qui ont à la fois occupé les fonctions de présidentes, de membres des premiers conseils d'administration ou de pionnières des premiers instants de la SQRM (Bail 2006), mais qui ont également contribué

à poser les bases de la musicologie féministe au Québec (Blais-Tremblay 2023), que je dédie ce dossier thématique — avec en tête de liste, bien entendu, la formidable Marie-Thérèse Lefebvre, mais également Claudette Berthiaume Zavada, Nicole Beaudry, Louise Bail (Milot), Mireille Barrière, Sophie Galaise, Maryvonne Kendergi, Claire Grégoire-Reid, Claire Rhéaume et Mireille Gagné. Leurs recherches sur les femmes en musiques de création au Québec (Gagné 1988 ; Galaise 2001 ; Lefebvre 1988, 1991, 1993, 1995, 1998, 2001, 2005, 2009, 2011, 2022), en art lyrique (Barrière 2008), en communautés religieuses (Grégoire-Reid et Vézina-Demers, 1987 et 1989 ; Rhéaume 1987 et 1988), dans la médiation culturelle (Bail 1985, 2002, 2012 et 2017) et dans le *katajjaniq* (Berthiaume-Zavada 1980a et b ; Beaudry 1978a et b) témoignent de la grande diversité des approches fondatrices de la recherche sur les femmes en musique au Québec, dans laquelle continuent de s'inscrire les articles scientifiques du présent dossier. En souhaitant à la SQRM et aux *Cahiers* quatre nouvelles décennies d'une pareille vitalité, je vous souhaite à tous·tes une bonne lecture.

Ouvrages cités

Bail, Louise (1985). *Muséalogue : Maryvonne Kendergi* (numéro spécial), *Les Cahiers de l'ARMuQ*, nº 5.

Bail, Louise (2002). *Maryvonne Kendergi : La musique en partage*, Montréal, Éditions Hurtubise.

Bail, Louise (2006). « La SQRM 1980-2005 : Une première approche historique », *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, vol. 8, nº 2, p. 69-92.

Bail, Louise (2012). « Maryvonne Kendergi (1915-2011) : Hommage et mémoire », *Circuit*, vol. 22, nº 3, p. 67-72.

Bail, Louise (2017). « L'apport de Maryvonne Kendergi à la SMCQ », *Circuit*, vol. 27, nº 2, p. 41-51.

Boky, Colerre et et Mireille Barrière (2008). *Colette Boky : Le chant d'une femme*, Montréal, Éditions Triptyque.

Beaudry, Nicole (1978a). « Le katajjaq : Un jeu inuit traditionnel », *Études Inuit Studies*, vol. 2, nº 1, p. 35-53.

Beaudry, Nicole (1978b). « Toward Transcription and Analysis of Inuit Throat-Games: Macro-Structure », *Ethnomusicology*, vol. 22, nº 2, p. 261-273.

Berthiaume-Zavada, Claudette (1980a). « Le katajjaq : Un cas de polyphonie bidimensionnelle », mémoire de maîtrise, Université de Montréal, Montréal.

Berthiaume-Zavada, Claudette (1980b). « Pour l'adéquation de la transcription en ethnomusicologie : L'exemple du katajjaq », *Canadian University Music Review*, nº 1, p. 35-48.

Blais-Tremblay, Vanessa (2023, à paraître). « La "femme·eux·ze" musique québécoise : La recherche sur les femmes et les personnes de la diversité sexuelle et de genre en musique au Québec (1874-2022) », *Les Nouveaux Cahiers de la recherche du CRILCQ*.

Blais-Tremblay, Vanessa et Lysandre Champagne (2020). « Au-delà des "vagues" #moiaussi : Cinq ans de mobilisation féministe en musique au Québec (2017-2022) », *Intersections*, « Pour des musicologies alternatives », vol. 40, nº 1.

Blais-Tremblay, Vanessa, Lysandre Champagne, Nour Amjahdi, Femmes* en musique, Guilde des musiciens et musiciennes du Québec, Lotus Collective MTL Coop, shesaid.soMTL et Women in Music MTL (2022). « Cartographie inclusive des ressources en musique au Québec », *DIG ! Différences et inégalités de genre dans la musique au Québec*, 2e édition, https://www.digmusiquequebec.ca/outils/cartographie, consulté le 1er novembre 2022.

Gagné, Mireille (1988). « Hommage à Micheline Coulombe Saint-Marcoux », *Les Cahiers de l'ARMuQ*, nº 7, p. 90-94.

Galaise, Sophie (2001). « Québec, vingtième siècle : La création musicale, une affaire de femmes ? », dans Stephen Timothy Maloney (dir.), *Musicanada 2000 : A Celebration of Canadian Composers/Un hommage aux compositeurs canadiens*, Montréal, Éditions Liber/Centre de musique canadienne, p. 108-115.

Grégoire-Reid, Claire et Micheline Vézina-Demers (1987). « Exposition au monastère des Ursulines de Québec », *Les Cahiers de l'ARMuQ*, nº 8, p. 80-85.

Grégoire-Reid, Claire et Micheline Vézina-Demers (1989). « Les Ursulines et la musique », *Cap-aux-Diamants*, vol. 5, nº 2, p. 21-24.

Lefebvre, Marie-Thérèse (1988). « Place aux femmes-compositeurs du Québec », *Les Cahiers de l'ARMuQ*, nº 7, p. 79-89.

Lefebvre, Marie-Thérèse (1991). *La création musicale des femmes au Québec*, Montréal, Éditions du remue-ménage.

Lefebvre, Marie-Thérèse (1993). « Existe-t-il une musique dite féministe ? », dans Évelyne Tardy et collab. (dir.), *Les Bâtisseuses de la Cité*, Montréal, Association canadienne-française pour l'avancement des sciences, p. 233-240.

Lefebvre, Marie-Thérèse (1995). « The emergence of a new reality for Quebec Women Composers », dans Janice Drakich, Edward Kovarik et Ramona Lumpkin (dir.), *With a Song in Her Heart : A Celebration of Canadian Women Composers*, Windsor, Humanity Research Group, University of Windsor, p. 35-40.

LEFEBVRE, Marie-Thérèse (1998). « La contribution des femmes à l'histoire de la musique au Québec », *New Sound*, nº 12, p. 27-36.

LEFEBVRE, Marie-Thérèse (2001). « La semaine annuelle de musique de Montréal sous les auspices du Delphic Study Club, 1923–1937 », *Canadian University Music Review/ Revue de musique des universités canadiennes*, vol. 21, nº 2, p. 60-76.

LEFEBVRE, Marie-Thérèse (2005). « La contribution des femmes à l'histoire musicale et les compositrices d'aujourd'hui au Québec », dans Anne-Marie Green et Hyacinthe Ravet (dir.), *L'accès des femmes à l'expression musicale — Apprentissage, création, interprétation : Les musiciennes dans la société contemporaine*, Paris, Éditions L'Harmattan, p. 65-81.

LEFEBVRE, Marie-Thérèse (2009). « Micheline Coulombe Saint-Marcoux et Marcelle Deschênes : Pionnières dans le sentier de la création électroacoustique », *Circuit*, vol. 19, nº 1, p. 23-41.

LEFEBVRE, Marie-Thérèse (2011). « Entretien avec Isabelle Panneton », *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, vol. 12, nos 1-2, p. 53-58.

LEFEBVRE, Marie-Thérèse (2022). « Chronologie de plus de cent ans de présence féminine dans la création d'œuvres musicales au Québec : Un premier survol », *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, vol. 22, nº 1, p. 11-21.

RHÉAUME, Claire (1987). « La création musicale chez les religieuses de trois communautés montréalaises », mémoire de maîtrise, Université de Montréal, Montréal.

RHÉAUME, Claire (1988). « La création musicale chez les religieuses enseignantes de Montréal », *Les Cahiers de l'ARMuQ*, nº 10, p. 34-40.

TREMBLAY-MATTE, Cécile (1990). *La chanson écrite au féminin, de Madeleine de Verchères à Mitsou, 1730-1990*, Laval, Éditions Trois.

Chronologie de plus de cent ans de présence féminine dans la création d'œuvres musicales au Québec : un premier survol

Marie-Thérèse Lefebvre
(Université de Montréal)

Dans le cadre du projet DIG[1] dirigé par Vanessa Blais-Tremblay, nous avons présenté lors d'une conférence le 30 avril 2021 un bref survol historique des travaux de recherche publiés depuis 1975, ainsi qu'un relevé de quelques événements reliés à la diffusion des œuvres des compositrices québécoises. Le présent article vise à compléter cette information par un premier inventaire non exhaustif, proposé en annexe, couvrant un peu plus de cent ans de création en musique de concert québécoise.

L'objectif visé par cette étude est d'offrir un aperçu historique d'une profession qui était jusqu'alors principalement réservée à la gent masculine et qui, grâce aux institutions religieuses féminines, ouvrira les portes de la composition aux femmes. Rappelons que, jusqu'au début des années 1960, seuls les collèges classiques masculins recevaient depuis 1922 des subventions gouvernementales (Collectif Clio 1992, 340). Pour pallier à ce manque de revenus, quelques communautés féminines[2] ont alors greffé à leurs collèges, entre 1926 et 1937, des écoles supérieures de musique afin d'ouvrir des carrières professionnelles en enseignement, en interprétation et en composition[3]. Profitant du retour d'Europe de jeunes musiciens formés au Conservatoire national de Paris et à la Schola Cantorum durant la décennie 1920-1930, elles ont ainsi invité plusieurs d'entre eux à diriger des classes de composition[4].

Le coup d'envoi des recherches sur les réalisations des femmes en musique a eu lieu, en grande partie, dans la foulée de l'Année internationale des femmes en 1975. Des chercheur·es américain·es ont en effet proposé, entre 1981 et 1991 différents outils de référence (encyclopédies, anthologies, discographies, critiques), permettant ainsi le déploiement de plusieurs publications sur le sujet[5].

Au Québec, depuis 1900[6], il y a eu dans les journaux plusieurs allusions à la présence de compositrices, d'ici et d'ailleurs. Ce n'est toutefois qu'en 1980 qu'est fondée « l'Association canadienne des femmes compositeurs[7] ». En 1988, nous avons proposé un premier bilan (Lefebvre 1988), à une époque où, faut-il le rappeler, les archives des compositrices étaient (et demeurent) peu nombreuses et où la numérisation des journaux n'existait pas encore. Nous avions alors relevé, pour la période 1900-1975, et de manière chronologique, le nom de 160 compositrices et plus de 1000 partitions d'inspiration classique (mélodies, valses, gavottes, etc.), la plupart rédigées avant 1950 et publiées

1 Dont la programmation complète est accessible en ligne : https://www.digmusiquequebec.ca/programmation/. Ce projet d'envergure et innovateur explore les différences et inégalités de genre dans l'industrie musicale au Québec.

2 Évoquons, entre autres, les collèges montréalais des Sœurs de la Congrégation de Notre-Dame, des Sœurs des Saints Noms de Jésus et de Marie, des Sœurs de Sainte-Croix et des Sœurs de Sainte-Anne.

3 La musique n'était pas pour autant absente des collèges masculins. Plusieurs d'entre eux possédaient une fanfare, et parfois un petit orchestre, pour agrémenter les activités sociales, tel le Collège Mont-Saint-Louis dont nous avons évoqué les performances lors d'une émission radiophonique le 12 juin 1923 (Lefebvre 2015).

4 Parmi ces premiers professeurs, mentionnons Claude Champagne, Rodolphe Mathieu, Auguste Descarries et Gabriel Cusson.

5 Par ordre chronologique, voici les outils de référence les plus importants :
Cohen, Aaron I., (dir.), *International Encyclopedia of Women Composers*, New York, R.R. Bowker, 1981. (2e édition, New York, Books and Music, 1987).
Neuls-Bates, Carol (dir.), *Women in Music : An Anthology of Source Readings from the Middle Ages to the Present*, New York, Harper and Row, 1982.
Frasier, Jane, *Women Composers : A Discography*, Detroit, Information Coordinators, 1983.
Green, Mildred D., *Black Women Composers : A Genesis*, Boston, Twayne, 1983.
Cohen, Aaron I., *International Discography of Women Composers*, Westport (Connecticut), Greenwood Press, 1984.
Bowers, Jane et Judith Tick, *Women Making Music: The Western Art Tradition (1150-1950)*, Urbana, University of Illinois Press, 1986.
Briscoe, James R. (dir.), *Historical Anthology of Music by Women*, Bloomington (Indiana), University Press, 1987.
McClary, Susan, *Feminine Endings : Music, Gender and Sexuality*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1991.

6 Date de la première inscription officielle de l'expression « femme compositeur » dans une publication canadienne.

7 La première association de femmes compositeurs, The Society of American Women Composers, a été créée en 1925 par Amy Beach. Au Canada, Carolyn Lomax fonde en 1980 l'Association des femmes compositeurs canadiennes/Association of Canadian Women Composers, afin d'offrir une plus grande visibilité aux compositrices en encourageant l'exécution de leurs œuvres ici et à l'étranger.

dans les revues populaires de cette période dont *Le Passe-Temps*[8], auxquelles s'ajoutait un nombre important de compositions écrites par des religieuses, demeurées pour la plupart à l'état de manuscrit.

Commentaires en lien avec l'annexe

La chronologie des concerts, critiques et travaux de recherche proposée en annexe prend d'abord sa source dans les documents pédagogiques présentés lors de nos séminaires en 1984 et 1984 et complétés au cours de nos diverses publications sur le sujet, et complétés au cours de nos diverses publications sur le sujet, en inscrivant aux moteurs recherches des journaux numérisés sur le site de BAnQ les termes « femmes compositeurs », « compositeures » et « compositrices[9] ». Nous avons par la suite consulté le catalogue du Centre de musique canadienne (CMC) pour actualiser les informations, tout en étant cependant consciente que les données sur les compositrices du secteur électroacoustique et multimédia demeurent très parcellaires.

L'analyse de cette collecte de données a permis de mieux comprendre le sens, l'évolution et la fréquence de l'utilisation de ces expressions par les critiques musicaux, qui passe progressivement du rattachement de la fonction au métier masculin (femme compositeur) jusqu'à l'affirmation assumée de son équivalent féminin (compositrice). À la lumière de cette chronologie, se dessine un avant et un après 1975, ce moment charnière où les femmes se mobilisent et prennent publiquement la parole pour revendiquer leur droit et leur présence légitime dans le milieu de la création artistique, littéraire et musicale.

Avant 1975

De 1926 à 1949, à l'instar des professeurs d'instruments (surtout les pianistes), les compositeurs reconnus de l'époque organisaient annuellement les récitals de leurs élèves à des fins de publicité. Ainsi, Rodolphe Mathieu et Claude Champagne, alors professeurs d'écriture (harmonie, contrepoint, fugue) dans les écoles de musique dirigées par les religieuses et s'adressant essentiellement à une clientèle féminine, ont fait la promotion de leur enseignement en proposant de modestes concerts. Le public pouvait ainsi découvrir la production musicale de leurs étudiantes, et les quelques comptes rendus publiés dans la presse offraient à ces professeurs une plus grande visibilité.

Cependant, les compositions de leurs élèves n'obtiennent que peu de rayonnement. À l'exception des œuvres d'Albertine Morin-Labrecque[10] diffusées à CKAC en 1931, aucune des pièces jouées lors de ces concerts pédagogiques n'a fait partie des programmes plus officiels des 14 Festivals de musique canadienne présentés par CKAC et à CBF entre 1934 et 1939[11], probablement parce que le milieu musical considérait tacitement ces œuvres comme « des travaux scolaires », sans plus. En outre, les deux interventions de Léo-Pol Morin (1932 et 1937) n'évoquent que quelques femmes compositeurs européennes, et de manière assez péjorative. Celui-ci écrit en effet à propos d'Augusta Holmes (1847-1903) qu'elle compose « une musique un peu épaisse, marchant mal, sans personnalité » ; des compositions de Cécile Chaminade (1857-1944) comme d'« une musique assez creuse, pleine de lieux communs, d'un esprit bête assez souvent et féminine à l'excès en ce que ce mot peut avoir de péjoratif » et de Germaine Tailleferre (1892-1983) « elle a beaucoup de talent, mais son métier est assez faible ». Ne trouvent grâce à ses yeux que les Fanny Mendelssohn (1805-1847), Clara Schumann (1819-1896), Lili Boulanger (1893-1918) et Yvonne Desportes (1907-1993), dont il n'évoque pourtant que le nom (Morin 1932).

Bien que la Ligue canadienne des compositeurs admette parmi ses membres quelques compositrices anglophones peu de temps après sa fondation en 1951, dont Violet Archer (1913-2000), Barbara Pentland (1912-2000) et Jean Coulthard (1908-2000), les compositrices sont pratiquement ignorées par les médias jusqu'en 1975 ; même par la modeste publication de Claude Gingras en 1955, *Musiciennes de chez-nous*, qui présente en une centaine de pages 19 portraits de musiciennes québécoises (interprètes et historiennes uniquement). Et aucune n'a été invitée à participer à la Conférence internationale des compositeurs qui a eu lieu à Stratford en 1960 (Beckwith et Kasemets 1961).

---

[8] La revue *Le Passe-Temps*, consacrée à la musique, à la littérature, au théâtre, à la mode et aux sports, a été fondée par le typographe Joseph-Émile Bélair, inventeur d'un procédé de gravure musicale. Elle a été publiée de 1895 à 1949, avec une interruption entre 1935 et 1945. Elle visait une clientèle familiale, surtout féminine. Elle fut parmi les premières à publier des partitions musicales insérées dans la revue.

[9] Il est intéressant de noter l'évolution de ces termes au fil des ans. L'expression « compositrice » était si récente au moment où nous avons amorcé cette recherche que plusieurs d'entre elles avouaient ne pas aimer ce mot, le jugeant trop « triste », préférant de beaucoup celui de « compositeure », et à la limite, « femme-compositeur ».

[10] Née en 1886 et décédée en 1957, la compositrice Albertine Morin-Labrecque a écrit plus de 150 œuvres dont certaines ont été publiées à Paris et à New York, et plusieurs à compte d'auteur. Elle a également signé quelques biographies de compositeurs et reçu un doctorat *Honoris Causa* de l'Université de Montréal en 1935.

[11] Voir la liste des œuvres diffusées au cours de ces Festivals (Lefebvre 2011).

Depuis 1975

La journaliste féministe Catherine Lord[12] sera la première à aborder de front la question au cours de L'Année internationale des femmes. « Pourquoi la création est-elle si difficile pour les femmes ? », écrit-elle dans le magazine *Châtelaine* en juin 1975. Après avoir relevé quelques citations misogynes de Platon, Voltaire, Valéry, Barbey d'Aurevilly, Auguste Comte et autres intellectuels, la journaliste évoque les difficultés vécues par plusieurs artistes et présente les témoignages de Marcelle Ferron (arts visuels), Marie Savard (littérature), Anne-Claire Poirier (cinéma) et Micheline Coulombe Saint-Marcoux (musique).

L'élan est donné. Entre 1976 et 1984, les créatrices de tous horizons expriment haut et fort leurs revendications féministes à travers des œuvres choc, tant visuelles, théâtrales que musicales. Pensons aux réalisations (répertoriées dans la chronologie) des artistes et dramaturges Francine Larivée, Judy Chicago, Luce Guilbeault, Denise Boucher, à celles des compositrices Danielle P. Roger, Joane Hétu et Diane Labrosse à l'origine du groupe Wondeur Brass, ainsi qu'aux œuvres de Micheline Coulombe Saint-Marcoux (1938-2005) et Marcelle Deschênes.

À partir de 1984, la création musicale produite par les femmes au Québec devient un objet de recherche. D'abord sous forme de séminaires que nous avons dirigés, puis en tant que sujet de mémoires et de thèses, elle donne lieu en 1993 à un colloque *Les Bâtisseuses de la Cité* au Congrès de l'Association canadienne-française pour l'avancement des sciences (ACFAS), (Descarries et Hardy 1993).

La publication en 2009 de la revue *Circuit* consacrée à la création au féminin est venue, comme l'indique le directeur de ce numéro, Jonathan Goldman, « célébrer la diversité et la qualité des sons organisés par des femmes afin de comprendre et de faire connaître un peu mieux les démarches qui sont à l'origine de ces créations singulières ». Une publication qui vient donc ainsi souligner cette période de recherches et de publications qui a permis de soulever le voile de la participation des femmes à l'histoire musicale du Québec au cours du XX^e^ siècle.

Plus récemment, les articles proposés par Vicky Tremblay dans *Les Cahiers de la SQRM* en 2017 et par Ariane Couture paru dans *Recherches féministes* en 2019 offrent désormais des synthèses fort bien documentées sur les contributions des compositrices du Québec. Et, autre apport majeur pour la valorisation et la diffusion de la musique des femmes : le lancement en 2020 de la base de données numérique française « Demandez à Clara », qui recense à ce jour 933 œuvres de compositrices canadiennes[13].

Parallèlement à ces publications, plusieurs festivals et concerts ont mobilisé les compositrices à partir des années 1980, témoignant ainsi de la vitalité de leur production. L'histoire retiendra certainement, entre autres, le mémorable « Festival Super MicMac » présenté par Productions SuperMusique du 25 octobre au 12 novembre 2000 et qui réunissait plus d'une centaine d'artistes canadiennes (Stévance 2011[14]).

Toutefois, au-delà de ces bilans récents, on constate que les études visant spécifiquement la promotion des œuvres des femmes ont été progressivement délaissées au profit d'une programmation qui intègre désormais les contributions à la fois des compositrices et des compositeurs.

Parmi les publications récentes, la thèse d'Ariane Couture (2013) sur les institutions et la création musicale à Montréal entre 1966 et 2006 utilise la formulation « compositrices et compositeurs » pour démontrer le rôle qu'ont tenu la Société de musique contemporaine du Québec, les Événements du Neuf, le Nouvel Ensemble Moderne et l'Ensemble contemporain de Montréal dans la diffusion des productions musicales contemporaines.

En 2014, Jonathan Goldman sollicite différents auteurs (tous masculins) pour publier des analyses substantielles d'œuvres de 13 compositeurs et de 3 compositrices : Isabelle Panneton, Ana Sokolović et Nicole Lizée.

En 2018, sur le site *Ludwig Van*, Réjean Beaucage propose une liste de 16 jeunes compositeurs et 10 compositrices qui mériteraient d'être mieux connues. Et en 2020, Danick Trottier prononce une conférence sur les difficultés du métier de la composition exercé autant par les uns que les unes, précisant toutefois que certaines inégalités persistent : « Je constate plusieurs structures qui génèrent des inégalités de genre : au niveau institutionnel, ceux qui obtiennent des postes, ce sont encore majoritairement des hommes compositeurs. De plus, les enjeux d'identité sont trop facilement balayés du revers de la main par certains acteurs du milieu — ce qui semble être un élément en soi, qui nuit à l'inclusion des femmes » (Trottier 2020).

---

[12] Catherine Lord (1948-1990), journaliste aux magazines *Châtelaine* (1971-1984) et *Actualité* (1976-1979) ; rédactrice en chef de *La Gazette des femmes* (1984-1990). Un journaliste lui rend ainsi hommage lors de la parution d'une anthologie de ses écrits *Réalités de femmes,* éditée chez Boréal l'année suivant son décès : « Journaliste compétente et appréciée et militante féministe. D'un féminisme intelligent, décidé à abolir une fois pour toutes les stéréotypes, à expliquer, faire comprendre, éclairer et informer plutôt que bêtement dénoncer » (Vennat 1991).

[13] Cette base de données est accessible en ligne au : https://www.presencecompositrices.com/recherche-oeuvre.
Le site contient plus de 15 000 œuvres répertoriées à travers le monde, mais ne précise pas celles produites au Canada par province, dont le Québec. Consulté le 8 octobre 2021.

[14] L'autrice présente un tableau chronologique de l'évolution du courant de la musique actuelle (159-162).

Cette intégration se reflète-t-elle également dans la programmation des organismes musicaux ? Depuis 2009, les concerts dédiés spécifiquement aux œuvres des compositrices sont de plus en plus rares[15] et celui de l'Orchestre symphonique de Montréal (OSM), présenté en juin 2021, semble bien être l'exception qui confirme la règle[16].

Conclusion

La reconnaissance de la légitimité des femmes en tant qu'autrices d'œuvres musicales est relativement récente. Selon les données disponibles sur le site du Centre de musique canadienne[17], le nombre de compositrices québécoises agréées a augmenté au fil des ans, passant de 6 dans les années 1960 à 13 dans les années 1970, puis à 37 depuis le début des années 1980. Le pourcentage demeure tout de même à près de 30 pour cent par rapport au total des personnes agréées. Pour le Québec, on recense en effet 268 compositeurs, dont 209 hommes (dont 42 sont décédés), 58 femmes (dont 2 sont décédées) et une personne qui se définit comme genderqueer[18].

Plusieurs d'entre elles sont très actives dans le milieu musical, mais la recherche qui les concerne se limite aux œuvres accessibles au CMC et à leur réception. En effet, leurs archives demeurent du domaine privé, ce qui rend l'accès à leurs écrits (correspondance et journaux personnels) et aux contextes entourant leur production plus difficile.

Par contre, on peut s'interroger sur le nombre réel d'œuvres de compositrices qui, depuis 1975, ont été diffusées par différents ensembles. L'étude d'Ariane Couture, publiée en 2019 et qui porte sur seulement quatre ensembles de musique contemporaine (ce qui est déjà un sujet très riche), ouvre la voie à une recherche d'une plus grande ampleur[19] car il est fort probable que l'ajout, par exemple, des performances du groupe SuperMémé/SuperMusique à l'ensemble des concerts de différents groupes musicaux aura une influence sur le portrait global. Pensons, entre autres, à la programmation du Festival Montréal / Nouvelles Musiques (MNM) qui, entre 2003 et 2021, est passée de 13 pour cent à 36 pour cent d'œuvres de compositrices grâce aux interventions de Joane Hétu et de l'Ensemble SuperMusique.

30 % : tel est le pourcentage à ce jour du nombre de compositrices que révèle le site du CMC. Il serait donc souhaitable et normal de leur réserver cette même proportion, en termes de durée, dans les programmations des musiques de concert présentées au Québec.

---

[15] C'est le constat qui se dégage de la consultation des programmes annuels de différents ensembles musicaux.

[16] Concert numérique gratuit, présenté par l'Orchestre symphonique de Montréal et accessible du 15 au 22 juin 2021. La journaliste Marguerite Setrakian présente ainsi le programme : « Dédié à "ces femmes, victimes de violence, dont les voix ne peuvent plus être entendues". Le concert s'ouvre sur la lecture d'un texte de la poétesse innue Joséphine Bacon, dont les poèmes tirés de ses recueils *Bâtons à message, Un thé dans la toundra* et *Uiesh* — Quelque part tisseront un réseau d'images et de couleurs tout au long de l'heure que dure cet événement ». Entre ces lectures, les musiciens de l'orchestre interprètent *D'un soir triste* et *D'un matin de printemps* de Lili Boulanger, un extrait de la *Serenata Concertante* d'Elizabeth Maconchy, la pièce *Zasakawa* ("Présence d'une forte gelée"), de la compositrice Barbara Croall issue de la Première Nation Odawa, le morceau évocateur de la compositrice canadienne Alexina Louie, *Take the Dog Sled*, ainsi que *Love Songs*, pour voix de femme et *Ma mère*, d'Ana Sokolović, compositrice contemporaine d'origine serbe ».
Voir : https://projectionculturel.com/2021/06/losm-presente-voix-de-femmes-une-ode-a-la-vie/. Accédé le 2 novembre 2022.

[17] Site du CMC visité le 17 juin 2021 : https://cmccanada.org/fr/.

[18] Ce nombre est relatif car plusieurs compositeurs et compositrices n'ont pas déposé une demande d'agrégation au CMC, soit parce qu'ils et elles sont encore en début de carrière, ou soit parce qu'ils et elles n'ont pas souhaité en devenir membre. De plus, en l'absence d'un répertoire accessible, notre analyse ne tient pas compte du nombre important de compositeur·rices électroacousticien·nes membres, entre autres, de l'Association pour la création et la recherche électroacoustiques du Québec (ACREQ) ou des Réseaux des arts médiatiques.

[19] Évoquons, entre autres, le Festival international de musique actuelle de Victoriaville créé en 1983 dont les programmes sont accessibles en ligne, ou encore, les 38 ensembles de musiques nouvelles membres du diffuseur Le Vivier. Voir : https://levivier.ca/fr.

Annexe : Chronologie

1900 Première inscription officielle de l'expression « femme compositeur » dans :
Conseil national des femmes du Canada, *Les femmes du Canada : Leur vie et leurs œuvres,* document présenté à l'Exposition Universelle de Paris, 1900. M^me^ Dignam rédige le chapitre intitulé : « Beaux-Arts, Arts industriels, Musique et Théâtre » dans lequel elle y énumère 17 canadiennes (p. 232), dont trois musiciennes de Montréal : M^me^ G. Ernest Muir et M^lles^ Beatrice-Maud McGowan et Louisa Morrison. Voir : https//numerique.banq.qc.ca/patrimoine/details/52327/2022201?docref=tC9qImnRjLhRqUjyYPpunQ&docsearchtext=femmes%20compositeurs

1913 Fémina [autrice anonyme], « Chronique d'actualité : Madame Marguerite Labori », *Le Canada*, 11 septembre 1913, p. 11. Présentation de la compositrice française née Maggie Okey (Australie 1864-France 1952), épouse de Vladimir de Pachmann, puis de Fernand Labori, avocat défenseur de Dreyfus et de Zola.

1920 Concert du Trio Mozart, premier trio féminin composé d'Albertine Morin-Labrecque (piano), Jeanne Labrecque (violon) et Yvette Lamontagne (violoncelle). *Le Devoir*, 10 avril 1920, p. 6. Œuvres de Morin-Labrecque et l'opérette *Pierrot Menteur* (1918) d'Éva Dell'Acqua[20].

1920 Octave Bourdon, « L'enseignement musical au couvent de Sillery », *La Musique*, juillet 1920, p. 129. Il écrit : « Plusieurs compositions de grande valeur, dues à la plume d'une religieuse, artiste ou fille d'artiste, mériteraient d'être signalées pour leur réelle beauté. Elles devraient sortir de l'ombre et être mises en publication pour enrichir le répertoire restreint, somme toute, des pièces où paroles et musique surplombent et de beaucoup l'ordinaire banalité ».

1923 Lazare Saminsky, « Les jeunes compositeurs américains », *La musique*, juin-août 1923, p. 86. Il termine ainsi son propos : « On ne peut passer sous silence le groupe des femmes compositeurs parmi lesquelles Marion Bauer, élève de Raoul Pugno et Nadia Boulanger ».

1926 Rodolphe Mathieu annonce l'ouverture d'une école de composition (harmonie, contrepoint, fugue, orchestration) dont les élèves sont majoritairement des femmes, *Le Devoir*, 16 janvier 1926, p. 6. Il enseigne également ces matières à l'École normale de musique de l'Institut pédagogique des Sœurs de la Congrégation de Notre-Dame (CND).

1927 Concert. « Des œuvres d'élèves [de Rodolphe Mathieu] jugées intéressantes », *La Presse*, 2 février 1927, p. 68. Étudiantes de l'Institut pédagogique.

1927 Concert de musique canadienne au Ritz-Carlton. Œuvres de Mathieu, Champagne, Beaudoin, Tanguay, Gagnier, O'Brien, Willan, mais également de Corinne Dupuis-Maillet (*Chanson à l'ancienne*) et Gena Branscome, (*A Wind from the Sea,* trio vocal). *Le Devoir, 16 avril 1927*, p. 6. À propos de Brandcome, on mentionne : « Aucune autre femme compositeur au Canada ne peut lui être comparée, tant pour le nombre que pour la qualité de ses œuvres ».

1929 « Concert des élèves de Rodolphe Mathieu présenté durant la Semaine annuelle de musique », *La Presse*, 22 mars 1929, p. 8. On souligne les œuvres de M^lle^ L. [Lucienne] Pelletier, *Largo* et *Fantaisie*.

1930 Frédéric Pelletier, « Une audition d'œuvres ». Concert des élèves de Rodolphe Mathieu à la première des Soirées-Mathieu, *Le Devoir*, 28 février 1930, p. 3. Œuvres de Berthe Godreau (*Largo*, violon et piano, *Quatre Préludes*, piano, *Trio*, violon, alto et violoncelle) ; M^lle^ L. [Lucienne] Pelletier (*Fantaisie*, violon et piano, *Trois Préludes*, piano) ; M^lle^ G. [Germaine] Daigle (*Chanson triste*, paroles de Robert Choquette, et *Prélude*, piano) ; Juliette Corbeil (*Ma mère*, ténor et piano) ; Marguerite Leroux (*Lento et Scherzando*, violon et piano, *Moderato*, violon et violoncelle) ; M^me^ P. Lippens-Ricard (*Triste souvenir*, soprano et piano, *Lento et Allegro*, deux violons) ; M^lle^ L. Boucher (*Dans l'urne d'une fleur*, soprano et piano, *Prélude*, piano) ; Thérèse Morin (*Air et Légèreté*, violoncelle et piano) ; Gracia Sylvestre (*Unité*, voix et flûte) ; Juliette Paradis (*Ce que chantent les oiseaux*, voix et flûte).
Et le critique conclut : « Il se dégage de l'ensemble une preuve évidente de travail, un souci de faire marcher les voix avec indépendance, une recherche des sonorités qui montre qu'elles prennent leur travail au sérieux et qu'elles ont la volonté de dire quelque chose, même si elles ne le conçoivent pas encore bien clairement ».

1931 Œuvres d'Albertine Morin-Labrecque diffusées à l'émission « L'Heure provinciale » sur les ondes de CKAC, *Le Devoir*, 20 mars 1931, p. 4. *Concerto en do mineur* pour deux pianos, *Pièces de genre* pour violon, *Sonate en do majeur* pour violon,

[20] Eva Dell'Aqua, compositrice belge d'origine italienne (1856-1930).

op. 50, interprétées par la compositrice et Antonio Létourneau au piano, et Jeanne Labrecque au violon.

1932 À partir de 1932, Claude Champagne enseigne la composition à l'École supérieure de musique d'Outremont.

1932 Léo-Pol Morin, « Les femmes compositeurs », conférence et concert radio à l'émission l'Heure provinciale, CKAC, Annonce dans *Le Devoir*, 18 octobre 1932, p. 4. Œuvres de Germaine Tailleferre, Cécile Chaminade, Lili Boulanger et Augusta Holmes. Conférence publiée dans *Le Canada*, 19 octobre 1932, p. 3. Reproduite dans : Léo-Pol Morin, *Musique*, Montréal, Beauchemin, 1944, p. 323-330.

1933 Anonyme, « Un concert d'œuvres féminines canadiennes », *La Presse*, 20 mars 1933, p. 10.
« Sous les auspices de l'Institut canadien de musique dirigé par Rodolphe Mathieu, le concert d'hier soir a révélé deux pièces anonymes de M.G [?], *Lied* et de S.M.T [?], *Dans l'urne d'une fleur*, ainsi que les œuvres *Soir* de Blanche Arcandet *Fuguetta* de M^me^ Lippens-Ricard, en plus de de brèves compositions de Thérèse Morin, Germaine Daigle, Lucienne Pelletier, Juliette Paradis, étudiantes de Rodolphe Mathieu ».

1933 Annonce, « Concert à l'École de musique d'Outremont [le 29 avril prochain] ». Élèves de Claude Champagne en composition. Œuvres chorales de religieuses et de Marthe Gratton, Margaret Wims et Marguerite Boucher, interprétées par le Chœur mixte de Montréal, dirigé par son fondateur Claude Champagne. *La Presse*, 22 avril 1933, p. 40.

1934 Frédéric Pelletier, « La vie musicale ». Concert des élèves de la classe de composition de Claude Champagne, *Le Devoir*, 13 octobre 1934, p. 4. Annonce du concert le 2 octobre prochain d'œuvres des élèves de Champagne à l'École de musique d'Outremont avec le Chœur mixte de Montréal. Œuvres anonymes de religieuses et des laïques : Rita Paquette, Margaret Wims, Marthe Gratton et Madeleine Trudel.

1935 24 mars. Concert entièrement consacré aux œuvres d'Albertine Morin-Labrecque qui vient de recevoir un doctorat *Honoris Causa* de l'Université de Montréal. Francine [Adrienne Roy-Vilandré], « Festival d'œuvres canadiennes. Comment M^me^ Morin-Labrecque a réussi avec succès à remplir tout un programme », *L'Autorité,* 30 mars 1935, p. 3. Critique assez juste sur la musique de cette compositrice « un peu passé[e] mode ».

1937 Léo-Pol Morin, émission Radio-Canada, 22 mars, « Promenades musicales », consacrée aux femmes compositeurs, Clara Schumann, Agatha [Backer] Grøndahl, Cécile Chaminade et Germaine Tailleferre. Annonce dans *L'Action catholique*, 20 mars, p. 16.

1942 Jean-Paul Guilbault, étudiant à l'Université de Montréal, critique le concert des élèves de Claude Champagne à de l'École de musique d'Outremont. Texte reproduit par Frédéric Pelletier dans « La vie musicale », *Le Devoir*, 30 mai 1942, p. 6. Il mentionne deux religieuses anonymes et dix étudiantes, dont Lucile Grenier, *Quatre œuvres pour piano* ; Madeleine Raymond, *Scènes d'enfant* ; Geneviève Gagnon, *Ave Maria* et *Vivre* ; ainsi que des œuvres de Rolande Lefebvre, Jeanine Payment, Louise Baril, Madeleine Pâquet, Jocelyne Binet, Annette Roux et Gisèle Robillard.

1944 Frédéric Pelletier, « La vie musicale : Les idées de Sir Thomas Beecham sur les femmes musiciennes », *Le Devoir*, 20 mars 1944, p. 9. Il commente avec ironie ses propos parus dans une revue américaine. Beecham affirme : « Il n'y a pas de femmes compositeurs. Il n'y en a jamais eu et il n'y en aura jamais », Pelletier ajoute : « Sir Thomas Beecham est bien le seul musicien qui puisse se permettre de parler avec une pareille ironie ».
Et Pelletier ajoute le 27 mars suivant : « Mais qui se rappelle de Chaminade et de Holmes et oui, il y a eu plusieurs auteurs qui ont disparu de la mémoire des gens ».

1946 Anonyme, « Trois femmes ont obtenu le Prix de la CAPAC [Association des compositeurs, auteurs et éditeurs du Canada] l'an dernier. Cette année, une femme l'a obtenu », *Le Droit*, 14 décembre 1946, p. 14. En 1945 et 1946, deux œuvres de Minuetta Kessler[21] remportèrent le prix (*New York Suite* et *Ballet Sonatina*). (On ne connaît pas le nom des autres gagnantes du prix en 1945.)

1949 Paul Roussel, « Jean Coulthard, femme compositeur canadien, reçoit un prix décerné habituellement à des scientistes », *Le Canada*, 17 mai 1949, p. 5 : « Elle a reçu plusieurs prix dont celui d'une grande Société Scientifique américaine [A Grant from the American Learned Societies] pour l'ensemble de son œuvre ».

[21] Minuetta Shumiatcher-Borek-Kessller, née en Russie en 1914 et décédée en 2002. Naturalisée canadienne au cours des années 1920, puis américaine dans les années 1940, elle conserva des liens étroits avec le milieu musical canadien.

1952 Simone Gélinas, « Les musiciennes françaises occupent une place de choix ». Entrevue avec la pianiste française Andrée Berty qui parle des compositrices françaises. *Photo-Journal*, 28 février 1952.

1955 Claude Gingras, *Musiciennes de chez-nous*, Éditions de l'École Vincent-d'Indy, 1955. Bref portrait de 19 musiciennes, mais aucune compositrice n'y est mentionnée.

1956 Annonce. Émission de Radio-Canada consacrée aux femmes compositeurs de France, *Le Devoir*, 3 janvier 1956, p. 10.

1958 Anonyme, « Femme et compositeur : Le Conseil des arts du Canada attribue une bourse à Violet Archer ». Brève biographie. *L'Action catholique*, 24 juillet, p. 6.

1961 Claude Gingras, « Rôle prépondérant de la femme dans la musique », *La Presse*, 24 juin, p. 38. Il nomme une seule compositrice, Violet Archer. Il insiste surtout sur les femmes gestionnaires, dont celles du Ladies Morning Musical Club.

1961 Programme du Festival de Montréal organisé par Pierre Mercure. La Semaine internationale de musique actuelle (3-8 août 1961). Seule invitée féminine : Yoko Ono.

1966 À l'émission « Femme d'aujourd'hui » du 14 avril 1966, on pose la question : « Pourquoi n'y a-t-il pas de femmes compositeurs de génie en musique ? », *Ici Radio-Canada*, *Madame*[22], vol. 1 n° 1, 1er avril, p. 22. (Il n'existe aucune archive de cette émission spécifique. On ne connaît donc pas la réponse…) Animatrice : Lizette Gervais et Yoland Guérard.

1969 Anonyme, « Un concert consacré aux œuvres de cinq femmes compositeurs ». Elinor Remick Warren, Elizabeth Gould, Mabel Daniels, Louise Talma, Julia Smith. Concert organisé à New York par la Fédération nationale des clubs de musique, *Le Soleil*, 21 février 1969, p. 22. Le journaliste rapporte quelques brefs commentaires des compositrices américaines.

1975 Table ronde animée par Francine Larivée sur « La place des femmes dans la création artistique au Québec », UQAM, 13 février 1975.

1975 Catherine Lord, « Pourquoi la création est-elle si difficile pour les femmes ? », *Châtelaine*, juin 1975, p. 29-33 et p. 69-72.

1975 Serge Garant, « Les femmes compositeurs », Émission *Musique de notre siècle*. Radio-Canada, 1975. Évocation des œuvres de Marcelle Deschênes, Micheline Coulombe Saint-Marcoux et Norma Beecroft[23].

Publication de trois revues féministes[24]

1971-1974	*Québécoises Deboutte !*
1975-1979	*Les Têtes de Pioche*
1980-1987	*La vie en rose*

1976 Francine Larivée, *La Chambre nuptiale*, installation exposée au Complexe Desjardins lors de son ouverture.

1976 Collectif, *La Nef des sorcières*. Textes de sept autrices qui proposent un théâtre expérimental au féminin, à l'initiative de Luce Guilbeault. Présenté le 5 mars 1976.

1978 Denise Boucher, *Les Fées ont soif*, présenté au théâtre du Nouveau Monde.

1979 Fondation de Productions SuperMémé par Joane Hétu, Diane Labrosse et Danielle P. Roger. Renommé Les Productions SuperMusique en 1991.

1980 Premier d'une longue série de spectacles du groupe Wondeur Brass, premier ensemble féminin de musique improvisée, à la Salle Polonaise le 1er décembre 1980 afin de souligner le 5e anniversaire de la Librairie des femmes de Montréal. Voir : https://www.supermusique.qc.ca/fr/programmation/1979-84

1982 Exposition Art féministe. Reprise de *La Chambre nuptiale* de Francine Larivée et présentation de l'œuvre de Judy Chicago, *The Dinner Party*. Une installation de 39 couverts pour 39 femmes et sur le plancher 999 tuiles avec le nom de femmes. Exposition au Musée d'art contemporain (Cité du Havre), 11 mars-2 mai 1982, visitée par plus de 90 000 personnes selon *La Presse*, 3 mai 1982. Voir : https://fr.wikipedia.org/wiki/The_Dinner_Party.

1982 Louise Bail, Présentation des œuvres de Gisèle Ricard et Sylvaine Martin. Émission *Musique de canadiens*, Radio-Canada, 7 mars, 1982.

---

[22] Durant quelques mois, la Société Radio-Canada a publié le guide-horaire *Ici Radio-Canada* en deux brochures différentes, intitulées « Divertissement » et « Madame », celle-ci pour annoncer les émissions traitant spécifiquement de sujets féminins.

[23] Texte reproduit dans Lefebvre (1986).

[24] Bien qu'elles ne recensent aucune information sur la musique, nous rappelons la publication de ces trois revues afin de situer l'apport des compositrices dans le contexte du mouvement féministe qui émerge dans les années 1970. Il en est de même pour les références à l'installation de Francine Larivée et au Collectif *La Nef des sorcières* en 1976, à la pièce de théâtre *Les Fées ont soif* de Denise Boucher en 1978 et à l'exposition *The Diner Party* de Judy Chicago en 1982.

1983 Fondation par Michel Levasseur du Festival international de musique actuelle de Victoriaville au cours duquel le public pourra découvrir le groupe Wondeur Brass.

1983 Marcelle Deschênes, *OpéraaaH*. Performance multimédia, 10, 11 et 12 mars 1983. Présentée par la SMCQ à la salle Marie-Gérin-Lajoie de l'UQAM. Spectacle en cinq tableaux dans lequel la compositrice nous livre sa vision du monde, une genèse imaginaire de l'univers dans laquelle elle inscrit son univers psychique et ses préoccupations sociales.

1984 Présentation de l'œuvre *Transit* de Micheline Coulombe Saint-Marcoux au théâtre de l'Eskabel. Jean Royer, « *Transit* : La modernité mise en musique », *Le Devoir*, 29 septembre 1984, p. 32. Suivie de la critique par le même auteur, « *Transit* : Du théâtre musical superbe à l'Eskabel », *Le Devoir*, 6 octobre 1984, p. 30.

1984 Séminaire « Femmes et Musique au Québec », Marie-Thérèse Lefebvre (dir.), Faculté de musique, Université de Montréal, automne 1984.

1985 Séminaire « Les compositrices du Québec », Marie-Thérèse Lefebvre (dir.), automne 1985.

1986 Concert d'œuvres de compositrices canadiennes à la Faculté de musique de l'UdeM dans le cadre de la rencontre annuelle de l'Association canadienne des femmes compositeurs. Œuvres de Wendy Bartley, Ginette Bertrand, Nicole Carignan, Marcelle Deschênes, Ghislaine Dubuc, Helen Hall, Nicole Lemieux, Marie Pelletier, Nicole Rodrigue, Roxanne Turcotte, Carole Ann Weaver et Hildegard Westerkamp. *Le Devoir*, 30 mai 1986, p. 5.

1987 Roseanne Kidd, « Les femmes compositeurs au Canada : Données sociologiques et historiques », Revue *Sonances*, vol. 6, nº 3, avril 1987, p. 16-22.

1987 Claire Rhéaume, *La création musicale chez les religieuses de trois communautés montréalaises*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 1987.

1988 Festival Musiciennes Innovatrices (SuperMémé). 6-10 avril 1988. Programme disponible en ligne : https://www.supermusique.qc.ca/fr/series/205

1988 Marie-Thérèse Lefebvre, « Place aux femmes compositeurs du Québec », *Les Cahiers de l'ARMuQ*, nº 7, p. 79-89.

1990 Festival Montréal Musiques Actuelles/ New Music America, direction Jean Piché. 29 octobre-11 novembre 1990. Œuvres de Linda Bouchard, Marcelle Deschênes et de plusieurs compositrices américaines. Et une création de SuperMémé : *La légende de la pluie*.

1991 Marie-Thérèse Lefebvre, *La création musicale des femmes au Québec*, Montréal, Éditions du remue-ménage, 1991.

1993 Collectif, *Les Bâtisseuses de la Cité*, Actes du colloque présenté lors du congrès de l'ACFAS (1992), 1993. Section « Création et vie musicale » :
Hélène Paul, « Importance des femmes dans la vie musicale entre les deux guerres »
Marie-Thérèse Lefebvre, « Existe-t-il une musique dite féministe ? »
Isabelle Panneton, « Y a-t-il une musique virile ? »
Sylvaine Martin, « La musique composée au féminin »
Maryvonne Kendergi, « La communication musicale à travers les femmes que j'ai connues »

1993 Festival Tohu Bohu (organisé par le groupe SuperMémé). 3-9 mai 1993. Voir le programme sur le site : https://www.supermusique.qc.ca/fr/series/218

1993 Marie Laurier « L'art au féminin ». Annonce du concert de l'Ensemble contemporain de Montréal, direction de Véronique Lacroix. Concert consacré à sept femmes : Maya Badian, Linda Bouchard, Isabelle Marcoux, Ka-Ming Lo, Sylvaine Martin, Marie Pelletier et Pascale Trudel, *Le Devoir*, 5 mars 1993, B-8. Diffusé le 8 mars.

1997 Nicole Labelle, *Répertoire des œuvres des compositrices du Québec au xx^e siècle*, Centre de recherche en civilisation canadienne-française, Université d'Ottawa, 1997. Un inventaire de 24 compositrices. Accessible en ligne : https://arts.uottawa.ca/crccf/sites/arts.uottawa.ca.crccf/files/40-documents_de_travail_crccf_compositrices.pdf

1998 Marie-Thérèse Lefebvre, « La contribution des femmes à l'histoire de la musique au Québec », *New Sound, International Magazine for Music*, Belgrade, vol. 2, nº 12.

2000 Festival SuperMicMac[25] organisé par le groupe SuperMusique du 25 octobre au 12 novembre 2000. Voir le programme sur le site : https://supermusique.qc.ca/fr/series/222

Marie-Thérèse Lefebvre, *La face cachée de l'histoire musicale au Québec*. Conférence présentée dans le cadre de ce festival et publiée dans *Le Devoir*, 30 octobre 2000, B7.

[25] MicMac : Musiciennes innovatrices canadiennes/Musiques actuelles et contemporaines.

2003 Première du Festival Montréal/Nouvelles Musiques par la SMCQ. On y a présenté des œuvres de 65 compositrices d'ici et d'ailleurs entre 2003 et 2021.

2004 Anne Robineau, « Musique, femme et création musicale », *Dire, revue des études supérieures*, Université de Montréal, vol. 12, 2004, p. 19-22.

2005 Réjean Beaucage, « Maestra-Rendez-vous international des créatrices en musique », *La Scena Musicale*, 9 avril 2005.
Fondé par France Leblanc, le festival Maestra a lieu du 5 au 8 mai 2005. Trois spectacles.
Au Metropolis, *Maestra Jam*.
Au Spectrum, *Chanson des Amériques* et *Dame du Jazz*.
À la salle Pierre-Mercure, *Merci ma sœur !*

2005 Anne Robineau, *Étude sociologique de la musique actuelle au Québec : Le cas des Productions Supermusique et du Festival international de musique actuelle de Victoriaville,* thèse de doctorat, Université de Montréal.

2005 Marie-Thérèse Lefebvre, « La contribution des femmes à l'histoire musicale et les compositrices d'aujourd'hui au Québec », dans Anne-Marie Green et Hyacinthe Ravet (dir.), *L'accès des femmes à l'expression musicale,* Paris, L'Harmattan, 2005, p. 65-81.

2008 Symposium-concert « Y a-t-il une compositrice au programme ? » organisé le 5 mars 2008 par le Centre de musique canadienne et Les Éditions du remue-ménage, à l'occasion de la Journée internationale des femmes. Présentation de Nicole Carignan, Mireille Gagné et France Leblanc, directrice de Maestra (UQAM). *Bulletin d'information de l'IREF*, printemps 2008, p. 10-12.

2008 Concert de l'Ensemble contemporain de Montréal. *Les Marquises*.
Œuvres de Mélissa Hui, Analia Llugdar, Luna Woolf, Danielle P. Roger, Charles Ives, Jonathan Crow et Jacynthe Riverin (improvisation), 14 mai 2008.
Programme accessible en ligne : https://ecm.qc.ca/spectacle.php?id=15&lang=f

2009 Maestra et le Centre de musique canadienne soulignent du 4 au 6 décembre 2009 les 20 ans du drame de Polytechnique. Exposition thématique et un colloque qui se termine le 6 décembre par le concert « Bleu Silence » avec Sylvie Tremblay, Pol Pelletier et le Duo Lambert-Chan. Programme du colloque accessible en ligne : http://www.lecre.umontreal.ca/wp-content/uploads/2009/12/pdf_9257-Progr_ColloqueIREF-4.pdf

2009 Jonathan Goldman (dir.), « Composer au féminin », *Circuit : Musiques contemporaines*, vol. 19, nº 1, 2009. Parmi les intervenantes du Québec :
Hélène Prévost, « De la musique de geste à la musique du son, de SuperMémé à I8U » ;
Sophie Stévance, « La composition musicale et la marque du genre : L'examen conscient de *l'écriture féminine* », (conférence présentée en 2007 à l'OICRM) ;
Marie-Thérèse Lefebvre, « Micheline Coulombe Saint-Marcoux et Marcelle Deschênes : Pionnières dans le sentier de la création électroacoustique ».

2010 Sophie Stévance, « Quelle place pour les femmes dans la création musicale au XXIe siècle ? », dans Sophie Stévance (dir.), *Composer au XXIe siècle : Pratiques, philosophies, langages et analyses*, Paris, Vrin, 2010, p. 41-60.

2011 Sophie Stévance, *Musique actuelle*, Presses de l'Université de Montréal, 2011. L'autrice présente un tableau chronologique de l'évolution de ce courant musical (159-162) dans lequel sont désormais intégrés compositeurs et compositrices.

2013 Ariane Couture, *Institutions et création musicale à Montréal de 1966 à 2006 : Histoire et orientations artistiques de la Société de musique contemporaine du Québec, des Événements du Neuf, de l'Ensemble contemporain de Montréal et du Nouvel Ensemble moderne*, thèse de doctorat, Université de Montréal, 2013. En annexe de cette étude, l'inventaire des compositeurs et compositrices canadiens et étrangers joués par ces organismes. Cette thèse a été publiée aux Presses de l'Université Laval en 2019 sous le titre *La création musicale à Montréal de 1966 à 2006 vue par ses institutions*.

2014 Jonathan Goldman (dir.), *La création musicale au Québec,* Presses de l'Université de Montréal, 2014. Présentation de 3 compositrices sur 16.
Jean-Jacques Nattiez, « Isabelle Panneton : De la rigueur à la liberté de création » ;
Brian Harman, « Ana Sokolović : Robots musicaux et *kola* serbe » ;
Maxime McKinley, « Nicole Lizée : Faisceaux imaginaires et *cool media* ».

2017 Vicky Tremblay, « Bilan et perspectives sur la situation des compositrices au Québec : Vers un décloisonnement des identités », *Cahiers de la SQRM*, vol. 18, nº 1, printemps 2017, p. 41-49. Accessible en

ligne : https://www.erudit.org/fr/revues/sqrm/2017-v18-n1-sqrm04586/1059793ar/

2017 Réjean Beaucage, « 16 pionnières de la musique québécoise à redécouvrir », Site *Ludwig Van*, 16 décembre 2017. Présente 8 compositrices et 8 interprètes et gestionnaires[26].

Accessible en ligne : https://www.ludwig-van.com/montreal/2017/12/16/liszts-16-pionnieres-de-la-musique-quebecoise-a-redecouvrir/

2018 Réjean Beaucage, « 26 compositeurs et compositrices d'ici dont les médias ne parlent pas assez », Site *Ludwig Van*, 24 et 29 mars 2018. Présentation de 10 femmes[27].

Accessible en ligne : https://www.ludwig-van.com/montreal/2018/03/24/liszt-des-compositeurs-et-compositrices-dont-les-medias-parlent-pas-assez/.
https://www.ludwig-van.com/montreal/2018/03/29/liszt-des-compositeurs-et-compositrices-dici-a-decouvrir-suite/

2019 Ariane Couture, « Jouer les femmes : Les concerts de musique contemporaine au Québec », *Recherches féministes*, vol. 32, nº 1, 2019, p. 195-215.
Analyse des œuvres des compositrices d'ici et d'ailleurs présentées lors des concerts de la SMCQ-E9-NEM-ECM entre 1966 et 2006. L'autrice a répertorié 159 œuvres sur 2064, de 84 compositrices sur 1022. Accessible en ligne : https://corpus.ulaval.ca/jspui/bitstream/20.500.11794/36655/1/J-COUTURE.pdf

2020 Danick Trottier, « Métier compositeur — Vivre de la création musicale : Les défis de la stabilité et de la reconnaissance dans le métier de compositrice et de compositeur ». Conférence présentée au CMC le 12 novembre 2020.
Voir : https://cmcquebec.ca/2020/10/28/vivre-de-la-creation-musicale-les-defis-de-la-stabilite-et-de-la-reconnaissance-dans-le-metier-de-compositrice-et-de-compositeur/

2020 Lancement de la base de données « Demandez à Clara » créée par la claveciniste française Claire Bodin. Accessible en ligne : https://www.presencecompositrices.com/
Selon l'Agence France Presse, « Un site consacré aux compositrices pour découvrir le « *matrimoine musical* ». Un projet en cours. 933 œuvres de compositrices canadiennes sur un total d'environ 15 000 y sont répertoriées à ce jour (en date du 8 octobre 2021).

2021 Concert de l'Orchestre symphonique de Montréal, direction de Dina Gilbert. *Voix de femmes : Une ode à la vie*. Œuvres d' Ana Sokolović, Lili Boulanger, Elizabeth Maconchy, Barbara Croall et Alexina Louie. 15 juin 2021.
Voir : https://projectionculture1.com/2021/06/losm-presente-voix-de-femmes-une-ode-a-la-vie/

Autres références citées

Beckwith, John et Udo Kasemets (dir.) (1961). *The Modern Composer and His World : A Report from the International Conference of Composers, Held at the Stratford Festival, August, 1960*, Toronto, University of Toronto Press.

Collectif Clio[28] (1992). *L'histoire des femmes au Québec depuis quatre siècles,* Montréal, Le Jour Éditeur.

Lefebvre, Marie-Thérèse (1986). *Serge Garant et la révolution musicale au Québec*, Montréal, Éditions Louise-Courteau.

Lefebvre, Marie-Thérèse (2011). « Analyse de la programmation radiophonique sur les ondes québécoises entre 1922 et 1939 : Musique, théâtre, causeries », *Les Cahiers des Dix*, nº 65, p. 179-225.

Lefebvre, Marie-Thérèse (2015). « 1923 : *Les Cloches de Corneville* à la radio », dans : Denis Saint-Jacques et Marie-José Des Rivières (dir.), *De la Belle Époque à la Crise*, Montréal, Éditions Nota Bene, p. 261-269.

Lord, Catherine (1991). *Réalités de femmes*, Montréal, Éditions du Boréal.

Stévance, Sophie (2011). *Musique actuelle*, Presses de l'Université de Montréal.

Vennat, Pierre (1991). « À titre posthume », *La Presse*, 3 mars, C3.

[26] Les compositrices Linda Bouchard, Micheline Coulombe Saint-Marcoux, Marcelle Deschênes, Joane Hétu, Estelle Lemire, Isabelle Panneton, Marie Pelletier et Gisèle Ricard.

[27] Lori Freedman (1958), Monique Jean (1960), Roxane Turcotte (1960), Ana Sokolović (1968), Cléo Palacio-Quintin (1971), Analia Llugdar (1972), Nicole Lizée (1973), Caroline Lizotte (1969), Line Katcho (1979) et Myriam Bleau (1988). À cette liste, nous ajoutons Katia Makdissi-Warren (1970), que nous a fait découvrir la SMCQ dans la série Hommage au cours de la saison 2019-2020.

[28] Le Collectif Clio regroupe les chercheures Micheline Dumont, Michèle Jean, Marie Lavigne et Jennifer Stoddart.

Et, pour le plaisir de découvrir l'humour décapant de cette autrice :

XENAKIS, Françoise (1985). *Zut, on a encore oublié madame Freud…*, Paris, JC Lattès. Biographies semi-imaginaires de quelques épouses de grands hommes : Martha Bernays (Sigmund Freud), Xanthippe (Socrate), Adèle Foucher (Victor Hugo), Baronne Jenny Von Westphalen (Karl Marx), et Alma Schindler (Gustav Mahler).

Résumé

Cet article propose un survol de la littérature consacrée aux compositrices du Québec au cours du vingtième siècle. Le coup d'envoi des recherches sur leurs réalisations en musique de concert a eu lieu en grande partie dans la foulée de l'Année internationale des femmes en 1975, moment charnière où elles ont pris la parole pour revendiquer leur présence légitime dans le milieu de la création artistique, littéraire et musicale. Se dessine ainsi un avant et un après 1975 que met en évidence l'inventaire non exhaustif des concerts, critiques et travaux de recherche présenté en annexe.

Abstract

This article provides an overview of the literature devoted to women composers in Quebec during the twentieth century. Research on women's accomplishments in concert music began largely in the wake of International Women's Year in 1975, a pivotal moment when women asserted their rightful presence in the world of artistic, literary, and musical creation. Highlighted by a non-exhaustive inventory of concerts, reviews, and research works presented in the appendix, 1975 appears as a turning point within the Quebec creative and critical milieus.

***

Marie-Thérèse Lefebvre

Marie-Thérèse Lefebvre, musicologue, est professeure émérite à l'Université de Montréal, où elle a enseigné durant 30 ans à la Faculté de musique. Spécialiste de l'histoire de la vie musicale au Québec, elle a publié plusieurs livres et articles sur divers compositeurs, une *Chronologie musicale du Québec* (1535-2004) en collaboration avec Jean-Pierre Pinson et elle a dirigé l'édition *Réception des arts de la scène à Montréal entre 1919 et 1939*. Retraitée depuis 2010, elle poursuit activement ses recherches.

Les femmes et la chanson au Québec : quels cadrages ? pour quelles histoires ?

Chantal Savoie
(Université du Québec à Montréal)

Depuis mes études de deuxième cycle, je me suis intéressée de différentes façons à la chanson, tout particulièrement du point de vue de son histoire culturelle. Comme j'ai été formée aux études culturelles, aux études féministes et à l'histoire de la vie culturelle au Québec, tous les projets de recherche dans lesquels je me suis investie au cours des vingt dernières années portent les traces de ces trois piliers de mon approche ; ces ancrages théoriques sont clairs, explicités et revendiqués dans mes publications. Les défis posés par le travail d'arrimage entre ces approches et les sources et corpus mobilisés dans mes travaux sont cependant moins évidents. Revenant sur quelques grands projets, terminés ou en cours, cet article se veut un rappel de mon parcours de recherche sur les femmes et la chanson, formulé dans la perspective d'encourager les jeunes chercheur*es*[1] à innover dans l'étude des pratiques culturelles non dominantes.

Ma réflexion s'appuie sur la perception d'un décalage entre les perspectives critiques qui ont marqué la deuxième moitié du XX^e^ siècle et les sujets et cadrages qui prévalent encore largement aujourd'hui dans les recherches portant sur la chanson. En effet, une succession d'ébranlements disciplinaires ont contribué à favoriser les approches systémiques pour analyser la culture (comme production, forme, médiation, appropriation, etc.), depuis l'École des Annales jusqu'aux *gender studies* et aux théories de l'intersectionnalité, en passant par les études culturelles et la sociologie de la culture ; toutefois, leur impact sur les corpus et les méthodes ne se fait pas encore sentir pleinement. Notre façon de concevoir les corpus et la palette des stratégies utilisées pour les étudier continuent à prioriser deux dimensions de l'histoire des pratiques chansonnières : celle du texte (contenu textuel et musical, interprétation) et celle des moyens de production (évolution de la technologie en général et des médias en particulier, maisons de disques, catalogues, partitions, radio, télévision et plateformes d'écoute en continu, etc.). Qui plus est, la révolution numérique et les grandes opérations de numérisation qui ont eu cours durant les quinze dernières années, malgré le fait qu'elles aient facilité l'accès à des ressources documentaires de plus en plus abondantes[2] pour « faire » l'histoire de la chanson, ont ajouté jusqu'ici plus de défis qu'elles n'ont solutionné le problème des corpus et des cadrages. Dans ce contexte, une partie de ma démarche a consisté à mettre ces perspectives au service d'une meilleure compréhension de notre passé culturel, plus particulièrement au profit d'une histoire culturelle des femmes.

Les femmes et la chanson, stratégies et suites

C'est au cours d'une recherche en vue de la rédaction de l'article « Les femmes et la chanson au Québec » paru dans le collectif *Écouter la chanson* (2009), numéro des *Archives des lettres canadiennes* dirigé par Lucie Joubert, que j'ai commencé à mesurer l'ampleur du travail à réaliser afin de documenter une histoire de la chanson au féminin qui tiendrait compte de la diversité des pratiques et des usages de la chanson par des femmes au Québec. Comment, en effet, « rendre compte tout à la fois de Sœur Sourire et de Diane Dufresne, de Mimi Hétu et de Suzanne Jacob, de Marie King et de Pauline Julien » (Savoie 2009, 225) ?

Au moment d'entreprendre la rédaction de l'article, qui couvre essentiellement la chanson de la fin des années 1920 au tournant du XXI^e^ siècle, j'ai d'abord effectué une brève synthèse des sources qui retraçaient l'histoire de la contribution des femmes à la chanson, et cette synthèse est au fondement de la structure de l'article, lui donne en quelque sorte son ossature. La partie de l'histoire déjà

[1] L'accord au féminin générique italisé a été choisi pour les termes pouvant être compris de façon mixte, mais pour lesquels j'ai souhaité mettre l'accord féminin de l'avant. L'accord féminin exclusif a été conservé lorsque les termes choisis réfèrent exclusivement à des femmes.

[2] Dans le contexte de nombreux projets de numérisation d'archives notamment, qui rendent plus aisément accessibles plusieurs documents. Ce processus tend toutefois à donner l'impression que tout est accessible, ce qui n'est pas le cas.

bien documentée dans l'ouvrage *La chanson écrite au féminin : De Madeleine de Verchères à Mitsou, 1730-1990* de Cécile Tremblay-Matte (1990) et dans les articles de Danielle Tremblay (1995), sources sur lesquelles je me suis largement appuyée, prend ainsi d'abord en considération les autrices, les compositrices et les interprètes les plus marquantes. J'ai complété le tableau en recourant aux données de l'*Encyclopédie canadienne*, du site web *Québec Info Musique* et des catalogues de Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ) et de Bibliothèque et Archives Canada (BAC), qui contiennent de précieuses données sur la production des femmes mais ne constituent pas pour autant une histoire de celle-ci.

L'exercice m'a permis de constater que les études qui portaient sur les femmes comme productrices de chansons accordaient spontanément davantage d'attention aux femmes qui avaient eu des carrières d'autrices-compositrices-interprètes, de même qu'à celles dont les productions se situaient dans les registres identifiés comme plus « légitimes », comme la chanson à texte et ce, au détriment des genres moins valorisés, mais aussi souvent moins visibles du point de vue de nos stratégies de recherche, comme la musique traditionnelle ou la chanson country. À l'affût du matériel qui me permettrait d'ajouter quelques mots sur les pratiques chansonnières des femmes dans les genres moins pris en compte par les historien*ne*s de la chanson, j'ai rapidement constaté à quel point l'enjeu des sous-genres se traduit en décalages sur une multitude de plans, décalages qui deviennent autant de traces d'une intersectionnalité traduite à même la structure du marché. Chacun des maillons de cette chaîne de décalages a un impact sur la mémoire (ou l'oubli) à long terme que l'on peut avoir des pratiques en général, et des pratiques chansonnières des femmes en particulier : différence d'accès à des enregistrements professionnels et à des étiquettes de disques, à des lieux de diffusion d'envergure et couverts par les médias, sans même parler des dépôts d'archives.

L'étendue de la recherche à accomplir dans la perspective de pouvoir parler des femmes qui n'étaient pas autrices-compositrices-interprètes de chansons dites « à texte » avait quelque chose de vertigineux, lié à la perception brutale et fugace de l'ampleur de toutes les connaissances qui nous échappent. Mais elle impliquait aussi de répondre à une question en apparence toute simple : en attendant, on commence où et par quoi ?

Plutôt que de me limiter à critiquer ces états de fait, j'ai voulu nommer ces angles morts et mettre en lumière le travail qu'il reste à faire pour en arriver à une histoire intégrée des pratiques des femmes dans le domaine de la chanson. Qui sait, peut-être certaines lect*rice*s de cet article, en quête d'un sujet de mémoire ou de thèse, ou à la recherche de justifications pour amorcer un projet novateur, étaient-*elles* mes meilleure*s* allié*es* pour mettre l'épaule à la roue ? J'ai donc inséré dans les interstices d'une histoire des autrices-compositrices-interprètes et de rares autres figures marquantes, quelques développements et transitions qui, dans les marges de mon texte, permettaient de faire une place aux autres pratiques, ne serait-ce que sous la forme de questions, de souhaits ou de commandes indirectes. Clignotent ainsi au fil du texte des allusions à des femmes qui ont écrit et/ou composé pour d'autres et qui ont joué par exemple un rôle dans l'industrie musicale ou au sein d'associations professionnelles. Je me suis également fait un devoir de souligner, lorsque cela me semblait important, l'impact de celles qui n'ont pas accès aux moyens de production (les auditrices, consommatrices, spectatrices) sur les marchés de la musique populaire et de la chanson, et qui jouent néanmoins un rôle crucial en tant que public, destinataires des disques, émissions de radio et de télévision, spectacles, publicités dans les journaux, etc. Pour ma part, ce sont surtout ces auditrices, consommatrices et spectatrices de la chanson, qui m'ont mobilisée et m'ont incitée à imaginer un programme de recherche qui allait m'occuper pour plusieurs années. Je suis d'abord revenue aux conclusions de mon travail sur la chanson sentimentale, pour mieux en cerner et en utiliser les limites et les réinvestir dans un projet d'histoire de la chanson à succès.

Retour sur Michel Louvain

Mes premières leçons concernant la chanson comme objet d'étude et les liens à la fois étroits et invisibles qui unissent les productions culturelles ainsi que la façon dont elles prennent sens pour leur public m'ont été offertes lors de l'analyse du cas Michel Louvain. Le « cas » auquel je fais référence ici est celui qui a donné lieu non seulement à l'étude que j'ai réalisée dans le cadre de mon mémoire de maîtrise (Savoie 1995), mais aussi aux prolongements de ce travail, incluant le film de Claude Demers, *Les Dames en bleu* (2009), à plusieurs étapes duquel j'ai participé, depuis la recherche jusqu'au tournage.

Il peut sembler curieux de convoquer Michel Louvain alors qu'il est question de femmes et de chanson populaire. Pourtant, en raison de son public quasi exclusivement féminin, du rôle prépondérant que joue la réception dans l'intérêt qu'il suscite, et compte tenu du pouvoir dévolu aux femmes dans les relations amoureuses évoquées dans la trame de ses chansons, le féminin l'emporte largement sur le masculin dans le succès de Michel Louvain[3].

[3] Des arguments semblables avaient d'ailleurs été utilisés par Lori Saint-Martin pour inclure des œuvres de Michel Tremblay dans le corpus par ailleurs exclusivement féminin de sa thèse de doctorat intitulée « Malaise et révolte des femmes dans la littérature québécoise depuis 1945 » (1988).

Le choix de Michel Louvain comme étude de cas sur la chanson sentimentale s'est imposé en raison du fait que son succès s'arrime à deux tendances antinomiques : d'une part, un cumul de déclassements (qualité esthétique des textes autant que de la musique, performance vocale de l'interprète, profil du public, etc.) et d'autre part, une popularité inversement proportionnelle à la valeur qu'on accorde à ce répertoire. La conjonction de ces deux éléments incite à tenter de comprendre ce qui fonde l'adhésion du public à cette proposition culturelle.

Cette étude réalisée dans le cadre de mes travaux de maîtrise était une première tentative de résoudre cette énigme. La structure du mémoire, en quatre chapitres, visait à montrer les relations entre des facteurs variés qui concernaient autant la production, les œuvres que la réception. J'y faisais d'abord un bref historique du *crooner*, où je rappelais l'importance de la révolution technologique dans l'apparition de cette catégorie d'interprète, avant d'évoquer les conséquences des premières utilisations du micro sur la perception de la valeur esthétique du répertoire (minée par une impression de déficience de la performance vocale). Ensuite, je procédais à une analyse des chansons qui révélait d'une part, une stylisation de la relation amoureuse par la chanson, cohérente avec la situation d'énonciation (mise en scène et en évidence de la proximité et de l'intimité amoureuse, avec tous les scénarios stéréotypés qui en découlent), et d'autre part, la mise en valeur de rapports de force inversés entre les hommes et les femmes. Enfin, j'ai procédé à l'analyse de la réception de l'œuvre de Louvain, par les témoignages attestant des scènes d'hystérie au contact de l'artiste, et à l'analyse de sa *persona* dans les journaux dits « à potins », de façon à traquer les usages de la chanson sentimentale et les figures de l'imaginaire qu'ils pouvaient révéler. Il demeure que les grandes absentes de ce mémoire étaient les admiratrices de Louvain elles-mêmes.

Lorsqu'une quinzaine d'années plus tard j'ai répondu aux questions des recherchistes, puis du réalisateur Claude Demers à propos de Michel Louvain, j'ai évidemment partagé les constats consignés dans mon mémoire. D'un film sur Michel Louvain, le projet de Demers a basculé vers un film à propos de ses admiratrices. Lorsque j'ai assisté à la projection du film, j'ai été littéralement subjuguée par les témoignages de Nicole Dupuis Beaupré, Margot Jasmin, Thérèse Longpré, Denise Lapierre et Lauraine Campeau, qui non seulement confirmaient plusieurs hypothèses que j'avais formulées, mais permettaient de relancer la recherche à partir de nouveaux enjeux. C'est à la suite de cette expérience que j'ai amorcé un virage vers un type d'analyse qui me permettrait de tenir plus directement compte des usages de la chanson.

Déjà dans mon mémoire, je rappelais que, selon Robert Giroux, « […] l'histoire de la chanson devrait bien plus apparaître comme l'histoire du type de consommation qui en est faite que comme l'histoire des chansons elles-mêmes à travers le temps » (Giroux 1987, 8). Dans la foulée des propositions formulées par les pionniers des études culturelles, et plus particulièrement par Richard Hoggart, Raymond Williams et Stuart Hall, différent*e*s chercheur*e*s s'étaient intéressé*e*s à la réception de la culture comme geste consistant à se l'approprier et à lui donner sens à partir de sa propre expérience. Le travail pionnier de Richard Hoggart sur la culture des classes populaires en Angleterre, *La culture du pauvre* (c1957, 1970), posait dès sa publication les jalons d'une réflexion permettant d'envisager une culture qui prend son sens à même le mode de vie d'un groupe dominé, en l'occurrence une classe sociale. *La culture du pauvre* est une ressource d'autant plus importante pour mon propre travail qu'en plus de s'intéresser à la persistance de certaines pratiques culturelles de classe en dépit des transformations de la société industrielle, Hoggart s'attarde à la transition socio-économique qui se fait au cours et autour de la Deuxième Guerre mondiale (surtout en 1942 et en 1944) ; la même qui façonne la circulation, l'industrie et la consommation de la musique populaire des années 1940 au Québec. Qui plus est, sur le plan de la méthode, Hoggart n'hésite pas, de manière à la fois exemplaire et novatrice, à recourir librement à sa propre expérience, geste qui induit déjà le réflexe de compléter les sources existantes par des stratégies adaptées aux objets afin de reconstruire les univers de références à partir de sources matérielles et orales variées.

Un deuxième « classique » m'a accompagnée, issu cette fois des classiques de l'histoire culturelle, soit *L'invention du quotidien* (1980), de Michel de Certeau. Sa conception de la « culture commune et quotidienne en tant qu'elle est appropriation (ou réappropriation) » (Certeau 1980, XI) le conduit à faire appel à l'histoire, à la philosophie, à l'anthropologie, à la linguistique et à la rhétorique, entre autres, outils qu'il met au service de gestes culturels invisibilisés (habiter, cuisiner). Conçus comme un inventaire des pratiques, interrogations sur la logique à l'œuvre dans la façon dont les pratiques s'arriment les unes aux autres et constituent une « manière de penser, investie dans une manière d'agir » (Certeau 1980, XLI), les propositions de Certeau contribuent à la compréhension des usages de la culture, ainsi qu'à la réflexion sur les moyens mis en œuvre pour arriver à en parler.

En ce qui concerne plus spécifiquement le rapport à la musique populaire, j'ai puisé dans les propositions de l'ouvrage *Performing Rites* de Simon Frith (1996) afin de mieux définir ma démarche. Si, comme l'ensemble

des pratiques culturelles qui font l'objet d'une grande consommation, l'intérêt de la musique populaire est lié à la sociabilité à laquelle elle donne lieu, c'est, conformément aux propositions de Frith, le rôle qu'elle joue dans la performance de l'identité qui m'a semblé le plus porteur du point de vue d'une étude de la chanson à succès : « […] l'identité vient de l'extérieur, pas de l'intérieur ; c'est une chose qu'on revêt ou qu'on essaie, et non pas qu'on révèle ou qu'on découvre[4] » (Frith 1996, 273). Ainsi, selon Simon Frith, la musique populaire ne fait pas qu'émaner de la situation sociale d'ensemble des individus ; elle contribue à façonner leur identité. Les rapports entre la musique, l'identité, l'émotion et la mémoire, tels que les conçoit Frith, me servent constamment de repères pour élaborer le cadre de mes analyses.

Enfin, au confluent de Certeau et de Frith, pourrait-on dire, j'ai apprécié l'approche préconisée par Tia DeNora dans son ouvrage *Music in Everyday Life* (2000). Alors que, depuis l'essor des études culturelles on a observé un surcroît d'intérêt pour les enjeux liés à la réception de la culture, il reste en ces domaines énormément à faire pour réaliser des analyses qui, plutôt que de focaliser principalement sur les commentaires formulés à propos de la musique, tiennent compte, dans la foulée des travaux pionniers de Paul Willis, Simon Frith et Stuart Hall, des *usages* de la musique, et qui rattachent ces usages à différentes occasions socio-identitaires, à des choix actifs de trajectoires, de styles de vie, à différentes situations de socialisation (DeNora 2000, 7). C'est donc avec ces cadres et repères que j'ai entrepris, près de dix ans après mon mémoire de maîtrise sur Michel Louvain, de tenter plus globalement de comprendre la chanson à succès du point de vue de ses usages et de sa réception.

Stratégies pour une étude des préférences musicales des femmes

J'ai déjà présenté le cadre global de ma recherche sur « Les préférences musicales des lectrices du *Bulletin des agriculteurs*, 1939-1955 » (Savoie 2006b) ainsi que les premiers résultats de cette enquête dans quelques publications. Je me limiterai donc ici à rappeler que le corpus de base de cette étude se compose de la rubrique « Des chansons » du mensuel *Le Bulletin des agriculteurs*, entre 1939 et 1955. Cette rubrique apparaît dans la section « Votre domaine mesdames » à partir du mois d'avril 1939[5]. Plus concrètement, notre équipe de recherche a compilé 28 000 demandes formulées par les lectrices pour en extraire une liste des 60 chansons les plus demandées durant cette décennie. Les titres des chansons sont accompagnés du nom de la personne qui demande la chanson et de la mention de sa région d'origine. Ces données nous mettent donc sur la piste des goûts musicaux des femmes durant la décennie, et permettent de voir se profiler un imaginaire culturel au féminin qui échappe aux histoires de la chanson qui priorisent les autrices-compositrices-interprètes.

Ce qui devait au départ se limiter à une analyse des chansons les plus demandées et à une comparaison entre ce corpus et celui qui est décrit dans la majorité des sources secondes portant sur la chanson québécoise des années 1940, s'est révélé une aventure beaucoup plus vaste, fascinante mais sans fin. Cette expérience s'est transformée au fil des ans pour inclure en filigrane une réflexion portant sur les sources de l'histoire culturelle et l'interprétation de traces dont l'origine n'a que bien peu à voir avec leur utilité apparente. J'insisterai donc ici sur les questions que ces préférences musicales ont soulevées et qui, de mon point de vue, comptent autant que les résultats obtenus[6]. C'est d'abord sous l'angle du succès, de la popularité et des palmarès que j'ai abordé ce corpus de chansons des années 1940, saisissant l'occasion de comparer le répertoire qu'il permettait de compiler avec celui des analyses qui figuraient dans les sources secondes les plus usuelles sur la chanson des années 1940. J'ai d'abord constaté le contraste entre le répertoire préféré des lectrices du *Bulletin des agriculteurs* et celui auquel on faisait référence dans les synthèses portant sur la chanson québécoise. Alors que le grand récit de l'histoire de la chanson des années 1940 tend à ne voir qu'un vide entre la Bolduc et le Concours de la chanson canadienne (1957), en plus de présenter ce corpus comme celui d'une chanson « sous influence » (française et américaine), jugée peu intéressante du point de vue de la production locale, les goûts musicaux des jeunes filles révélaient pour leur part une fascination pour un imaginaire amoureux véhiculé par la chanson et le cinéma, un appel à des scripts sentimentaux et comportementaux moins traditionnels, et l'aspiration à une vie différente de celle de leurs mères.

Un deuxième constat est venu souder la dimension genrée de ces préférences et l'impact de la question genrée sur la façon de lire les préférences musicales. Alors que dans ses premières étapes, la dimension féminine du projet reposait principalement sur le fait que les 28 000 demandes examinées s'inséraient à la section féminine du *Bulletin des agriculteurs*, l'importance de la question du genre s'est rapidement accrue. Les chansons demandées l'étaient

[4] « […] [Identity] comes from the outside, not the inside; it is something we put or try on, not something we reveal or discover ».

[5] Les demandes se présentent d'abord sous la rubrique « Demandent des chansons », « Désirent des chansons », et quelques autres variantes. À partir de janvier 1941, cette formule se standardise : « Des chansons ». En novembre 1942, l'inscription devient, plus simplement, « Chansons ».

[6] La synthèse de ces travaux est en voie d'être achevée et paraîtra au cours des prochaines années.

principalement par des femmes (75 % de femmes par rapport à 25 % d'hommes). La considération du statut civil des demandeuses s'est avérée encore plus révélatrice : les demandes des femmes provenaient à 95 % de femmes qui se désignaient comme demoiselles, donc soit jeunes, soit non mariées. À partir de là, le cadre interprétatif s'est considérablement resserré et l'enquête a pris une tout autre tournure : ce sont des goûts musicaux des jeunes filles des années 1940 dont il serait principalement question, par répertoire chansonnier interposé. C'est par cette « fenêtre » que j'ai donc entrepris d'interpréter les données et que j'ai tenté de les replacer à même le système socio-médiatique de leur époque.

Parmi l'ensemble des travaux, désormais nombreux, sur le genre, j'ai surtout puisé dans la perspective que Joan W. Scott synthétise dans « Gender: A Useful Category of Historical Analysis » (1986[7]), son article devenu un classique des études genrées. Sa considération du genre depuis une perspective historique, de même que sa sensibilité à la nécessité d'historiciser les catégories mêmes à partir desquelles nous travaillons, m'ont fourni un cadre à la fois souple et rigoureux pour faire progresser ma réflexion. C'est en m'alignant sur sa conception du genre dans l'histoire que j'en suis venue à envisager le fruit de mes observations comme des phénomènes émergeant de processus plutôt que de causalités universelles. La perspective de Scott me permettait de focaliser sur l'interrelation des éléments plutôt que de chercher leurs finalités. En outre, en déployant sa vision des analyses du genre depuis une perspective historique critique, Scott accorde une importance soutenue aux symboles et aux représentations.

Cette perspective historique sur le genre s'est enrichie de travaux traitant soit de la culture populaire, soit — puisque le corpus établi, en étudiant les préférences musicales, comporte une majorité de chansons d'amour — de l'analyse des rapports de pouvoir dissymétriques qui se greffent aux fonctions ou aux conceptions de l'amour, du sentiment, du mariage, dans la littérature et/ou les autres domaines culturels. J'ai donc repris le modèle que j'avais adapté pour l'analyse des chansons dans mon mémoire de maîtrise, qui s'inspirait largement des travaux de Julia Bettinotti et de ses collaboratrices de *La corrida de l'amour* (1986), de même que de l'ouvrage trop peu connu de Pascale Noizet, *L'idée moderne d'amour. Entre sexe et genre : Vers une théorie du sexologème*[8] (1992), dans lequel Noizet mobilise les réflexions de Gayle Rubin (1975) et de Nicole-Claude Mathieu (1989) pour proposer une lecture radicale de l'amour comme piège de la condition féminine, par formes culturelles interposées.

Arrimés à la sémiotique, et plus particulièrement aux travaux de Vladimir Propp et aux théories d'Umberto Eco, ce sont les paramètres retenus par Julia Bettinotti et son équipe pour étudier les romans Harlequin qui se sont dans un premier temps avérés les plus productifs pour analyser les soixante chansons les plus demandées par les lectrices du *Bulletin des agriculteurs*. Alors que la parenté thématique de l'amour relie le corpus de la chanson sentimentale à celui des romans Harlequin, ce sont surtout les éléments qui les distinguent qui se sont imposées, principalement ce qui concernent le scénario-motif et la structure du récit, ainsi que les caractéristiques des personnages principaux (héros, héroïne, rivaux).

L'analyse des chansons les plus souvent demandées révèle la présence — très forte — de la chanson sentimentale. La relation intime entre les protagonistes y est relayée par la mise en scène sonore, par le style musical, par l'interprétation vocale et par le contenu textuel des chansons. C'est toutefois la situation d'énonciation, et plus particulièrement la façon dont sont évoqués les rapports entre un « je » énonciateur et un « tu » destinataire des paroles, qui étonne le plus. La récurrence de l'interchangeabilité des rôles d'énonciateur et de destinataire contribue à brouiller les représentations plus traditionnelles des rôles féminin et masculin dans la chanson sentimentale. Cette interchangeabilité découle notamment du fait que plusieurs des chansons à succès mentionnées sont initialement interprétées par des femmes, puis reprises par des hommes. Loin d'être anodines, ces inversions font en sorte que la chanson sentimentale, contrairement au roman du même nom, est aux antipodes des modèles genrés qui prévalent encore souvent dans beaucoup de corpus associés à la culture populaire. Les chansons regorgent ainsi d'hommes qui assument des positions vulnérables dans la relation amoureuse. Les chansons les mettent en scène hésitants, inconsolables, délaissés, subjugués, attendris.

Un troisième constat, externe aux chansons cette fois, concerne la façon dont celles-ci s'insèrent dans un écosystème médiatique beaucoup plus vaste, qui nous invite à décloisonner nos approches afin d'en analyser le succès. Les chansons préférées du public féminin des années 1940 sont enregistrées sur disques, diffusées à la radio ; elles sont demandées dans les magazines, où il est aussi souvent question des chanteurs vedettes. Elles sont aussi fortement relayées par le cinéma qui, depuis l'avènement du parlant et en particulier dans les années 1930-1950, réserve une place

[7] D'abord publié dans *American Historical Review* (*AHR*) en 1986, puis inclus à son ouvrage *Gender and the Politics of History* (1988), le texte a été traduit en français par Eléni Varikas dans *Les Cahiers du GRIF*, n°37-38, 1988, Le genre de l'histoire, p. 125-153.

[8] D'abord réalisé sous forme de thèse de doctorat (UQAM, 1992), l'ouvrage a ensuite été publié chez Kimé en 1996 : Pascale Noizet, *L'idée moderne d'amour — Entre sexe et genre : Vers une théorie du sexologème*, Paris, Kimé, 1996.

de choix à la chanson et à ses interprètes, comme l'a bien montré Giusy Puisano (2002).

Enfin, dernier grand constat : les chansons à succès des années 1940 nous invitent à considérer les enjeux liés à la circulation des chansons, plus particulièrement l'impact des grands courants internationaux (portés par le cinéma et le vedettariat en général) sur l'industrie locale de leur production. J'ai d'abord été étonnée de constater le petit nombre de chansons *originales* canadiennes-françaises parmi les soixante chansons les plus demandées. J'ai été tout aussi étonnée de constater que les titres des chansons demandées, même les chansons américaines, étaient le plus souvent formulés en français et non en anglais. C'est le cas de « Mes rêves sont de plus en plus charmants », interprétée en français par Alys Robi, la chanson la plus demandée en 1946. C'est bien le titre en français de la chanson qui paraît dans le *Bulletin des agriculteurs*, alors que la popularité de cette pièce vient du cinéma[9], de même que des nombreuses versions enregistrées en anglais, dont celle de Doris Day (1945). Alors que dans les études de la chanson des années 1940, la chanson « Mes rêves sont de plus en plus charmants » est rapidement évoquée comme la version française d'une chanson américaine et peu considérée, sa place parmi les chansons les plus demandées par les jeunes femmes des années 1940 permet d'en dire tout autre chose. Sous cet angle, les paroles en français semblent constituer une voie d'accès alors qu'elles intensifient en quelque sorte l'entrée dans l'imaginaire hollywoodien des jeunes femmes des années 1940. L'exemple est d'autant plus intéressant que le film *In Society* (1944), pour lequel la chanson a été créée, évoque justement, comme le suggère son titre, l'accès d'une jeune femme issue des milieux populaires, exerçant un métier non traditionnel, à la grande société américaine. Dans le film, la chanson est interprétée par le personnage féminin principal, Elsie, une jeune femme chauffeure de taxi qui s'éprend du jeune premier, Peter Evans.

La production locale francophone, souvent abordée avec un *a priori* défavorable en raison d'un supposé déficit de légitimité, semble ainsi se présenter sous un jour différent, moins univoque, qui nous invite à l'aborder comme une occasion de voir se déployer la vie culturelle dans un espace de proximité et par une esthétique dérivée de l'ordinaire. Ce sont précisément ces indices qui sont précieux lorsque vient le temps d'analyser des chansons en fonction de régimes de signification autres que strictement esthétiques et qui révèlent la possibilité de mieux en saisir la pertinence en fonction de la circulation et des usages.

Conclusion

Les différentes approches dont il vient d'être question donnent des idées de nouveaux cadres permettant de réaliser d'autres types de travaux. Les sources pour les mettre au service d'une histoire renouvelée des pratiques sont toutefois difficiles à repérer et posent de nombreux défis à l'analyse. Il arrive bien sûr qu'une source se rende miraculeusement à nous, qu'un fonds d'archives qui « dort » depuis 50 ans recèle des trésors, ou que des sources conservées pour d'autres raisons puissent nous servir à documenter des pratiques jugées plus marginales à certaines époques. Mais la plupart des sources dont on rêve n'existent généralement pas, n'ayant pas été prises en charge par les mécanismes qui assurent la mémoire à long terme. Mon expérience est que dans tous les cas, on passe énormément de temps à constituer des corpus lorsqu'on cherche à renouveler l'histoire des pratiques artistiques, tout particulièrement lorsqu'il s'agit de faire l'histoire de pratiques non dominantes. Qui plus est, le problème inverse devient de plus en plus fréquent avec la facilitation de l'accès numérique à de nombreuses ressources documentaires.

En somme, les défis de méthode que pose, dans une perspective historique, l'étude de la consommation des pratiques culturelles et artistiques des femmes dans le domaine de la chanson restent immenses et nous obligent à mettre sans cesse en question les frontières et les *a priori*. Les usages de la culture, c'est-à-dire l'usage que font les gens des biens culturels qu'ils consomment et la façon dont ces pratiques trouvent leur sens à la fois dans le quotidien du public et dans l'écosystème intermédial qui prévaut à chaque époque, me semblent parmi les meilleurs indicateurs des déplacements à opérer dans nos cadrages. Fort*e*s de ces recadrages, c'est en faisant appel à des sources documentaires inédites (archives privées, témoignages, correspondance, entretiens, etc.), à différents périodiques numérisés permettant des recherches plein-texte, ainsi qu'à des fonds et collections publics variés (affiches et programmes de spectacles, captations de spectacles et d'entrevues, chansonniers manuscrits, albums de jeunes filles, etc.) que nous pourrons, ensemble et/ou chacun*e* de notre côté, faire un pas de plus vers une grande histoire intégrée des pratiques culturelles des femmes.

[9] Elle a été créée en anglais sous le titre « *My dreams are getting better all the time* » pour la comédie *In Society* (1944), de Jean Yarbrough, mettant en vedette le duo comique Abbot et Costello.

Références

Bettinotti, Julia (dir.) (1986). *La corrida de l'amour : Le roman Harlequin*, Montréal, XYZ Éditeur.

Cambron, Micheline (dir.) (2012). « L'indiscipline de la culture », *Globe : Revue internationale d'études québécoises*, vol. 15, nº 1-2.

Chamberland, Roger (2000). « Globalisation, identité et cultures de goût : Le cas de la musique populaire », dans Andrée Fortin (dir.), *Produire la culture, produire l'identité*, Québec, Presses de l'Université Laval, p. 105-117.

Cheyronnaud, Jacques (2002). « La parole en chantant : Musique et cultures politiques », *Protée*, vol. 30, n° 1, 2002, p. 79-94.

Coulangeon, Philippe (2005). *Sociologie des pratiques culturelles*, Paris, La Découverte, coll. Repères.

Day, Doris (1945). « My dreams are getting better all the time », Columbia Records, 36779, 1 disque 78 tours (*My dreams are getting better all the time / He's home for a little while*).

De Certeau, Michel ([1980] 1990). *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, coll. Folio essais.

Demers, Claude (2009). *Les Dames en Bleu*, Montréal, Les Films Christal, 1 disque vidéo digital.

DeNora, Tia (2000). *Music and Everyday Life,* London, Cambridge University Press.

Drapeau, Renée-Berthe (1987). « Chant, chanson et chansonnette au Québec (1920-1950) », dans Robert Giroux (dir.), *La chanson dans tous ses états*, Montréal, Triptyque, p. 163-186.

Du Berger, Jean, Jacques Mathieu et Martine Roberge (1997). *La radio à Québec, 1920-1960*, Québec, Presses de l'Université Laval.

Dutheil-Pessin, Catherine (2004). *La chanson réaliste. Sociologie d'un genre*, Paris, L'Harmattan.

Dyer, Richard ([1992] 2002). *Only Entertainment*, New York, Routledge.

Escal, Françoise et Jacqueline Rousseau-Dujardin (1999). *Musique et différence des sexes*, Paris L'Harmattan, coll. Logiques Sociales.

Fortin, Andrée (dir.) (2000). *Produire la culture, produire l'identité*, Québec, Presses de l'Université Laval.

Fridman, Viviana, et Michèle Ollivier (dir.) (2004). « Dossier. Goûts, pratiques culturelles et inégalités sociales : Branchés et exclus », *Sociologie et sociétés,* vol. xxxvi, nº 1 (printemps).

Frith, Simon (1996). *Performing Rites. On the Value of Popular Music*, Cambridge, Harvard University Press.

Frith, Simon (2003). « Music and Everyday Life », dans Martin Clayton, Trevor Herbert et Richard Middleton (dir.), *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction,* New York/London, Routledge, p. 92-101.

Giroux, Robert (dir.) (1987). *La chanson dans tous ses états*, Montréal, Triptyque.

Grenier, Line (2001). « In Search of an Archive: Methodological Issues in the Genealogical Analysis of the Popular Music Industry in Québec », *Canadian Journal of Communication*, nº 26, p. 277-283.

Heinich, Nathalie (1996). *États de femme : L'identité féminine dans la fiction occidentale*, Paris, Gallimard.

Hennion, Antoine (1993). *La passion musicale : Une sociologie de la médiation*, Paris, Édition Metailie.

Hoggart, Richard ([1957] 1970). *La culture du pauvre. Étude sur le style de vie des classes populaires en Angleterre*, Paris, Minuit.

Kalmann, Helmut, Gilles Potvin et Kenneth Winters (dir.) (1992). *Encyclopédie de la musique au Canada*, 2e édition, http://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr, consulté en mars 2005.

Katz-Gero, Tally, et Oriel Sullivan (2004). « Loisirs, goûts et appartenance sexuelle en Grande-Bretagne : évolution entre les années 1960 et 1990 ». Dossier « Goûts, pratiques culturelles et inégalités sociales : branchés et exclus », *Sociologie et sociétés,* vol. xxxvi, nº 1 (printemps), p. 165-186.

Lahire, Bernard. (2004). *La culture des individus : Dissonances culturelles et distinction de soi*. Paris, La Découverte.

Laing, Dave (2006). « Chart », dans Colin Larkin (dir.), *Encyclopedia of Popular Music*, www.oxfordmusiconline.com, consulté en avril 2019.

Larkin, Colin (2006). *Encyclopedia of Popular Music*, http://www.oxfordmusiconline.com, consulté en avril 2019.

Lewis, Lise A. (dir.) (1992). *The Adoring Audience. Fan Culture and Popular Media*, New York, Routledge.

L'Herbier, Benoît (1974). *La chanson québécoise*, Montréal, Les Éditions de l'Homme.

Mathieu, Nicole-Claude (1989). « When Yielding is not Consenting: Material and Psychic Determinants of Women's Dominated Consciousness and Some of their Interpretations in Ethnology, Part », *Feminist Issues*, vol. 9, nº 2, p. 3-49.

Nadeau, Sylvie (1989). *Les représentations homme-femme dans la chanson populaire*, Québec, Université Laval, Groupe de recherche multidisciplinaire féministe, collection « Les Cahiers du GREMF ».

Noizet, Pascale (1992). « L'idée moderne d'amour. Entre sexe et genre : Vers une théorie du sexologème », thèse de doctorat, UQAM, Montréal.

Noizet, Pascale (1996). *L'idée moderne d'amour. Entre sexe et genre : vers une théorie du sexologème*, Paris, Kimé.

Ory, Pascal (2004). *L'histoire culturelle*, Paris, Presses universitaires de France, collection Que sais-je ?.

Pagé, Pierre (2007). *Histoire de la radio au Québec. Information, éducation, culture,* Montréal, Fides.

Peterson, R.A. (1992). « Understanding Audience », *Poetics: Journal of Empirical Research on Literature, Media, and the Arts*, vol. 21, p. 243-258.

Poirrier, Philippe (2004). *Les enjeux de l'histoire culturelle*, Paris, Seuil, coll. Points.

Puisano, Giusy (2002). « Les années trente entre chanson et cinéma », *1895*, nº 38, accessible en ligne, http://1895.revues.org/document357.html, consulté en septembre 2009.

Roberge, Martine (1995). *Enquête orale : Trousse du chercheur*, Québec, Laboratoire d'ethnologie urbaine, Université Laval.

Robi, Alys (1945). « Mes rêves sont de plus en plus charmants », RCA Victor, 56-5114, 1 disque 78 tours (*Rhum et Coca-Cola / Mes rêves sont de plus en plus charmants*).

Rubin, Gayle (1975). « The Traffic in Women: Notes on the "Political Economy" of Sex », dans Rayna P. Reiter (dir.), *Toward an Anthropology of Women*, New York, Monthly Review Press, 1975.

Saint-Jacques, Denis, et Roger de la Garde (dir.) (1992). *Les pratiques culturelles de grande consommation : Le marché francophone*, Québec, Nuit blanche éditeur.

Saint-Martin, Lori (1988). « Malaise et révolte des femmes dans la littérature québécoise depuis 1945 », thèse de doctorat, Québec, Université Laval.

Savoie, Chantal (1995). « La chanson sentimentale dans la culture populaire », mémoire de maîtrise, UQAM, Montréal.

Savoie, Chantal (2005). « La réception féminine de la chanson sentimentale populaire », *Le féminin, le masculin et la musique populaire d'aujourd'hui*, Actes de la journée du 4 mars 2003 réunis et édités par Cécile Prévost-Thomas, Hyacinthe Ravet et Catherine Rudent, Université de Paris-Sorbonne, Observatoire musical français, Série « Jazz, chanson, musique populaires actuelles » nº 1, p. 91-98.

Savoie, Chantal (2006a). « Michel Louvain : Héritage, circonstances et convergences », dans Patrick Roy et Serge Lacasse (dir.), *Groove : Enquête sur les phénomènes musicaux contemporains*, Québec, Presses de l'Université Laval, p. 133-148.

Savoie, Chantal (2006b). « Les préférences musicales des lectrices du *Bulletin des agriculteurs*, 1939-1955 », *Revue Communication*, vol. 25, nº 1 (automne), p. 258-265.

Savoie, Chantal (2009). « Les femmes et la chanson au Québec : Jalons d'une histoire et esquisses de perspectives » dans Lucie Joubert (dir.), *Écouter la chanson*, Montréal, Fides, p. 225-247.

Savoie, Chantal (2012a). « La chanson à succès dans les années 1940. Une modernité culturelle par acclamation ? », *Globe : Revue internationale d'études québécoises*, vol. 15, nº 1-2, p. 161-182.

Savoie, Chantal (2012b). « Sociologie du goût et vecteurs de la popularité : l'impact de la réception féminine sur la chanson québécoise des années 1940 », dans Emmanuel Brandl, Cécile Prévost-Thomas et Hyacinthe Ravet (dir.), *25 ans de sociologie française de la musique en France*, Paris, L'Harmattan, tome 1 : *Réflexivité, écoutes, goût*s, p. 135-146.

Savoie, Chantal (2014). « Le voyage, la danse et la représentation des femmes dans la culture de grande consommation (1936-1947) » *Cahiers de l'IREF*, collection Agora, nº 6, p. 41-49.

Savoie, Chantal et Simon-Pierre Beaudet (2012). « Enjeux culturels et sociaux de la chanson "J'attendrai" dans les années 1940 », *Mens : Revue d'histoire intellectuelle et culturelle*, vol. 12, nº 2 (printemps), p. 37-59.

Savoie, Chantal, et Serge Lacasse (2009). « De "Rendez-moi mes montagnes" à "Loin des guitares" : la chanson d'ici sous influence », dans Yvan Lamonde et Denis Saint-Jacques (dir.), *1937 : un tournant culturel,* Québec, Presses de l'Université Laval, collection Cultures québécoises, p. 161-171.

Scott, Joan W. (1986). « Gender: A Useful Category for Historical Analysis », *The American Historical Review*, vol. 91, nº 5, p. 1053-1075.

Scott, Joan W. (1988). *Gender and the Politics of History*, New York, Columbia University Press.

Scott, Joan W. (1988). « Genre : Une catégorie utile d'analyse historique », *Les Cahiers du GRIF*, vol. 37-38, p. 125-153. Traduit par Eléni Varikas.

Shira, Jean-Jacques, et Robert Giroux (1987). « La discographie : Un instrument de mesure de la popularité (au Québec 1898-1959) », dans Robert Giroux (dir.), *La chanson dans tous ses états*, Montréal, Triptyque, p. 57-77.

Straw, William (2002). « L'industrie du disque au Québec », dans Denise Lemieux (dir.), *Traité de la culture*, Québec, Éditions de l'IQRC, p. 831-846.

Thérien, Robert (2003). *L'histoire de l'enregistrement sonore au Québec et dans le monde 1878-1950*, Québec, Presses de l'Université Laval.

Thérien, Robert, et Isabelle D'Amours (1992). *Dictionnaire de la musique populaire au Québec (1955-1992)*, Québec, Éditions de l'IQRC.

Tremblay, Danielle (1995). « Le développement historique et le fonctionnement de l'industrie de la chanson québécoise », dans Danielle Tremblay et Yves Laneville, *La chanson du Québec et ses cousines*, accessible en ligne, https://yveslaneville.com/chanson/danielle/danielle.htm, consulté le 29 avril 2021.

Tremblay-Matte, Cécile (1990). *La chanson écrite au féminin : De Madeleine de Verchères à Mitsou 1730-1990*, Montréal, Trois.

Trépanier, Esther (2009). « Autour de 1937. Modernité artistique et culture de masse : Un rendez-vous manqué ? », dans Yvan Lamonde et Denis Saint-Jacques (dir.), *1937 : un tournant culturel*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. Cultures québécoises, p. 191-207.

Yarbrough, Jean ([2018] 1944). *In Society*, Australie, Shock Entertainment, 1 disque DVD.

Résumé

Depuis la réflexion amorcée dans l'article « Les femmes et la chanson au Québec », paru dans le collectif *Écouter la chanson* (Savoie 2009), j'ai entrepris de m'intéresser autrement à l'histoire de la place de femmes dans l'histoire de la chanson au Québec. L'objectif était alors de recadrer mes objets d'étude afin d'en arriver à cerner le(s) rôle(s) joué(s) par les femmes dans l'évolution des pratiques chansonnières au fil du temps, et les stratégies à mettre en œuvre pour produire une histoire de leurs pratiques et apports plutôt qu'une histoire de leur invisibilisation progressive. En effet, malgré l'accès à des ressources de plus en plus vastes et diversifiées, notre façon même de concevoir les corpus et les approches que nous adoptons continuent, consciemment ou non, à prioriser deux dimensions de l'histoire de la chanson : celle de la production (évolution de la technologie en général et des médias en particulier, maisons de disques, catalogues, partitions, étiquettes, etc.) et celle du « texte » (contenu textuel et musical, interprétation). Or, l'ébranlement disciplinaire provoqué par l'effet conjugué de l'École des Annales, des études culturelles et des *gender studies*, entre autres, a contribué à favoriser les approches systémiques, voir poly-systémiques, pour analyser la culture (comme production, forme, médiation, appropriation, etc.). S'il faut certes de nouvelles sources pour écrire une nouvelle histoire, le regard que nous posons sur ces données doit lui aussi se renouveler, s'assumer et s'expliciter. C'est dans cette perspective que j'ai réalisé un vaste chantier d'étude sur la chanson des années 1940 en abordant la chanson d'un double point de vue féminin qui s'écarte volontairement de la stricte production musicale, en priorisant les goûts du public féminin et les représentations de comportements liés au genre féminin dans les chansons.

Abstract

After initiating the reflection in "Les femmes et la chanson au Québec" published in the collection Écouter la chanson (Savoie 2009), I set out to find a new way of looking at women's place in the history of Quebec chanson. The goal was to reframe my previous topics of study to understand the role(s) played by women in the evolution of chanson practices over the years as well as the strategies to be implemented to produce a history of their practices and contributions rather than a history of their invisibilization. Despite access to increasingly vast and diversified resources, our very method of thinking about the corpus and the approaches that we adopt continue, intentionally or not, to prioritize two dimensions of the chanson history in Quebec: production (evolution of technology in general, and specifically, the mediums used, record labels, catalogues, scores, labels, etc.) and "text" (textual and musical content, performance). Yet the disciplinary upheaval brought on by the combined effect of the Annales School, cultural studies, and gender studies, among others, has contributed to favouring systemic, even poly-systemic, approaches to analyzing culture (as production, form, mediation, appropriation, etc.). While new sources are certainly needed to write a new history, we also need to renew, clarify, and take responsibility for the way we look at data. This is the perspective from which I have carried out a vast study of chansons in the 1940s. I have analyzed the music from a two-pronged, female standpoint that deliberately deviates from strict musical production by focussing on the tastes of female audiences as well as representations in the songs of behaviours linked to the female gender.

***

Chantal Savoie

Chantal Savoie est professeure au Département d'études littéraires de l'UQAM et chercheure au CRILCQ. Spécialiste de l'histoire littéraire et culturelle des femmes et des pratiques culturelles de grande consommation, elle fait partie depuis vingt ans du collectif « La vie littéraire au Québec ». En plus de cosigner plusieurs tomes de cette série parue aux Presses de l'Université Laval, elle est l'auteure de la monographie *Les femmes de lettres canadiennes françaises au tournant du XX^e^ siècle* (Nota bene, 2014). Elle s'est impliquée tout au long de son parcours dans la création et la gestion d'infrastructures de recherche majeures (FCI, Regroupement stratégique), en plus de soutenir plusieurs jeunes équipes de recherche en émergence.

Mary Travers Bolduc ou Madame Édouard Bolduc, pionnière de la chanson populaire au Québec

Johanne Melançon (Université d'Ottawa / Université Laurentienne)

Après avoir été dénigrée par une certaine élite et plus ou moins ignorée des premiers ouvrages portant sur la chanson, Mary Travers Bolduc (1894-1941) est aujourd'hui considérée comme étant la première vedette de la chanson québécoise. Selon le journaliste et historien Philippe Laframboise, « elle fut et demeure notre première chansonnière, dans le vrai sens du mot » (Laframboise 1992, 206), composant sa musique, écrivant ses paroles et interprétant ses chansons entre 1928 et 1940. Or à la fin des années 1920, les femmes n'ont encore aucun statut légal distinct ou autonome au Québec — les femmes canadiennes n'obtiennent de statut juridique qu'en 1929, les femmes mariées ne sont autorisées à conserver leur salaire qu'en 1931[1] et à ouvrir un compte en banque qu'en 1934 (Descarries 2006-2007). Elles peuvent tout juste devenir « marchandes publiques » avec le consentement de leur mari pour pouvoir gérer leur « commerce ». Dans ce contexte, la carrière de M^me^ Édouard Bolduc semble à la fois une anomalie et un exploit.

Cependant, lorsque l'on met en parallèle l'image de la femme indépendante qui gère sa carrière et organise ses tournées avec les paroles des chansons de Mary Travers, on demeure perplexe. Comment en effet concilier le modèle de détermination et d'émancipation de celle qui, dans son œuvre, reste largement fidèle aux valeurs traditionnelles et conservatrices de la société, en allant même jusqu'à les promouvoir ? Aussi, comment expliquer que la vedette populaire qu'elle a été puisse avoir été si longtemps boudée, voire dénigrée par de nombreux de critiques et un certain public ?

En lien avec l'analyse des paroles de ses chansons, les archives personnelles de M^me^ Bolduc ainsi que celles de son biographe David Lonergan permettent d'apporter certaines réponses à ces questions. Si les documents conservés au Musée de la Gaspésie n'offrent que très peu d'information sur le processus de création des chansons, la correspondance de même que les nombreuses photographies qui y sont conservées éclairent le contexte de sa carrière et dévoilent une part de sa personnalité. Ces documents nous permettent ainsi de mieux comprendre la trajectoire de cette « mère-épouse-ménagère » (Charest 2007, 112) et artiste à part entière, dont les chansons ont été peu à peu redécouvertes par des interprètes à partir du milieu des années 1960, alors que la critique artistique a réévalué son horizon d'attente et sa perception de l'« un des monuments de notre folklore » (Lussier 1959, 8).

Le contexte de la chanson canadienne-française

Il faut d'abord rappeler le contexte dans lequel Mary Travers Bolduc fait carrière. Au début du XX^e^ siècle, le Québec connaît une période de forte prospérité, alors que son industrialisation et son urbanisation s'accélèrent (Linteau et collab. 1989, p. 399-407). En fait, dès 1921 « le Québec est devenu un territoire majoritairement urbain » (Linteau et collab. 1989, 469). L'emprise du clergé se fait cependant toujours sentir alors que l'on recrée la vie paroissiale dans les quartiers urbains, avec tout ce que cela implique pour le rôle ou le statut des femmes au sein de la société, car bien que « le mouvement féministe pren[ne] son essor au cours des décennies 1900-1930 […], [p]our les gouvernements, le clergé et même les syndicats, la place de la femme est au foyer » (Linteau et collab. 1989, 587-590). En fait, pendant l'entre-deux-guerres, même si les femmes sont davantage présentes dans l'espace public, qu'elles se regroupent au sein d'associations et qu'un nouveau modèle de féminité apparaît, les rôles sociaux changent peu. L'élite traditionaliste appréhende cette modernité comme une menace pour l'ordre social[2]. Marius Barbeau et Édouard-Zotique Massicotte travaillent à la recension de chansons folkloriques québécoises, surtout à partir de 1916, dans la même perspective que le mouvement de littérature nationale qui émerge au milieu du XIX^e^ siècle avec les

[1] Le code civil n'est modifié qu'en 1930-1931 pour inclure des articles « qui reconnaissaient à la femme mariée sous tous les régimes le pouvoir d'administrer les produits de son travail personnel » (Beausoleil, Côté et Delaney 1965-1966, 367).

[2] Voir Denyse Baillargeon, « Les femmes dans la société "moderne" (1920-1940) », *Brève histoire des femmes au Québec*, Montréal, Boréal, 2012.

Soirées canadiennes, où on valorise le folklore et le passé. De 1921 à 1941, au Monument national à Montréal, Conrad Gauthier organise ses « Veillées du bon vieux temps » (Laframboise 2007) à l'occasion desquelles Mme Bolduc entreprend sa carrière d'accompagnatrice, puis de chanteuse. Par ailleurs, la diffusion des chansons se transforme sous l'influence des développements de la technologie. Ainsi, Berliner devient la première compagnie d'édition sonore à Montréal en 1900-1901 (Moogk 2006). Vers 1904, le baryton Joseph Saucier grave « La Marseillaise » sur disque 78 tours, qui devient le premier enregistrement musical réalisé au Canada (Potvin 2007). Le fait qu'il s'agisse d'un homme, d'une voix « travaillée » et de l'hymne national français nous informe quant aux types de musique, de chanson et de voix valorisés à l'époque. En fait, au tournant du XXe siècle, et plus encore dans les années 1920, « la phonographie canadienne-française se divise en deux genres : la musique classique (représentée par des musiciens professionnels de formation) et la musique populaire (représentée en majeure partie par des musiciens amateurs) » (Bouliane 2009). Jusqu'à la fin des années 1920, la diffusion de la chanson populaire s'effectue encore beaucoup sur la scène. Cependant, en 1924, « l'apparition du microphone électrique augmente l'éventail de sons pouvant être gravés » (Tousignant 1997, 4), dont les voix de femmes et de certains instruments comme le violon (Tremblay 1995) et « [l]es premiers disques enregistrés électriquement sont mis en vente en 1925 » (Dewalt 2016). Grâce à ce nouvel outil, le disque et le gramophone vont exercer un rôle de plus en plus important dans la diffusion de la chanson. De plus, la première station de radio commerciale au Canada commence à diffuser le 20 mai 1920 sous l'indicatif XWA et la station CFCF à partir de 1922 ; puis, la station CKAC (La Presse) entre en ondes le 27 septembre 1922 avec une programmation populaire, suivie par la station CHLP (La Patrie) en 1932 et par la radio d'État, Radio-Canada, en 1936. Dans ce contexte d'industrialisation et d'urbanisation de plus en plus rapide, et grâce à la technologie de l'enregistrement moderne et de la radio, on voit apparaître une « nouvelle mise en visibilité de la célébrité » qui pave la voie au « culte des vedettes » (Heinrich 2012). On assiste ainsi à l'avènement de la vedette populaire, qui se caractérise par une forte identification de l'artiste avec son public et dont la principale fonction est de divertir. Mme Bolduc et ses chansons arrivent tout juste au bon moment.

Le paradoxe de Mary Travers Bolduc : entre tradition, émancipation, famille et carrière

On peut donc dire que Mme Bolduc a profité d'un contexte favorable — incluant la rencontre de Roméo Beaudry, producteur chez Starr[3] — dans lequel ont pu s'épanouir son « talent » et sa créativité (Remon et Joyal 1993). En fait, la carrière et les succès de Mary Travers Bolduc s'expliquent d'abord par sa détermination. Selon son biographe David Lonergan,

> « Mary mèn[e] sa carrière comme elle l'entend, posant ses gestes un à un, réagissant du mieux qu'elle peut aux événements. Elle suit une ligne simple : il lui faut travailler et toutes ses énergies se cristallise[nt] autour de son pouvoir créateur. Rien ni personne ne la fera dévier de sa route » (Lonergan 2018, 103).

Ils s'expliquent aussi par son authenticité : artiste engagée, elle chante ce qu'elle vit ; son public se reconnaît dans ses chansons et celles-ci, inspirées du quotidien, incarnent les valeurs traditionnelles et les préoccupations que ce public partage, comme en témoigne Cécile Tremblay-Matte :

> Si l'œuvre de madame Bolduc rejoint le message idéologique prêché par l'élite clérico-bourgeoise, ce sont tout de même les normes et valeurs de la vie du peuple qu'elle cristallise dans son journal chanté ; et le peuple confirmera l'authenticité de cette culture populaire charriée par La Bolduc en la faisant entrer de son vivant dans la légende. (Tremblay-Matte 1990, 50).

Plus encore, l'artiste revendique pour son auditoire de meilleures conditions de vie ou le fait rire, et ses chansons révèlent son empathie, certaines offrant même un message d'espoir comme « Ça va venir découragez-vous pas », qui promet du travail aux chômeurs qui manquent de tout :

> Il faut pas s'décourager
> Ça va bien vite commencer
> De l'ouvrage, y va en avoir
> Pour tout le monde, cet hiver
> Il faut bien donner le temps
> Au nouveau gouvernement
>
> Ça va v'nir puis ça va v'nir mais décourageons-nous pas
> Moi, j'ai toujours le cœur gai pis je continue à turluter.

Cependant, l'image que la Bolduc projette est paradoxale alors que ses gestes sont en rupture avec les valeurs traditionnelles sans pour autant qu'elle s'identifie « aux revendications des féministes » (Lonergan 2018, 103). Comment dès lors concilier les paroles de ses chansons,

[3] « Intéressé par tous les genres musicaux, [Roméo Beaudry] produit avec autant de succès des artistes lyriques, folkloriques et de variétés. […] presque tous les grands noms de l'époque enregistrent pour Starr. Mais son coup d'éclat demeure la découverte de Mary Bolduc, à qui il fait confiance malgré l'échec de ses premiers disques. Le succès de la Gaspésienne viendra d'ailleurs sauver Starr, pris dans les remous de la crise économique de 1929 » (Anonyme, *Bibliothèque et archives Canada*, 2019).

qui prônent les valeurs traditionnelles et conservatrices chères au clergé et aux élites — selon lesquelles la place de la femme est au foyer et son rôle est de prendre soin de son mari et des enfants — avec l'image d'une femme déterminée et indépendante ? Gérant elle-même sa carrière, est-elle féministe pour autant ? Mary Travers n'a pourtant jamais milité pour les droits des femmes ou ni même écrit de chanson qui prône de telles valeurs. Selon Marie-Josée Charest,

> [s]on discours, sa tenue, son sourire et sa familiarité font d'elle la représentante d'un archétype féminin dominant dans la société des années 1930 : la « mère-épouse-ménagère » canadienne-française et catholique d'origine paysanne. Le vocable composé des mots « mère », « épouse » et « ménagère » rassemble très précisément une fonction sociale, un statut idéal et un métier. Ils circonscrivent le rôle dévolu en conjoncture à la femme (Charest 2007, 112).

Ce rôle, M^me^ Bolduc ne le remet pas en question. Par contre, la représentation des femmes dans ses chansons est « tantôt très conformiste, tantôt audacieuse [et] fait écho à diverses polémiques quant à la place de la femme dans une société dont les assises idéologiques se fragilisent et laissent percer une peur du changement » (Charest 2007, 133). Par ses chansons, elle « se fait rassurante dans son miroir du "bon vieux temps", mais concède un peu de terrain à des représentations féminines inédites, afin de présenter la femme de l'"ancien temps" de manière moderne, originale et rafraîchissante » (Charest 2007, 133).

Sa chanson « Les femmes », enregistrée le 20 janvier 1932, est un bon exemple de cette posture ambiguë. En effet, si la chanson revendique dans le premier couplet plus de liberté pour les femmes (« Les femmes qu'on me pardonne sont bien trop méprisées/Il faudrait que les hommes [leur] laiss[e]nt plus d' liberté »), elle ne remet pas en question le régime conjugal, soulignant plutôt, dans les deux couplets suivants, l'importance de bien distinguer le rôle de chacun : « Beaucoup de ces compères voudraient bien s'ingérer/Dans toutes les affaires c'est là un grand danger/Une bonne femme de ménage doit être appréciée/Et l'homme à son ouvrage est toujours mieux placé ». Il faut dès lors comprendre que Mary Travers Bolduc ne cherche pas à bousculer l'ordre établi, mais plutôt à mettre en valeur le rôle qui est dévolu aux femmes dans la société. Par ailleurs, les couplets suivants de cette chanson mettent en scène une femme plutôt coquette qui se coiffe d'un chapeau à la mode — c'est son côté séductrice et moderne — et accourt à l'arrivée de son mari qui rentre du travail pour s'exclamer : « J'ai donc un bon mari ». La chanson se conclut par une morale qui, loin encore une fois de remettre en question les rôles traditionnels, cantonne plutôt chacun dans son espace social : « Pour qu'un ménage s'accorde c'est bien des précautions/Que la femme porte la robe et l'homme les pantalons[4]. » C'est donc le rôle d'épouse et de ménagère qui est ainsi valorisé.

Sa chanson « La lune de miel », enregistrée le 20 mars 1936, nous amène aussi à réfléchir sur l'image et le rôle des femmes dans la société, alors qu'elle leur fait la leçon au sujet de certains comportements « masculins » qu'elles adoptent, tout en insistant sur leur importance et leur valeur puisqu'elles sont, d'après elle, essentielles :

> Mais mes dames depuis quelqu' temps vous changez c'est effrayant.
> […]
> On voit passer dans la rue des jeunes femmes les jambes nues.
> Les ch'veux courts, des pantalons, on dirait des vrais garçons.
> […]
> Y en a qui sont pas gênées partout on les voit fumer.
> Y en a même qui fument la pipe pis y en a d'autres qui prennent une chique.
> […]
> Si l' père Adam avait su ça, i' aurait laissé le pommier là.
> Les hommes seraient plus contents si on les imitait pas tant.
> […]
> Mais malgré tous ses défauts la femme y a rien de plus beau.
> Qu'elle soit laide ou une beauté les hommes peuvent jamais s'en passer.

On retrouve le même commentaire dans « Les filles de campagne », enregistrée le 3 février 1931, où Mme Bolduc évoque des filles qui ne « sont pas écourtichées », c'est-à-dire qu'elles ne portent pas de jupes ou de robes trop courtes, et respectent les bonnes mœurs : « Elles s'habillent simplement/Elles sont pas décolletées/Par-derrière ni par devant/Elles veillent toutes en famille/Accompagnées de leurs parents ». Sa chanson « Si vous avez une fille qui veut se marier », enregistrée le 31 mars 1930, propose aussi une vision tout à fait traditionnelle du rôle des femmes dans l'institution du mariage, alors que la mère explique à sa fille

[4] Et pourtant M^me^ Bolduc porte elle-même le pantalon comme en témoignent une photographie où on la voit en costume de capitaine lors de la tournée sur la Côte-Nord ([https://museedelagaspesie.ca/pages/la-bolduc-pionniere-des-tournees) et une photographie des vacances en famille en Gaspésie où elle porte des *breeches*, c'est-à-dire des pantalons. Selon sa fille Fernande, dans un entretien avec David Lonergan, sa mère portait des pantalons « quand elle sortait de la maison pour aller dans l'auto, parce qu'on s'assoyait dans le gazon partout, mais pour marcher sur la rue, elle aurait [*sic*] jamais sorti en pantalons ». Fonds David Lonergan (P78), Centre d'archives de la Gaspésie, Gaspé. David Lonergan, *Entrevues avec Fernande Bolduc*, 17 janvier 1990, tapuscrit, p. 50, P78/1a/5/1.

qu'il « [f]aut que tu restes au logis/Pour plaire à ton p'tit mari/Tu auras de l'agrément/Avec tes petits enfants ».

Dans « Fricassez-vous », le premier enregistrement avec sa fille Denise au piano le 14 mai 1930, le portrait — autoportrait ? — qu'elle esquisse des femmes dans une scène de la vie conjugale où celles-ci s'acquittent avec empressement de leur rôle de ménagère, reflète encore les valeurs de l'époque :

> Je suis une bonne femme de ménage mon vieux a rien à m'reprocher.
> Oh ! Des couteaux, des fourchettes, des casseroles, des chaudrons.
> Mais fricassez-vous !
> *Turlute*
> Mon vieux a rien à m' reprocher je passe mon temps à faire à manger.
> Oh ! Des grillades, des cortons, des belles crêpes, des tourtières, des ragoûts.
> Quand c'est la journée du lavage ah ! Je vous dis qu'c'est embarrassé.
> Oh ! Les cuvettes, le linge sale, la laveuse, le savon, les jarretelles.
>
> Quand vient le temps du racc'modage des trous à boucher j'suis découragée.
> Oh ! Les chaussons, les mitaines, les boutons, les culottes.
>
> Quand vient le premier de mai ça c'est des choses faut pas négliger.
> Oh ! Les rideaux, les portières, les couchettes, les punaises, les armoires, les coquerelles.

La fin de la chanson comporte cependant un passage au ton plus grivois, conférant encore une fois, à la « ménagère » modèle un petit côté séducteur :

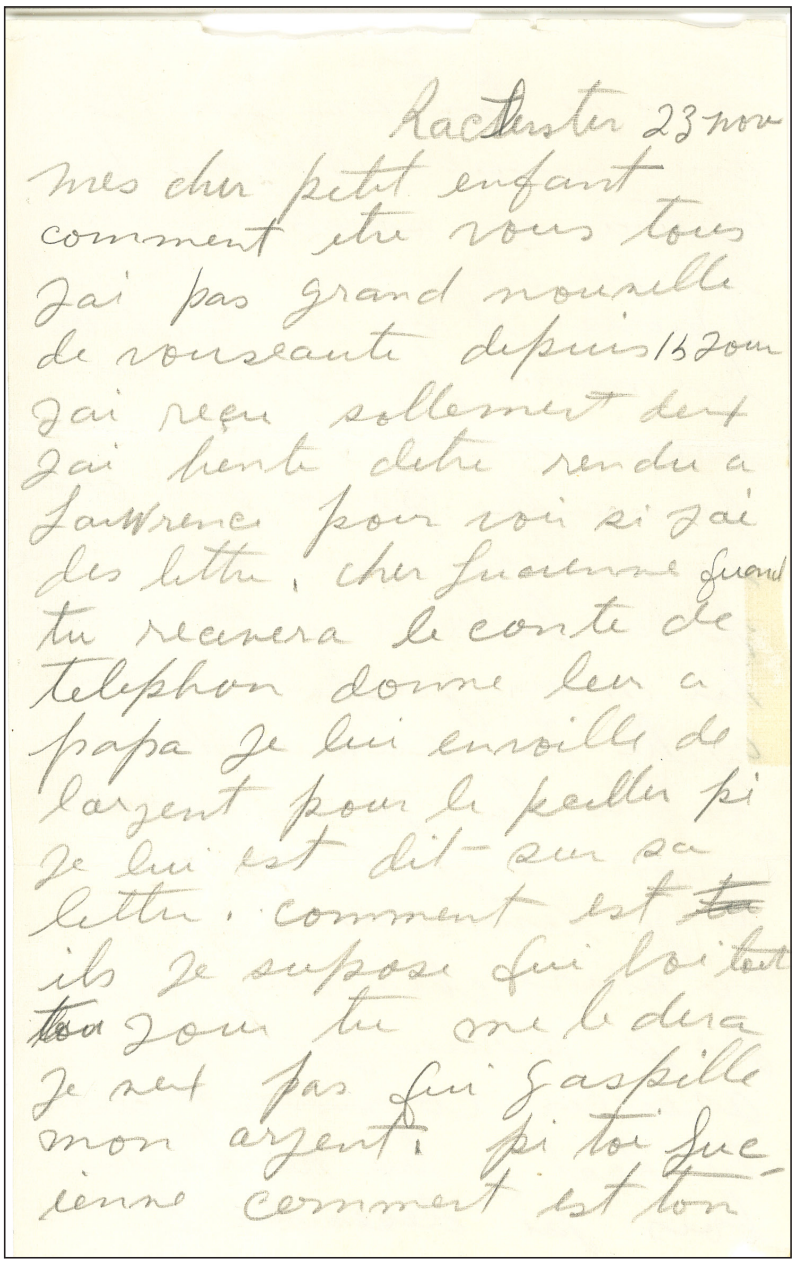
> Maintenant que j'ai tout fini mais qui c'qui rentre c'est mon mari.
> Oh ! des beaux becs, des pincettes...
> Mais fricassons-nous !
> Ah ! que j'aime ça quand ça s'fricasse !

Or, ici, la chanteuse ne fait pas la leçon ; elle cherche plutôt à faire rire, à divertir. Après tout, M^me^ Bolduc est présentée par la compagnie Starr comme étant « la chanteuse comique la plus populaire[5] ». De plus, les contradictions ne sont pas rares dans la vie et l'œuvre de Mary Travers : l'artiste ne chante-t-elle pas dans « Nos braves habitants » : « Quittez jamais vos campagnes/Pour v'nir rester à Montréal » et « Gardez vos enfants chez vous/Pour faire des habitants comme vous », alors qu'elle a fait exactement le contraire ? Elle s'est d'ailleurs opposée à ce que sa fille Denise, qui l'accompagne au piano depuis l'âge de 15 ans et qui la suit même parfois en tournée, parte pour Hollywood, alors qu'elle lui avait ouvert la porte à une carrière artistique au Québec. Par ailleurs, ses enfants l'accompagnent sur certaines chansons comme « Les vacances », « En revenant des foins » et « Voilà le père Noël qui nous arrive ». C'est que la famille — et la femme comme mère de famille, voire de famille nombreuse — représente une valeur importante pour M^me^ Bolduc, comme en témoigne par exemple sa chanson « Les colons canadiens ». Son statut de mère de famille ne constitue cependant pas un frein à sa vie d'artiste : « je m'adresse aux habitants/apprenez à vos enfants/de [*sic*] respecter les parents/moi j'suis une bonne canadienne/car j'en ai eu une douzaine/mais cela m'a pas empêché de continuer à turluter ».

Au fond pour elle, il ne semble pas y avoir de contradiction entre sa vie et ses chansons, et peut-être a-t-elle réussi à concilier travail (carrière) et famille, bien que sa correspondance nous confirme qu'elle se préoccupe constamment de ce qui se passe à la maison lorsqu'elle part en tournée. Par exemple, la lettre qu'elle envoie à sa fille Lucienne de Rochester le 23 novembre 1939 témoigne d'abord de son inquiétude pour sa famille, comme l'attestent les commentaires qui introduisent et concluent son message : elle mentionne dès les premières phrases qu'elle ne reçoit pas beaucoup de nouvelles et qu'elle a hâte d'arriver à Lawrence pour voir si une lettre l'attend. En terminant, elle demande d'écrire plus souvent puisque « Maman » s'ennuie, qu'elle « trouve le temps long » et qu'elle est inquiète. Ce document d'archives nous apprend par ailleurs que l'un de ses principaux soucis est l'argent. En effet, M^me^ Bolduc ne parle pas de sa tournée, mais bien de payer des comptes et d'acheter des choses « utiles » pour chacun : un « soiteur » (sweater) pour son fils Réal, « une bonne veste de laine » et des « bas chot » (chauds) pour la cadette Fernande. En fait, le prétexte de cette correspondance est un envoi d'argent à sa fille Lucienne — « je vous envoille [envoie] 10.00 piasse [piastres] » —, mais elle mentionne aussi qu'elle a envoyé de l'argent sous pli séparé à son mari Édouard, ce qui constitue d'ailleurs une autre de ses inquiétudes : elle ne veut pas qu'il « gaspille [s]on argent ». Elle exprime la même mise en garde à Lucienne : « tu peillerai [paieras] elaine [Élaine] dimanche pi la balance garde le pour toi mais gaspille le pas ajette [achète-] toi quelque chose dutile [d'utile] la ». Pour tout dire, elle ne fait confiance à personne pour gérer son argent : « Je va le garder mon argent car si je lenvoille [l'envoie] tout Je va arive [arriver] chenoux casse [chez nous cassée] pi Je serais pas plus avencer [avancée] ».

[5] Fonds Madame Édouard Bolduc (P11), Centre d'archives de la Gaspésie, Musée de la Gaspésie, Gaspé. P11/7 coupures de presse.

Figure 1 : Premier feuillet de la lettre de Mary Travers à ses enfants datée du 23 novembre et provenant de Rochester, Mass[6].



Rochester 23 nov
Mes cher petit enfant
comment etre vous tous
Jai pas grand nouvelle
de vouseaute depuis 1[?] jour
Jai reçu sollement deux
Jai hâte [?] d etre rendu a
Lawrence pour voir si jai
des lettre. cher Lucienne quand
tu recevera le conte de
telephon donne leu a
papa Je lui envoille de
largent pour le peiller pi
Je lui est dit — sur sa
lettre. Comment est ~~tu~~
ils Je suppose qui boi tout
tou jour tu me le dira
Je veux pas qui gaspille
mon argent.

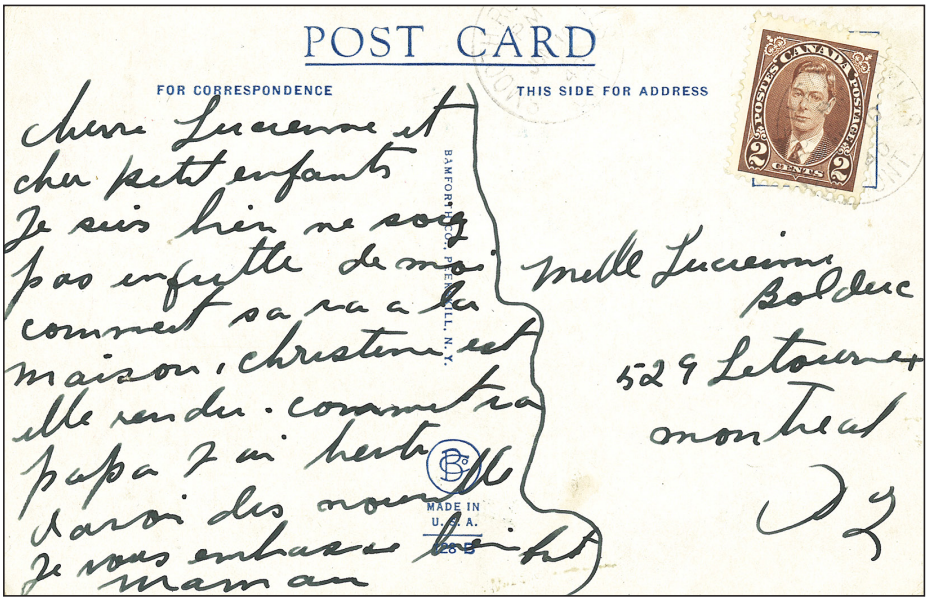
Tout comme les quelques manuscrits de paroles de chansons qui sont de sa main, les lettres et les cartes postales envoyées à sa famille lorsqu'elle est en tournée nous révèlent que M^me^ Bolduc écrit au son, ce qui nous renseigne sur son niveau d'éducation. Peu scolarisée, elle n'est en fait allée à l'école que le temps de faire sa première communion[7]. La correspondance confirme par ailleurs que les préoccupations de Mary Travers demeurent liées aux valeurs traditionnelles, en particulier au bien-être de sa famille et de ses enfants. Elle dévoile enfin aussi le côté à la fois inquiet, humoristique et gai de M^me^ Bolduc, comme l'atteste par exemple cette carte postale illustrant une fillette faisant la roue sur la plage, provenant de Smooth Rock Falls dans le nord de l'Ontario :

Pour comprendre qui était Mary Travers Bolduc, mis à part les paroles des chansons et les témoignages recueillis auprès de ses enfants (en particulier Fernande) et certain·es

[6] Fonds Madame Édouard Bolduc (P11), Centre d'archives de la Gaspésie, Musée de la Gaspésie, Gaspé. Lettre de Mary Travers adressée à ses enfants et provenant de Rochester, Massachusetts, États-Unis. P11/2/a/5 Correspondance,1939. 3 pièces.

[7] Fonds David Lonergan (P78), Centre d'archives de la Gaspésie, Musée de la Gaspésie, Gaspé. P78/1a/5/1, David Lonergan, *Entrevues avec Fernande Bolduc*, 17 janvier 1990, tapuscrit, p. 2.

Figure 2 : Carte postale de Mary Travers adressée à Lucienne sur la rue Letourneux, oblitérée le 10 juin 1940 à Smooth Rock Falls, On[8].





« Chere Lucienne et
cher petit enfants
Je suis bien ne soye
pas inquitte de moi
comment sa va a la maison. christine est
elle rendu. comment va
papa J ai hate
davoir des nouvelle
Je vous embrasse bien fort
Maman »

des artistes qu'elle a côtoyé·es[9], nous disposons donc de peu de documents de sa main ni d'aucun témoignage direct. Par contre, certaines images nous en disent long sur sa personnalité. En effet, en parcourant les nombreuses photographies que contiennent ses archives[10], on retient surtout son sourire — voire, son rire — et la joie de vivre qu'elle affiche, entre autres lorsqu'elle est en tournée avec les membres de sa troupe[11].

Illustration 1 : Photographie de la Troupe Bolduc en 1937. Debout : M^me^ Édouard Bolduc, Jean Grimaldi et Colette Ferrier. Olivier Guimond Jr et Manda Parent sont accroupis devant le groupe[12].



[8] Fonds Madame Édouard Bolduc (P11), Centre d'archives de la Gaspésie, Musée de la Gaspésie, Gaspé. P11/2/b/3 et P11/2/b/3-Recto Carte postale envoyée à sa fille Lucienne, 19??.

[9] Voir par exemple l'entrevue de Charles Meunier avec Edgar Marchand, qui a accompagné M^me^ Bolduc en tournée, dans les *Nouvelles illustrées* du 18 avril 1964, p. 7 sous le titre « Edgar Marchand : "La Bolduc était trop bonne" », coupure de presse conservée dans les archives de M^me^ Bolduc. Voir également l'annexe 7 de la réédition de la biographie de M^me^ Bolduc de David Lonergan, qui propose de courts extraits d'entrevues avec Ovila Légaré, Jean Grimaldi, Juliette Petri et Rose Ouellette (Lonergan 2018, 184-185).

[10] Le fonds M^me^ Édouard Bolduc conservé au Musée de la Gaspésie contient plusieurs documents iconographiques dont 235 épreuves en noir et blanc, ainsi que 59 négatifs en noir et blanc.

[11] On peut voir cette photographie sur le site du Musée de la Gaspésie à l'adresse suivante : http://archives.museedelagaspesie.ca/album/musique/p11_6_a_103-600/.

[12] Fonds Madame Édouard Bolduc (P11), Centre d'archives de la Gaspésie, Musée de la Gaspésie, Gaspé. P11/6/a/136 la troupe Bolduc, 1937. « La troupe Bolduc devant un panneau routier annonçant "*Welcome to the province of Quebec*". Debout : M^me^ Édouard Bolduc, Jean Grimaldi et Colette Ferrier. Olivier Guimond Jr et Manda Parent sont accroupis devant le groupe ».

Cette joie de vivre transparaît aussi dans certaines scènes de sa vie privée, comme lors d'une partie de chasse à la perdrix.

Illustration 2 : Photographie de Mary Travers Bolduc à la chasse en 1940 à Newport[13].



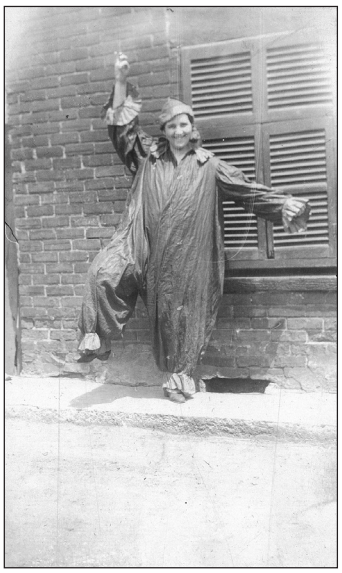
Certaines photographies sont audacieuses, comme celle montrant M^me^ Bolduc en maillot de bain avec une algue autour du cou en guise de boa.

Illustration 3 : M^me^ Bolduc en maillot de bain à Newport en 1931[14].



D'autres sont ludiques, comme lorsqu'elle pose vêtue d'un costume de clown pour la fête du Mardi gras.

Illustration 4 : M^me^ Bolduc déguisée en clown pour le Mardi gras en 1924[15].



D'autres enfin sont plutôt avant-gardistes et proposent l'image d'une femme moderne, alors qu'on peut la voir au volant de la Dodge 1931 ou chevauchant une motocyclette en 1936.

Illustration 5 : M^me^ Bolduc au volant de sa voiture en 1932[16].



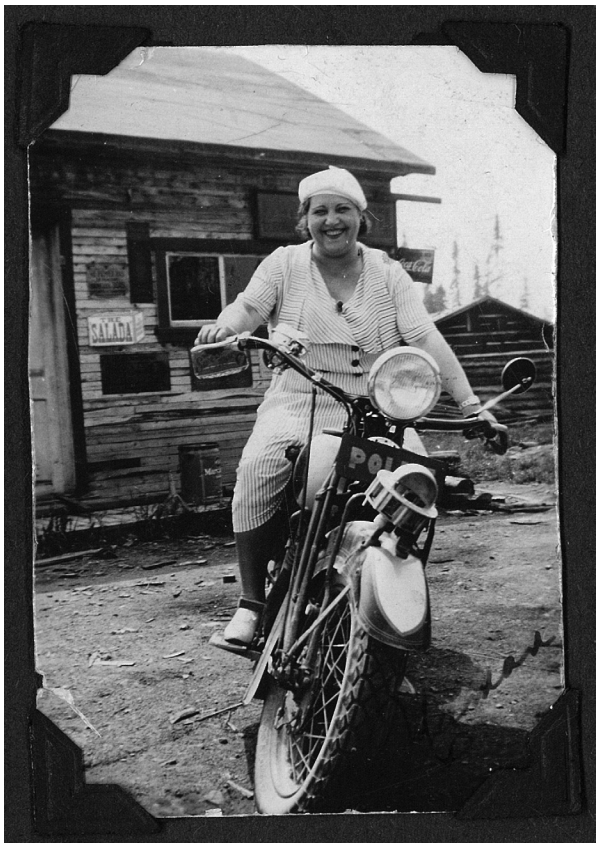
[13] Fonds Madame Édouard Bolduc (P11), Centre d'archives de la Gaspésie, Musée de la Gaspésie, Gaspé. P11/6/a/155, Mary Travers Bolduc, Newport, 1940. « Photographie de Mary Travers Bolduc près d'un camp de chasse ».

[14] Fonds Madame Édouard Bolduc (P11), Centre d'archives de la Gaspésie, Musée de la Gaspésie, Gaspé. P11/6/a/81 Mary Travers Bolduc, Newport, 1931. « Photographie de Mary Travers Bolduc en maillot de bain ».

[15] Fonds Madame Édouard Bolduc (P11), Centre d'archives de la Gaspésie, Musée de la Gaspésie, Gaspé. P11/6/a/22 Mary Travers Bolduc, 1924. « Photographie de Mary Travers Bolduc déguisée en clown pour le mardi gras ».

[16] Fonds Madame Édouard Bolduc (P11), Centre d'archives de la Gaspésie, Musée de la Gaspésie, Gaspé. P11/6/a/86 Mary Travers Bolduc, Montréal, 1932. « Photographie de Mary Travers Bolduc au volant d'une automobile ».

Illustration 6 : M[me] Bolduc chevauchant une motocyclette en 1936[17].
[disponible sur le site du Musée de la Gaspésie : http://archives.museedelagaspesie.ca/album/personnage/p11_6_a_142-600-2/]



Une photographie la montre même aux commandes d'un avion[18]. Cette hésitation entre tradition et émancipation apparaît donc autant dans les photographies plus personnelles et lorsqu'elle est en tournée, que dans les photographies promotionnelles, qui dénotent d'ailleurs une évolution dans l'image que l'artiste souhaite projeter. Elles restent plus sobres en début de carrière, alors qu'on peut la voir esquissant un léger sourire, harmonica ou violon en main[19], ou encore portant une perruque blanche avec son costume de scène pour les Veillées du bon vieux temps.

Illustration 7 : M[me] Bolduc en costume de scène avec la perruque blanche en 1928[20].



Mais ces photographies promotionnelles de l'artiste dévoilent bientôt une femme plus coquette en robe noire avec un long collier de perles[21], portant boucles d'oreilles et chapeau à la mode[22] ou arborant un large sourire[23]. Bref, si elle demeure fidèle à des valeurs conservatrices, et bien qu'elle ait entrepris une carrière en partie par nécessité, Mary Travers Bolduc n'en apparaît pas moins comme une femme déterminée qui prend de l'assurance, s'affirme comme femme autonome et moderne, et qui rêve qu'elle peut devenir, « elle aussi, vedette des disques et des Veillées du Bon Vieux Temps » (Lonergan 2018, 46). On pourrait ici avancer l'hypothèse que Mary Travers Bolduc adhère à sa façon, et dans une certaine mesure, à l'image de la « femme moderne » qui se développe à partir des années 1920 (Baillargeon 2012).

[17] Fonds Madame Édouard Bolduc (P11), Centre d'archives de la Gaspésie, Musée de la Gaspésie, Gaspé. P11/6/a/142 Mary Travers Bolduc. 1936. « Madame Édouard Bolduc chevauchant une motocyclette ».

[18] On peut voir la photographie sur le site du Musée de la Gaspésie à l'adresse suivante : http://archives.museedelagaspesie.ca/en/album/personnage/p11-album-22-600001/

[19] On peut voir la photographie sur le site du Musée de la Gaspésie à l'adresse suivante : http://archives.museedelagaspesie.ca/album/personnage/p11_6_a_29-300-dpi001/

[20] Fonds Madame Édouard Bolduc (P11), Centre d'archives de la Gaspésie, Musée de la Gaspésie, Gaspé. P11/6/a/27 Mary Travers Bolduc, 1928. « Photographie de M[me] Bolduc en costume de scène pour les soirées du Bon Vieux Temps ».

[21] On peut voir la photographie sur le site du Musée de la Gaspésie à l'adresse suivante : http://archives.museedelagaspesie.ca/album/personnage/p11_6_a_113-300-dpi001/

[22] On peut voir la photographie, sur un billet de spectacle, sur le site du Musée de la Gaspésie à l'adresse suivante : http://archives.museedelagaspesie.ca/album/musique/p11_4_d_3-600-dpi001/

[23] On peut voir la photographie sur la page consacrée à M[me] Bolduc sur le site de Bibliothèque et Archives Canada à l'adresse suivante : https://www.collectionscanada.gc.ca/obj/028011/f1/nlc002547-v6.jpg

L'institution et Mary Travers

Alors, quelle place devrait-on accorder à La Bolduc au sein de la chanson et de la musique dans le Québec des années 1930 ? Il s'agit d'une femme, presque analphabète, qui doit apprendre son métier d'artiste et doit s'imposer dans un contexte d'industrialisation en pleine accélération et d'urbanisation de la société québécoise, où les valeurs traditionnelles du terroir demeurent néanmoins encore fortement ancrées et où les femmes n'ont pas encore le droit de vote. Aux côtés, entre autres, du Quatuor Alouette[24] (1930-1965), qui propose des versions *a capella* du folklore canadien-français, La Bolduc se présente comme une artisane autodidacte, que les journaux de l'époque désignent souvent comme étant « la réputée folkloriste canadienne-française[25] », « la grande folkloriste de Montréal[26] », « la plus grande folkloriste du Canada[27] » ou encore « la populaire folkloriste[28] », comme l'indique une légende accompagnant l'annonce de son décès dans la presse. Ces désignations font allusion au fait qu'elle interprète des chansons folkloriques, bien que les emprunts au folklore ne représentent que 40 % de son répertoire (Tremblay-Matte 1990, 86). Certains, comme l'anthropologue et folkloriste Marius Barbeau[29], préféreront la désigner comme une « artiste du terroir ». D'autres, comme le comédien et dramaturge Gratien Gélinas, se montrent encore plus prudents et mesurent la valeur de l'œuvre de M^me^ Bolduc à sa popularité : « la valeur vraie de ses chansons est peut-être discutable, mais leur popularité ne l'est pas. Et cela c'est quelque chose » (Gélinas cité dans Benoît 1959, 117). Rien d'étonnant à cela puisque la compositrice s'inspire à la fois de la musique traditionnelle et de la chanson populaire qu'elle entend à la radio, se les approprie par des paroles originales et y imprime sa marque stylistique avec un rythme[30] hérité de la musique de danse traditionnelle du Québec rural, ainsi qu'une turlute, cette pratique vocale qui consiste à chanter des onomatopées pour imiter un instrument de musique. En fait, selon Monique Leclerc, les chansons de M^me^ Bolduc instaurent un « folklore urbain[31] » ou « folklore ouvrier » (Leclerc 1974, 41 et 50). Tout un contraste avec le Trio lyrique formé d'un baryton, un ténor et une contralto[32], ainsi qu'avec le projet de *La Bonne chanson* de l'abbé Charles-Émile Gadbois, dans lequel le folklore devient « bien pensant » et moralisateur[33].

Celle qui n'aimait pas son surnom de « La Bolduc[34] » se démarque donc nettement à la fois par sa musique, son interprétation et ses chansons. Elle s'avère être une artiste *populaire* dans tous les sens du terme — au sens de « près du peuple », mais forçant l'admiration aussi bien qu'appelant la nuance du jugement de valeur au sens de « plaire au plus grand nombre » —, incluant son niveau de langue. Elle est

[24] Il s'agit de quatre hommes habillés de chemises à carreaux et portant la ceinture fléchée (Jules Jacob, Roger Filliatrault, André Trottier, Émile Lamarre), dont l'objectif est « "l'interprétation artistique de belles chansons du terroir canadien", selon une publicité du temps » (Tremblay 1995).

[25] Fonds Madame Édouard Bolduc (P11), Centre d'archives de la Gaspésie, Musée de la Gaspésie, Gaspé. P11/7, coupures de presse. [s.a.], « M^me^ Bolduc aux soirées de variétés ».

[26] Fonds Madame Édouard Bolduc (P11), Centre d'archives de la Gaspésie, Musée de la Gaspésie, Gaspé. P11/7, coupures de presse. Jules Savarin, « Grand succès de soirée française à Waterville », [*Le Messager*], « deuxième page ».

[27] Fonds Madame Édouard Bolduc (P11), Centre d'archives de la Gaspésie, Musée de la Gaspésie, Gaspé. P11/7, coupures de presse. [s.a.], « Tizoune », *Le messager* (Lewiston, Maine), 20 octobre 1939.

[28] D'après la légende accompagnant une photographie de M^me^ Bolduc. Fonds Madame Édouard Bolduc (P11), Centre d'archives de la Gaspésie, Musée de la Gaspésie, Gaspé. P11/7, coupures de presse.

[29] Dans sa biographie de M^me^ Bolduc, Réal Benoît cite un commentaire de Marius Barbeau : « Je ne puis guère vous donner une opinion définitive sur cette artiste du terroir […] Je n'ai entendu, il y a assez longtemps, que quelques-unes de ses chansons. Elles m'ont frappé par leur verve endiablée et un tour de langue assez unique — à la manière des chanteurs du vrai terroir » (Benoît 1959, 116).

[30] D'après Lina Remon, M^me^ Bolduc compose ses chansons à partir de « mélodies d'origine celtique, française ou américaine, populaire ou folklorique, les modifie avec des arrangements originaux [...] » (Remon et Joyal 1993, 12). Et selon Jean-Pierre Joyal, ce qui fait la particularité de ses chansons, c'est le fait que leur « esprit » soit « intimement lié à la musique de danse traditionnelle du Québec rural du début de ce [XX^e^] siècle » (Remon et Joyal 1993, 31).

[31] « À cause de la forme spécifique des chansons de "La Bolduc", qui réunissent certaines caractéristiques fondamentales du répertoire folklorique en même temps qu'elles tiennent compte du milieu urbain où elles ont été créées, nous avons choisi de les définir comme expression du folklore urbain » (Leclerc 1974, 41). Comme Monique Leclerc l'exprime dans le résumé de son mémoire de maîtrise, « [c]ette définition sert à déterminer l'aire culturelle et le potentiel collectif, inhérents aux chansons, les confirmant ainsi comme documents d'histoire socio-culturelle » (Leclerc 1974, n.p.). Le concept désigne donc d'abord et avant tout la chanson comme pratique.

[32] Le Trio lyrique est fondé en 1932 et engagé l'année suivante par la Commission canadienne de radiodiffusion (ancêtre de la Société Radio-Canada [Potvin 2007]). Il était alors formé de son fondateur, le baryton Lionel Daunais, de la contralto Anna Malenfant et du ténor Ludovic Huot, ainsi que du pianiste et arrangeur Allan McIver. Son répertoire incluait du folklore du Canada français, de même que des compositions originales de Lionel Daunais.

[33] Le folkloriste Conrad Laforte qualifiait l'entreprise de l'abbé Gadbois de « supercherie » : « Au Canada, la pire des supercheries fut celle que l'abbé Charles-Émile Gadbois a faite pour la chanson le *Bal chez Boulé*. Il a conservé la mélodie, le premier couplet et le refrain traditionnels tels que publiés par Ernest Gagnon, mais il a recomposé entièrement les autres couplets, de sorte que bien des artistes s'y laissent prendre, et ils chantent la version Domisol au lieu de la traditionnelle. Si la version de Gadbois était supérieure... mais elle se veut plus populaire que le peuple. Au demeurant, Gadbois qui était un éditeur commerçant, ne saurait être considéré comme un folkloriste [...] Il y a toujours eu de ces fabricants de faux naïf, de faux populaire, comme il y a toujours eu des gens pour se laisser tromper par eux. Et cela devient grave quand leurs recueils sont approuvés et largement diffusés dans les écoles » (Laforte 1976, 114-115).

[34] Selon sa fille Fernande, le surnom de « La Bolduc » « lui faisait mal parce que dans ce temps-là, vous savez, aujourd'hui on dit une putain, une traînée ou une putain. Dans ce temps-là, c'était une trousse, une trousse ben c'était juste sur la rue St-Laurent qu'on trouvait ça... […] elle disait je suis pas une trousse... Alors maman elle l'acceptait pas ce mot-là ». Fonds David Lonergan (P78), Centre d'archives de la Gaspésie, Musée de la Gaspésie, Gaspé. P78/1a/5/1, David Lonergan, *Entrevues avec Fernande Bolduc*, 17 janvier 1990, tapuscrit, p. 52.

d'ailleurs bien consciente des reproches qu'on lui adresse à ce sujet. Aussi, déterminée et fière, elle n'hésite pas dans « La chanson du bavard » à défendre sa prise de parole dans la langue qui est la sienne : « Y en a qui sont jaloux y veulent mettre des bois dans les roues/J'vous dis tant que j'vivrai j'dirais toujours moé pis toé/Je parle comme l'ancien temps j'ai pas honte de mes vieux parents/Pourvu que j'mette pas d'anglais j'nuis pas au bon parler français ».

Celle que l'on désigne, dans les années 1930, sur les affiches de ses spectacles par le nom de « Madame Édouard Bolduc », « Madame Ed. Bolduc » ou encore « Madame Bolduc » — jamais par son prénom, comme il se doit pour une femme mariée —, et dans les articles de journaux par le surnom de « La Bolduc », ne faisait pas l'unanimité. Dans son *Panorama de la chanson québécoise*, Bruno Roy résume bien l'opinion des élites jusque dans les années 1960 au sujet de M^me^ Bolduc :

> On était né pour un petit pain. On cachait son identité. Combien d'artistes québécois, pour faire plus « exotique » empruntèrent des pseudonymes ? Il est vrai que le « son » québécois ne passait pas. La Bolduc entre nous, ça passait. On en riait. Mais à l'extérieur... il ne fallait pas la montrer à des gens instruits ! C'était « quétaine » de chanter dans les rues de Montréal (Roy 1978, 44).

Ainsi, en février 1941, peu de journaux soulignent la mort de M^me^ Bolduc. Henri Letondal, pour qui « [c]'est une grande artiste qui vient de disparaître », est le premier à lui rendre hommage dans le magazine populaire *Radiomonde*[35] :

> Son genre populaire, plein de gaité et d'entrain, lui valut d'être ovationnée au Canada et aux Etats-Unis [*sic*]. Et pourtant M^me^ Edouard [*sic*] Bolduc, artiste sincère et probe, était tenue en méfiance par un certain groupe qui ne prisait ni la spontanéité de son invention, ni les moyens qu'elle employait pour atteindre la popularité. Mais le bon peuple, lui, jugeait différemment avec un enthousiasme débordant ; il acclamait celle qui savait si bien le distraire (Letondal cité dans Benoît 1959, 81).

Ses filles ont été particulièrement touchées par cet hommage : dans le *scrapbook* de Denise et Fernande conservé dans le fonds d'archives du Musée de la Gaspésie, on en trouve une copie minutieusement transcrite à la main.

En effet, Mary Travers Bolduc a connu un immense succès populaire tant par la vente de ses disques[36] que par ses spectacles, qui faisaient salle comble au Québec, au Canada français ou en Nouvelle-Angleterre[37]. Dans les publicités pour ses spectacles ou les quelques comptes rendus qu'en donnent les journaux au cours de sa carrière, elle devient tour à tour « la reine de la chanson canadienne[38] », la « reine de la chanson comique[39] », la « chansonnière populaire[40] », « la populaire chanteuse comique[41] », ou encore la « célèbre artiste de la radio et du disque[42] » et l'« artiste du terroir unique en son genre.»[43] Les publicités de la maison de disque Starr la présentent comme « la chanteuse comique la plus populaire dans tout Québec [*sic*][44] ». C'est donc l'aspect populaire qui explique la réception critique mitigée des chansons et de l'artiste. Aussi, il faut attendre l'année 1959, presque deux décennies après son décès, pour que soit publiée sa première biographie et pour que l'on commence à reconnaître sa contribution à la chanson canadienne-française, bientôt québécoise. Dans *La Bolduc : Sa carrière fulgurante, sa vie courageuse, ses chansons canailles*, Réal Benoît rappelle la réception critique plutôt négative réservée à l'artiste par les « intellectuels » :

> […] alors que Madame Bolduc vivait et produisait en vrac, l'attitude des intellectuels, des gens « bien » n'était pas du tout favorable à la chanson préférée du peuple. Quand elle ne reflétait [*sic*] pas un mépris total, cette attitude laissait pour le moins voir une condescendance facile à interpréter. Ces chansons-là étaient grosses, vulgaires,

---

35 Les dix premières années d'existence (1939-1949) de cet hebdomadaire illustré ont été marquées par « [l]a recherche d'un équilibre entre l'exigence de la culture d'élite et le "relâchement" de la culture populaire » (Martin 2001, 326).

36 Le disque « La cuisinière » connaît un succès qui va au-delà des espérances de Roméo Beaudry : en janvier, il en a vendu plus de « 10 000 exemplaires ce qui donne à Mary 400 dollars en droits d'auteur plus 50 dollars pour l'enregistrement [...] Édouard ne gagnait qu'environ 1 500 dollars par année… » (Lonergan 2018, 63).

37 Selon Fernande, les organisateurs des soirées « paquetaient les salles avec maman » et sa mère lui aurait confié qu'elle était « le clou de la soirée ». Fonds David Lonergan (P78), Centre d'archives de la Gaspésie, Musée de la Gaspésie, Gaspé. P78/1a/5/1, David Lonergan, *Entrevues avec Fernande Bolduc*, 17 janvier 1990, tapuscrit, p. 58.

38 Fonds Madame Édouard Bolduc (P11), Centre d'archives de la Gaspésie, Musée de la Gaspésie, Gaspé. P11/7, coupures de presse. [s.a.], « [Mm]e Bolduc et sa troupe d'artistes de Montréal seront en ville le 24 mai », 18 mai 1934.

39 Fonds Madame Édouard Bolduc (P11), Centre d'archives de la Gaspésie, Musée de la Gaspésie, Gaspé. P11/7, coupures de presse. [s.a.], « Tizoune », *Le messager* (Lewiston, Maine), 20 octobre 1939.

40 Fonds Madame Édouard Bolduc (P11), Centre d'archives de la Gaspésie, Musée de la Gaspésie, Gaspé. P11/7, coupures de presse. [s.a.], « Madame Bolduc. Chansonnière populaire », *La revue populaire*, mars 1931, p. 15.

41 Fonds Madame Édouard Bolduc (P11), Centre d'archives de la Gaspésie, Musée de la Gaspésie, Gaspé. P11/7, coupures de presse. Photo avec légende et publicité dans [?], Montréal, 21 février 1937.

42 Fonds Madame Édouard Bolduc (P11), Centre d'archives de la Gaspésie, Musée de la Gaspésie, Gaspé. P11/7, coupures de presse. Publicité du Théâtre Princess.

43 Fonds Madame Édouard Bolduc (P11), Centre d'archives de la Gaspésie, Musée de la Gaspésie, Gaspé. P11/7, coupures de presse. « M^me^ Bolduc à S.-Henri [*sic*] jeudi ».

44 Fonds Madame Édouard Bolduc (P11), Centre d'archives de la Gaspésie, Musée de la Gaspésie, Gaspé. P11/7, coupures de presse. Publicité « Records de Phonographes Starr ».

> souvent même malpropres, et quelle langue, ma chère ! (Benoît 1959, 80).

On le voit, l'ouvrage n'est pas sans ambiguïté quant à la perception de la qualité artistique des chansons de « la chanteuse de Newport », entre autres dans certains commentaires recueillis par Benoît auprès de quelques artistes et personnages publics à qui il a demandé : « Que pensez-vous des chansons de M^me^ Bolduc ? » (Benoît 1959, 114). Il rapporte entre autres les propos de Marius Barbeau, qui avoue :

> J'aurais eu l'occasion, une fois, de l'entendre dans un petit théâtre près de la gare, à Ottawa, où elle se faisait valoir à bon marché. Mais j'avais alors un préjugé contre ce folklore d'un genre douteux ; j'avais sans doute tort. Elle avait son genre à elle, mais elle n'a pas réussi à gagner de la distinction (Benoît 1959, 115).

Il cite également Roger Champoux, journaliste à *La Presse* :

> De l'art ! Non. Mais la bonne humeur toute naïve d'une brave personne qui reprenait les chansons de son temps, retrouvait le rythme du rigaudon, multipliait en cascade les trilles et se livrait à une gymnastique buccale comme nous n'aurons certainement plus d'exemples. C'était bon enfant et les humbles gens qui ne cherchent pas midi à quatorze heures et n'ont pas le temps de disséquer leur plaisir mais s'y adonnent tout entier, écoutaient la Bolduc sans lui faire l'injure d'une morgue boudeuse. Elle était ce qu'elle était : la Bolduc. Elle chantait pour amuser, pour s'amuser elle-même et laissait les esthètes à leurs préoccupations torturées (Benoît 1959, 116).

Ce commentaire du journaliste reflète bien les préjugés à l'égard des chansons de La Bolduc qui relèvent d'une culture populaire et « non savante », allant jusqu'à refuser de lui attribuer le rôle d'autrice-compositrice-interprète puisqu'elle ne faisait que « repren[dre] les chansons de son temps » et qu'elle ne « chantait [que] pour amuser » (Champoux dans Benoît 1959).

Le biographe lui-même n'échappe pas à une certaine ambiguïté dans son jugement sur l'œuvre de la chansonnière et se montre lui aussi réticent à lui reconnaître ce statut de créatrice d'œuvres originales :

> Madame Bolduc n'avait vraiment aucune instruction. Il suffit d'écouter un seul couplet pour nous en rendre compte : de quoi faire hurler le grammairien le moins exigeant. […] Elle écrivait le français comme elle parlait, et non selon les lois de la grammaire ou de l'orthographe. Il serait donc ridicule de tenter une analyse littéraire du style, de la langue Bolduc. On ne l'imagine pas très bien, de son vivant, recevant un journaliste, ou bien, si elle vivait encore, répondant à un interviewer professionnel de radio ou de télévision […] Madame Bolduc écrivait, « composait » ses chansons comme elle vivait. Sur le coin de la table de cuisine. En raccommodant des chaussettes. En lavant les enfants. Cela venait tout seul, tout d'une pièce. SPONTANÉMENT[45]. (Benoît 1959, 85-86).

Benoît pose ici un regard critique sur les chansons pour lesquelles la qualité de la langue laisserait à désirer, tout en nuançant en même temps son propos en insistant sur l'authenticité de cette artiste populaire (popularité qu'elle doit justement à cette authenticité) qui « "composait" comme elle vivait ». Ce n'est pas seulement le niveau de langue, associé ici à une classe sociale, que l'on reproche à M^me^ Bolduc, mais également le ton, populaire lui aussi : « ses chansons sont grosses, elles sont souvent très vulgaires. Madame Bolduc ne reculait devant aucune grosse farce dont elle devinait instinctivement l'effet certain sur son public » (Benoît 1959, 88).

Ce n'est donc pas un hasard si cette première biographie est préfacée par Doris Lussier, dont le personnage du Père Gédéon est un paysan dont l'humour appartient au vaudeville et au burlesque, tout comme les pièces de la troupe de M^me^ Bolduc. Dans sa préface, Lussier, sans ambiguïté, prend fait et cause pour la Bolduc et affirme qu'elle « est un des phénomènes folkloriques les plus vivants qu'ait connu le Canada français. Cette femme forte, que le manque d'instruction et la pauvreté n'ont jamais pu ébranler, parce qu'elle était la joie et le dynamisme incarnés, est un des monuments de notre folklore » (Lussier 1959, 8). Dans cette œuvre, Lussier/Père Gédéon apprécie la simplicité de ses chansons qui « sont directes, spontanées, drôles, truculentes et pleines de santé. C'est pour ça que nous les retenons. C'est pour ça que le peuple les a retenues. Et heureusement, il n'a pas attendu pour cela la permission des esthètes angoissés qui se croient les prêtres du Beau » (Lussier 1959, 9).

Comme le note Marie-Thérèse Lefebvre, on constate au début des années 1960 une rupture, une « période d'ébullition et de prise de parole par les femmes » (Lefebvre 1991, 76). Cela se répercute sur le regard que l'on va désormais poser sur la carrière et l'œuvre de M^me^ Bolduc. Ainsi, à partir du milieu des années 1960, on a vu en elle la « mère spirituelle de tous nos chansonniers[46] ». Pour le chroniqueur Philippe Laframboise, elle est « un chansonnier [*sic*] calquant des refrains sur l'actualité, à la façon des caricaturistes-chantants des boîtes de Montmartre[47] ». Pour marquer le centenaire

[45] Les lettres majuscules sont de l'auteur.

[46] Rolande Lacerte, « Émouvants souvenirs de "La Bolduc" évoqués par deux de ses filles », *L'Hebdo de Sherbrooke*, 15 mars 1967. Coupure de presse, Fonds Madame Édouard Bolduc, P11/7/1, Musée de la Gaspésie.

[47] Phil[ippe] Laframboise, « La belle époque … de la Bolduc », *La semaine illustrée*, 30 octobre au 5 novembre, 1967, p. 42. Coupure de presse, Fonds Madame Édouard Bolduc, P11/7/1, Musée de la Gaspésie.

de la Confédération canadienne, *Le Magazine Maclean* et le *Maclean's*, dans leur « Palmarès du siècle », font de Mme Bolduc l'un de leur choix dans la catégorie « des Canadiens qui, depuis 1867, se sont illustrés de façon particulière[48] », et dans les pages du magazine qui proposent cette liste, on a choisi la photographie de Mme Bolduc chevauchant une motocyclette. On peut aussi faire l'hypothèse qu'au cours des années 1960, on redécouvre et apprécie, aux côtés de la chanson nationaliste, les chansons de Mme Bolduc dans le contexte d'une revalorisation et d'une réactualisation du folklore, comme en témoigne la réédition de ses disques en format 33 tours et la reprise de ses chansons par plusieurs artistes populaires comme le groupe Les Coquettes, Marthe Fleurant, Dominique Michel, Angèle Arsenault et même le pianiste et compositeur André Gagnon et ses *Turluteries d'après 11 chansons de Mme Bolduc* (1972), enregistrées aux côtés de l'orchestre philharmonique de Berlin. À cela, s'ajoute l'émergence d'une chanson chantée en joual dans la foulée de l'*Osstidcho* (1968), qui contribue à valoriser la langue populaire à travers une pratique artistique. On peut aussi penser que dans une société où le mouvement féministe avance à pas de géants — de l'acquisition du statut de personne juridique en 1964 jusqu'à l'Année internationale de la Femme en 1975 — et où la chanson populaire, et même joualisante, connaît un âge d'or, la mémoire collective était prête à accueillir cette nouvelle figure exemplaire.

Nouveau regard sur l'œuvre et la carrière de Mary Travers Bolduc

Réécouter les chansons de Mme Bolduc, parcourir à nouveau la revue de presse compilée par ses filles et fouiller dans ses archives permet de mieux comprendre ce qui a contribué à son succès et pourquoi sa réception critique a été aussi longtemps mitigée.

Musicienne autodidacte, Mary Travers était une artiste populaire (issue du peuple et s'adressant à lui) qui est devenue une vedette populaire (à succès). Ce succès, elle le doit en grande partie au fait qu'elle était une artiste authentique qui s'adressait à son public dans la langue qui était la sienne et qui partageait les mêmes préoccupations que celui-ci. Avec son peu d'éducation, elle a entrepris, d'abord par nécessité, une carrière d'autrice-compositrice-interprète pour « semer la joie[49] », carrière qu'elle a tenté de concilier avec les valeurs traditionnelles — le rôle de « mère-épouse-ménagère » — qu'on lui avait inculquées et auxquelles elle est restée fidèle. Au fond, ce n'est peut-être pas tant un paradoxe que cette épouse et mère, qui s'inquiète toujours de sa famille et s'ennuie de sa maisonnée lorsqu'elle est en tournée, prenne aussi tant de plaisir à chanter et à paraître sur scène, comme en témoignent les nombreuses photographies où elle arbore un large sourire. Il s'agit bien plutôt d'une tension constante entre deux modes de vie. Et si certaines chansons se caractérisent par un ton plutôt grivois, c'est bien pour faire rire son public, qui en a bien besoin en temps de crise économique.

Plus encore, la condescendance d'une certaine élite à son égard au cours de sa carrière et le silence qui a suivi son décès relèvent de préjugés, non pas seulement parce qu'elle était une femme, mais également à cause de la classe sociale à laquelle elle appartenait et dont elle a été le miroir. Ce n'était pas tant son propos dans ses chansons qui dérangeait, mais plutôt son niveau de langue, le ton parfois grivois et le style de sa musique. Presque analphabète, elle n'était pas assez « folklorique » pour les uns, trop axée sur un divertissement populaire pour les autres. On ne doit pas s'étonner que les artistes de la chanson populaire des années 1960 aient trouvé leur compte dans son répertoire et on peut mieux mesurer la valeur de son œuvre et de sa carrière en lien avec la société au sein de laquelle elle a évolué. La Bolduc est bien la « pionnière de la chanson québécoise et porte-parole musicale de son époque (1894-1941) », comme l'indique la murale à son effigie dans le quartier Hochelaga-Maisonneuve, où elle a habité à Montréal[50].

---

[48] Fonds Madame Édouard Bolduc (P11), Centre d'archives de la Gaspésie, Musée de la Gaspésie, Gaspé. P11/7, coupures de presse. [s.a.], « 1867-1967/Palmarès », *Le Magazine Maclean*, janvier 1967, p. 14.

[49] Commentaire de Fernande Bolduc. Fonds David Lonergan (P78), Centre d'archives de la Gaspésie, Musée de la Gaspésie, Gaspé, P78/1a/5/1. David Lonergan, *Entrevues avec Fernande Bolduc*, 17 janvier 1990, tapuscrit, p. 44.

[50] « La Bolduc », *Art public Montréal*. https://artpublicmontreal.ca/oeuvre/la-bolduc/, page consultée le 21 juin 2021. Le quartier ne porte ce nom que depuis 1918, suite à l'annexion des deux municipalités Hochelaga et Maisonneuve autrefois indépendantes.

Références

Documents d'archives

Fonds d'archives

Fonds David Lonergan (P78), Centre d'archives de la Gaspésie, Musée de la Gaspésie, Gaspé.

Fonds Madame Édouard Bolduc (P11), Centre d'archives de la Gaspésie, Musée de la Gaspésie, Gaspé.

Sites internet

« Albums Archive », *Musée de la Gaspésie*, http://archives.museedelagaspesie.ca/album/, consulté le 10 mars 2019.

« La Bolduc », Art public Montréal. https://artpublicmontreal.ca/oeuvre/la-bolduc/, consulté le 21 juin 2021.

« Madame Édouard Bolduc (Mary Travers), folkloriste et chansonnière (1894-1941) », *Bibliothèque et archives Canada* (Gramophone virtuel), https://www.bac-lac.gc.ca/fra/decouvrez/films-videos-enregistrements-sonores/gramophone-virtuel/Pages/mary-bolduc-bio.aspx, consulté le 12 mars 2019.

« Madame Édouard Bolduc, la voix du peuple », *Musée de la Gaspésie*, exposition virtuelle accessible en ligne : https://museedelagaspesie.ca/pages/exposition-virtuelle, consulté le 10 mars 2019.

Autres sources

Beausoleil, Jean-Claude, Jacques Côté et Kathleen Delaney (1965-1966). « La femme mariée commerçante », *Les Cahiers de droit*, vol. 7, nº 2, avril, p. 367, accessible en ligne : https://doi.org/10.7202/1004239ar.

Benoît, Réal (1959). *La Bolduc : Sa carrière fulgurante, sa vie courageuse, ses chansons canailles*, Montréal, Les Éditions de l'Homme.

Bouliane, Sandria P. (2009). « Débuts de la chanson populaire enregistrée au Canada français », *Encyclopédie du patrimoine culturel de l'Amérique française*, http://www.ameriquefrancaise.org/fr/article-148/Débuts_de_la_chanson_populaire_enregistrée_au_Canada_français.html - .YU8t-GZKjfA, consulté le 20 septembre 2021.

Charest, Marie-Josée (2007). « Lire Mary Travers (La Bolduc) : Chansons et représentations sociales dans le Québec des années 1930 », mémoire de maîtrise, département des littératures de langue française, Université de Montréal, Montréal.

Descarries, Francine (2006-2007). « Chronologie de l'histoire des femmes au Québec et rappel d'événements marquants à travers le monde », Institut de recherches et d'études féministes, département de sociologie, UQAM, 2006-2007. Accessible en ligne : https://unites.uqam.ca/arir/pdf/chronologieNouvelleVersionJuin2007_old.pdf, consulté le 10 mars 2019.

Dewalt, Bryan (2016). « Points tournants : Si l'histoire du phonogramme et du tourne-disque m'était contée », *Bibliothèque et Archives Canada*, *L'histoire de l'enregistrement sonore au Canada*, https://www.bac-lac.gc.ca/fra/decouvrez/films-videos-enregistrements-sonores/gramophone-virtuel/Pages/histoire-enregistrement-sonore.aspx, consulté le 23 septembre 2021.

Heinrich, Nathalie (2012). « Grand résumé de *De la visibilité* : *Excellence et singularité en régime médiatique*, Paris, Éditions Gallimard, 2012 », *SociologieS : Grand résumés,* 2013, p. 1-11, https://doi.org/10.4000/sociologies.4282, consulté le 22 septembre 2021.

Laforte, Conrad (1976). *Poétiques de la chanson traditionnelle française*, Québec, Presses de l'Université Laval, collection « Les archives de folklore ».

Laframboise, Philippe (1992). *La Bolduc : Soixante-douze chansons populaires*, Montréal, VLB Éditeur, collection « Chansons et monologues ». Édition préparée et présentée par Philippe Laframboise.

Laframboise, Philippe (2007). « Gauthier, Conrad », *L'Encyclopédie canadienne*, https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/gauthier-conrad, consulté le 15 avril 2020.

Leclerc, Monique (1974). *Les chansons de « La Bolduc » : Manifestation de la culture populaire à Montréal (1928-1940)*, mémoire de maîtrise, Université McGill, Montréal.

Lefebvre, Marie-Thérèse (1991). *La création musicale des femmes au Québec*, Montréal, Éditions du Remue-ménage.

Linteau, Paul-André, René Durocher et Jean-Claude Robert (1989). *Histoire du Québec contemporain : De la confédération à la crise (1867-1929)*, Montréal, Boréal compact, vol. 1. Nouvelle édition refondue et mise à jour.

Lonergan, David (2018). *La Bolduc : La vie de Mary Travers*, 2e édition, Montréal, Les éditions Mémoire et Patrimoine/Richard Ouellet éditeur. Discographie présentée et établie par Michel Picard.

Lussier, Doris (1959). « Sur un monument... », préface, dans Réal Benoît, *La Bolduc : Sa carrière fulgurante, sa vie courageuse, ses chansons canailles*, Montréal, Les Éditions de l'Homme, p. 7-9.

MARTIN, Michèle (2001). « Un magazine canadien-français résiste à l'envahisseur ! *Radiomonde* et les artistes français (1939-1949) », *Réseaux*, vol. 3, n° 107, p. 295-327.

MOOGK, Edward (2006). « Berliner Gramophone Company », *L'Encyclopédie canadienne*, https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/berliner-gramophone-company, consulté le 15 avril 2020.

POTVIN, Gilles (2007). « Saucier, Joseph », *L'Encyclopédie canadienne*, https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/saucier-joseph, consulté le 15 avril 2020.

« Roméo Beaudry, auteur, compositeur, pianiste et administrateur (1882-1932) », *Bibliothèque et archives Canada,* https://www.bac-lac.gc.ca/fra/decouvrez/films-videos-enregistrements-sonores/gramophone-virtuel/Pages/romeo-beaudry-bio.aspx, consulté le 12 juin 2021.

ROY, Bruno (1978). *Panorama de la chanson québécoise*, Montréal, Leméac.

REMON, Lina avec la collaboration de Jean-Pierre JOYAL (1993). *Paroles et musiques : Madame Bolduc*, Montréal, Guérin.

TOUSIGNANT, François (1997). « Bref passage historique », *Cent ans d'enregistrement au Québec (1897-1997) : Hommage aux pionniers de l'enregistrement sonore — Coffret 4 CD*., Montréal, La Société Radio-Canada et Les disques Fonovox (livret d'accompagnement).

TREMBLAY, Danielle (1995). « Les effets de la radio : Les musiques du quotidien transformées, assaillies et enrichies par le "melting pot" de CHLP à Radio-Canada », *Le développement historique et le fonctionnement de l'industrie de la chanson québécoise*, https://www.yveslaneville.com/chanson/danielle/dandeux2.htm, consulté le 20 avril 2021.

TREMBLAY, Danielle (1995). « Le développement historique et le fonctionnement de l'industrie de la chanson québécoise : Des veillées du bon vieux temps» aux festivals CPR (1917-1927) », *Le développement historique et le fonctionnement de l'industrie de la chanson québécoise*, https://www.yveslaneville.com/chanson//danielle/danprem3.htm, consulté le 12 février 2022.

TREMBLAY-MATTE, Cécile (1990). *La chanson écrite au féminin : De Madeleine de Verchères à Mitsou (1730-1990)*, Montréal, Éditions Trois.

Résumé

Longtemps dénigrée par une certaine élite et plus ou moins ignorée des ouvrages sur la chanson, Mary Travers Bolduc (1894-1941) est aujourd'hui considérée comme étant la première autrice-compositrice-interprète, ainsi que la toute première vedette de la chanson populaire québécoise. À une époque où les femmes bénéficient de peu ou pas d'autonomie, sa carrière semble à la fois une anomalie et un exploit. Cependant, l'image de la femme indépendante qui gère sa carrière et organise ses tournées apparaît en contradiction avec les chansons où elle reste fidèle aux valeurs traditionnelles de sa génération et de son public quant au rôle de la femme dans la société. Réécouter les chansons de Mme Bolduc et parcourir les archives permettent de mieux comprendre qui était celle que l'on surnommait « La Bolduc », — à la fois femme, épouse et mère, ainsi qu'artiste autodidacte et « reine de la chanson comique », à mi-chemin entre le folklore et la chanson populaire —, et aident à la compréhension de ce pourquoi sa réception critique a été aussi longtemps mitigée. On peut également mieux mesurer la valeur de son oeuvre en lien avec la société dans laquelle elle a évolué, ainsi qu'émettre le constat que la condescendance de certains à son égard au cours de sa carrière, tout comme le silence qui a suivi son décès, relèvent de préjugés ; non pas parce qu'elle était une femme, mais à cause de la classe sociale à laquelle elle appartenait et dont elle a été le miroir. Ce n'était pas tant le propos de ses chansons qui dérangeait mais bien son niveau langue, le ton parfois grivois et le style de sa musique, ce qui a pourtant garanti son succès auprès des spectateurs. Sa réhabilitation au cours des années 1960, dans le contexte d'une revalorisation du folklore et de l'âge d'or de la chanson joualisante, s'explique par l'évolution de l'horizon d'attente et du goût du public.

Abstract

Although long denigrated by a certain elite and relatively ignored in studies of popular music, Mary Travers Bolduc (1894-1941) is today considered to be both Quebec's first singer-songwriter and its first popular music star. At a time when women enjoyed little to no autonomy, her career seems both an anomaly and an achievement. However, the image of the independent woman who manages her career and organizes her tours appears contradictory with her songs, in which she remains faithful to the traditional values of her generation regarding the role of women in society. Listening to Madame Bolduc's songs in the context of her personal archives allows us to better understand the one nicknamed "La Bolduc," who was at the same time a woman, wife and mother, as well as a self-taught artist and "queen of comic song", halfway between folklore and popular music. This examination can give further context for why critics have been lukewarm for so long. We can also better measure the value of her work in relation to the society in which she evolved. In this article, I argue that the condescending attitude towards her during her career and the silence that followed her death are based on prejudice—prejudice not because she was a woman, but because of the social class to which she belonged and mirrored. It was not so much the meaning of the words in her songs that concerned some critics but her level of language, her sometimes ribald tone, and the style of her music—qualities that also made her a success. In the context of the revalorization of folklore and the golden age of joual popular music in Québec, Bolduc's rehabilitation in the 1960s can be explained by the evolution of public taste and of critics' horizon of expectation.

***

Johanne Melançon

Johanne Melançon est chercheure associée au CRCCF de l'Université d'Ottawa. Elle a enseigné la chanson et la littérature de l'Ontario français et du Québec au Département d'études françaises de l'Université Laurentienne de 2005 à 2021. Ses publications et ses recherches portent sur l'œuvre de poètes, romanciers et dramaturges franco-ontariens, ainsi que sur la chanson. Elle a co-dirigé avec Lucie Hotte une *Introduction à la littérature franco-ontarienne* (Prise de parole, 2010 ; mention Prix Champlain 2011). Ses recherches actuelles portent sur l'analyse et la mise en valeur des archives du théâtre franco-ontarien contemporain.

L'opéra, un monde professionnel hanté par les violences de genre

Marie Buscatto (IDHE.S, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne — CNRS)
Soline Helbert (Chanteuse lyrique)
Ionela Roharik (École des Hautes Études en Sciences Sociales – CNRS)

Le 19 août 2020, la soprano française Chloé Briot dénonce dans *La Lettre du Musicien* des agressions sexuelles répétées portées par un collègue chanteur lors de la production de l'opéra *L'inondation*[1]. Faute d'avoir été entendue et défendue par les responsables de la production, elle annonce encore avoir porté plainte devant la justice dès le mois de mars de la même année et vouloir ainsi « en finir avec la loi du silence » (de Banes Gardonne 2020). L'information est immédiatement relayée et discutée dans différents médias, comme en fait foi la longue chronique de Clément Buzalka sur le site de la radio *France Musique* datant du 21 août 2020 (Buzalka 2020). Cette affaire, portée par une chanteuse de 32 ans à la carrière prometteuse — elle a été nommée dans la catégorie « Révélation artiste lyrique » aux Victoires de la musique classique en 2018 — suscite de nombreuses interrogations chez les journalistes français·es de la musique. Pourquoi l'artiste lyrique n'a-t-elle pas été entendue, malgré ses plaintes réitérées auprès de ses collègues et de la production ? Dans quelle mesure ces agressions sexuelles sont-elles symptomatiques d'un mode de fonctionnement sexiste plus large du monde français de l'Opéra ? Peut-on parler effectivement d'une « loi du silence » dénoncée par la chanteuse ? Si oui, que risquent ceux et celles qui dénonceraient des faits sexistes et des violences sexuelles ?

Ces questions ont été au fondement de l'enquête menée en France en 2020 auprès de chanteuses et de chanteurs lyriques professionnel·les (qui forment la moitié des répondant·es) et de tou·tes les autres professionnel·les participant à l'élaboration d'un spectacle d'opéra — par exemple les musicien·nes d'orchestre, le personnel technique, les chef·fes d'orchestre et de chœur ou le personnel administratif. Dans cet article, fondé sur une enquête (voir annexe méthodologique) conduite par questionnaires (336 répondant·es) et par entretiens qualitatifs (18 répondant·es), nous[2] tentons de rendre compte des conditions sociales de production de cet événement exceptionnel et d'en saisir les différentes dimensions sociologiques. Il s'agit en effet de répondre de manière rigoureuse aux interrogations que suscite une telle dénonciation juridique et médiatique d'agressions sexuelles répétées.

L'univers de l'opéra est-il effectivement un univers propice aux violences de genre envers les chanteuses lyriques ? Afin de mieux répondre à cette interrogation, nous avons en effet ouvert le questionnement aux violences de genre en les définissant comme « l'ensemble des violences, qu'elles soient verbales, physiques ou psychologiques, interpersonnelles ou institutionnelles, commises par les hommes en tant qu'hommes contre les femmes en tant que femmes » (Simonetti 2016, 681[3]). Il s'agit certes d'aborder le sujet des violences sexuelles caractérisées de manière juridique comme le viol, les attouchements ou les agressions sexuelles (voir par exemple, Beltzer et collab. 2005 ; Spira et collab. 1992 ; Lhomond 1997 ; Bajos, Bozon. 2008 ; Beck et collab. 2007 ; Cavalin 2007 ; Enveff 2001 ; Brown, Debauche et collab. 2021). Mais nous cherchons aussi à étudier les violences de genre dans leur grande variété « ordinaire » (Trachman 2018) au sein de l'environnement de travail : des remarques sexistes dénigrantes aux blagues sexuelles, en passant par la drague insistante ou les vannes péjoratives sur la sexualité ou le physique. Nous sommes ainsi parties d'une double hypothèse qui s'est révélée probante : d'une part, ces violences de genre rendent difficile la vie des femmes au quotidien en les obligeant à s'en protéger, dans la mesure où elles les transforment en victimes potentielles de ces agissements sexistes ; d'autre part, ces violences de genre participent à construire un contexte favorable à l'émergence des violences sexuelles et sexistes et à encourager une possible « loi du silence ». Les violences de genre sont ainsi envisagées selon un continuum au sens que lui a donné Liz Kelly

[1] *L'inondation*, de Francesco Filidei et Joël Pommerat, créée en 2019 à l'Opéra Comique (Paris).

[2] L'équipe est composée d'une sociologue universitaire qualitative, spécialiste des arts et des études de genre (Marie Buscatto), d'une sociologue universitaire statisticienne spécialiste des arts (Ionela Roharik) et d'une chanteuse lyrique (Soline Helbert).

[3] Si l'enquête a mis en évidence le phénomène des violences commises contre les hommes dans le monde de l'opéra, le faible nombre d'hommes répondants n'a pas permis de l'étudier ici de façon rigoureuse et approfondie. Ce point est repris en conclusion de l'article.

(2019 [1987]). Comme nous le verrons en conclusion, l'analyse a en effet permis de constater la pertinence de ce continuum non seulement dans la manière dont ces différents agissements sexistes, des plus « ordinaires » aux plus explicites, participent à construire des violences de genre, mais aussi dans la relation qui s'établit entre ces différents faits dans le quotidien des personnes concernées.

Une fois présenté l'opéra comme travail collectif, hiérarchisé et encadré par des hommes, nous décrirons l'omniprésence des agissements sexistes très majoritairement portés par des hommes de pouvoir et subis par les femmes chanteuses. Sera alors révélé le faible niveau de dénonciation de ces agissements malgré leurs lourdes conséquences psychologiques sur les victimes et les témoins en raison des nombreuses craintes suscitées par la dénonciation. On s'intéressera enfin aux fondements structurels de l'omniprésence de ces violences de genre et de leur faible niveau de dénonciation en lien avec un environnement professionnel propice aux violences de genre que constitue le monde de l'opéra.

Encadré méthodologique

Les données quantitatives de cette enquête menée en France ont été obtenues au moyen d'un questionnaire anonyme élaboré en 2020. Il a été diffusé sur la plateforme webquest.fr, puis mis en ligne sur le site de l'association ComposHer dédiée à la promotion des compositrices classiques, et plus largement à la place des femmes dans cet univers musical[4]. Tou·tes les professionnel·les de l'opéra (chanteur·ses, musicien·nes d'orchestre, personnel technique et administratif, chef·fes d'orchestre et de chœur, metteur·ses en scène, agent·es artistiques) ont été appelé·es à répondre à ce questionnaire. Sa diffusion, débutée le 31 mai 2020, a principalement été réalisée via les réseaux sociaux et les messageries électroniques. Sur Facebook, un grand nombre de groupes de professionnel·les de ce milieu artistique ont été approchés afin d'y diffuser le lien. Ce dernier a été largement relayé au sein de groupes d'entraide WhatsApp créés à l'occasion de la première vague d'annulations de spectacles liée à la pandémie de COVID-19. Nous avons successivement relancé les membres de ces réseaux en juillet, en septembre et en novembre 2020, en invitant de façon plus insistante les hommes ainsi que les personnes ne s'estimant pas victimes à y répondre. Instagram et Twitter ont également été mis à contribution. Parallèlement, des délégué·es de chœurs et — dans une moindre mesure — d'orchestres professionnels ont été contacté·es, dont certain·es ont accepté de diffuser le lien auprès de leurs collègues. Enfin, le comité d'hygiène, de sécurité et des conditions de travail (CHSCT) de l'Opéra national de Paris a transmis en novembre et décembre 2020 le lien par courriel à l'ensemble du personnel artistique, technique et administratif de cette maison.

Composé d'une cinquantaine de questions, ce formulaire porte sur un large panel de thèmes liés au sexisme dans le monde de l'opéra : les agissements sexistes, l'impact de l'âge et du physique sur la carrière — les hommes étaient également invités à répondre sur ces trois thèmes —, les tenues de scène, l'impact des règles et de la ménopause sur les aptitudes instrumentales et vocales, les problèmes professionnels liés à la grossesse et à la maternité. Dans cet article, nous analyserons les réponses fournies à la première partie de ce questionnaire, consacrée aux seuls agissements sexistes et sexuels, en lien avec les 18 entretiens menés avec des chanteuses et des chanteurs lyriques. En effet, ces entretiens semi-directifs, d'une durée d'une à deux heures, ont été réalisés par téléphone (15) et en face-à-face (3) dès le mois de mai 2020. Trois hommes et quinze femmes ont été interrogé·es, dont huit avaient répondu au questionnaire en ligne. D'âges, de niveaux professionnels et de conditions de carrière variés (artistes intermittent·es et salarié·es des chœurs, solistes débutant·es, confirmé·es ou de réputation internationale, artistes retiré·es des scènes…), les chanteur·ses interrogé·es ont livré leur expérience des violences de genre au travail[5]. Au regard des conditions de passation et des taux de réponse (336 questionnaires reçus), la portée du questionnaire pourrait *a priori* paraître limitée. La littérature abonde en références traitant des limites des enquêtes en ligne et celles-ci s'accordent sur leur principal désavantage : le caractère non-probabiliste des échantillons en raison de l'impossibilité de contrôler qui répond au questionnaire par rapport à l'ensemble des personnes appelées à répondre au questionnaire (Lindhjem et Navrud 2011, 20 ; Ganassali 2008, 21 ; Bethlehem 2008, 2 ; Dussaix 2009, 152 ; Yeager et collab. 2011, 737 ; Stephenson et Crête 2011, 27). L'échantillon sur lequel nous travaillons n'échappe pas à cette possible lacune. Par ailleurs, ces travaux ont aussi montré que les enquêtes par Internet sont, la plupart du temps, en deçà des taux de réponse obtenus par d'autres moyens de passation et avoisinent les 11 % de ce qu'on pourrait supposer être la population cible (Lozar Manfreda et collab. 2008). Notre échantillon correspond à environ 10 % de l'estimation de la population de référence et se situe donc dans les limites habituelles

[4] Accessibles en ligne : https://webquest.fr/ et https://www.composher.com/.

[5] La majorité des personnes interrogées ont été choisies dans un premier temps parmi les connaissances directes et indirectes de la chanteuse lyrique de l'équipe, en veillant à la diversité des profils des personnes contactées. Plus tard, six personnes qui avaient laissé leurs coordonnées ont été interviewées suite à l'envoi de leurs réponses au questionnaire en ligne.

[6] Selon plusieurs sources consultées, on compterait en 2017 autour de 12 000 personnes salariées dans le monde lyrique ; le niveau de féminisation y est proche de celui du milieu théâtral (49%).

pour ce type d'enquêtes[6]. S'il est fortement lié au déficit de représentativité statistique des échantillons, ce biais joue cependant un rôle favorable pour la fiabilité des résultats, les répondant·es étant en effet souvent davantage intéressé·es par le sujet que la population générale. Plus « concernées » par les violences sexistes et sexuelles, les femmes sont bien plus nombreuses à répondre à notre enquête et leur diligence est plus affirmée : dans les 15 jours suivant sa mise en ligne, 115 des 252 femmes (46 %) avaient déjà rempli le formulaire et plus de la moitié étaient des chanteuses (38 solistes et 30 chanteuses des chœurs). Si les hommes sont quant à eux moins nombreux à répondre rapidement (30 sur le total de 83 hommes ayant répondu au questionnaire — 36 %), les chanteurs prédominent à nouveau, car ils représentent près des trois quarts de ce groupe de prompts répondants (15 solistes et 7 chanteurs de chœurs). Il appert ainsi qu'en recueillant de manière principale la parole des victimes et des témoins des violences de genre, cette enquête permet de saisir le continuum des violences tel que certaines et certains le vivent et/ou l'observent. On ne peut pas parler d'une représentativité statistique, mais dans l'articulation entre questionnaires et entretiens, on peut en revanche reconnaître à l'enquête sa significativité sociologique. Et ce, d'autant plus que, comme l'expriment Frippiat et Marquis, le fait de répondre par Internet rend les individus moins sensibles au caractère intrusif des questions que lorsqu'ils ou elles répondent par d'autres modes, et que « cela leur permet de déclarer plus de comportements hors normes ou socialement indésirables » (Frippiat et Marquis 2010, 63). Les réponses aux questionnaires, puis aux entretiens, se révèlent ainsi d'une grande richesse sur un sujet qui suscite le plus souvent silence, peur et gêne, comme l'atteste aussi l'analyse que nous avons pu en tirer et qui fait l'objet de cet article.

L'opéra comme travail collectif, hiérarchisé et encadré par des hommes

L'opéra est un genre artistique permettant la rencontre simultanée de plusieurs formes d'art et requiert dans sa réalisation la collaboration d'un nombre important d'artistes et de technicien·nes. En fosse et sur scène, on peut, dans certaines œuvres et dans certaines maisons, compter jusqu'à 180 artistes ; en coulisse, dans les ateliers et les bureaux, entre plusieurs dizaines et plusieurs centaines d'autres collaborateurs et collaboratrices peuvent être impliqué·es dans la création d'une œuvre (par exemple l'Opéra national de Paris compte 1 500 employé·es, toutes catégories confondues [Ndiaye et Rivière 2021, 48]). Comme pour le travail d'orchestre (Ravet 2015), le travail dans un opéra est par nature collectif et répond à une organisation fortement hiérarchisée. Des budgets importants — de 2,5 millions pour l'Opéra de Rennes[7] à 230 millions d'euros pour l'Opéra national de Paris[8] — sont mis entre les mains de directeur·rices puissant·es. La conduite d'un spectacle est confiée à un·e chef·fe d'orchestre, à un·e metteur·se en scène et à un·e directeur·rice technique, secondé·e chacun·e par un·e ou plusieurs assistant·es et régisseur·ses. Les hiérarchies existent également au sein des différents groupes d'artistes : en fosse, les postes de solistes, chef·fes d'attaque et tuttistes structurent l'orchestre, de même que l'ancienneté et le statut (salarié permanent ou intermittent) — facteurs qui dessinent aussi les positions au sein des chœurs. Quant aux hiérarchies entre les solistes, elles s'établissent notamment en fonction de la notoriété, des niveaux de carrière, de l'âge et de l'importance des rôles interprétés dans l'œuvre représentée. On observe enfin que les postes d'encadrement sont largement occupés par des hommes[9]. Une fois fixé le cadre de travail dans lequel évoluent les chanteuses et les chanteurs lyriques, tournons-nous maintenant vers le repérage spécifique des agissements sexistes dans ce monde professionnel.

L'omniprésence des agissements sexistes : des femmes victimes, des hommes de pouvoir agresseurs

Les agissements sexistes sont nombreux et récurrents. Ils sont également variés, touchent principalement des femmes et sont principalement portés par des hommes de pouvoir agresseurs.

Une grande prégnance des agissements sexistes

Les trois quarts des personnes ayant accepté de remplir le questionnaire le font en tant que victimes d'actes à caractère sexiste (252 sur 336 personnes), alors que 13 % d'entre elles le font en tant que témoins (44 sur 336) et que 12 % éludent la question (40 sur 336) — 10 % des femmes et 17 % des hommes ne répondent pas à la question. Si les témoins (68 %) comme les agresseurs présumés (74 %) sont majoritairement des hommes, les victimes sont majoritairement des femmes (84,5 %).

De plus, ces agissements sexistes sont récurrents : seuls 20,5 % des témoins et 27 % des victimes considèrent que l'agissement sexiste dénoncé est de nature exceptionnelle. La récurrence est en effet constatée par plus des trois quarts des témoins (77 %) et presque tout autant dans le groupe des victimes (72 %). La quasi-permanence est observée par 30 % des témoins et 25 % de victimes. Si l'on s'intéresse aux seul·es chanteurs et chanteuses, solistes ou membres d'un chœur, soit, rappelons-le, la moitié des répondant·es (172/336), les pourcentages sont très proches.

[7] *Rapport d'activité 2020 de l'Opéra de Rennes*, Opéra de Rennes, accessible en ligne sur calameo.com.
[8] *Rapport annuel : Rapport d'activité saison 2019/2020 de l'Opéra national de Paris,* Opéra national de Paris.
[9] Pour un exemple, voir le programme de l'Opéra national de Paris, saison 2019/2020.

Une grande variété d'agissements sexistes, quelques pratiques récurrentes

Dans la population générale (252 victimes sur 336 personnes ayant répondu au questionnaire), on note une grande variété d'agissements sexistes, de la « remarque, blague sexiste » (pour 84 % des femmes et 56 % des hommes) à « l'acte sexuel non désiré » (5 femmes et 2 hommes) en passant par des « incivilités, comportements désagréables ou grossiers en raison du sexe » (57,5 % des femmes et 23 % des hommes) ou des « propos, plaisanteries obscènes, grivois, et gênants » (57,5 % des femmes et 44 % des hommes).

Si les agissements sexistes sont très fréquents, les actes physiques sexuels ou à connotation sexuelle non désirés sont également dénoncés par des proportions non négligeables de l'échantillon. Or, si on se limite aux seuls chanteurs et chanteuses lyriques, ces proportions sont plus élevées encore, notamment pour les chanteuses, comme le montre le Tableau 1.

Notons tout d'abord que ce sont bien les femmes chanteuses qui sont le plus souvent victimes (115) de tels comportements, comparativement aux hommes chanteurs (24).

Il apparaît ensuite que les remarques, les blagues sexistes, la drague insistante, ou encore les propos, plaisanteries obscènes, grivois, et gênants sont comme « un bruit de fond » pour tou·tes, les hommes et les femmes, et plus encore s'ils et elles sont chanteur·euses. Au moins la moitié des hommes chanteurs victimes et 80 % des femmes chanteuses victimes en ont subi. L'omniprésence des « blagues salaces » durant les répétitions et les moments de convivialité est d'ailleurs mentionnée comme un fait marquant par des chanteuses lyriques interviewées.

Certains agissements semblent encore davantage « réservés » aux femmes, qu'elles soient chanteuses ou non : la moitié au moins des femmes victimes les ont subis, dans des proportions bien supérieures aux hommes. On parle ici du « traitement différencié de la part du chef metteur en scène directeur », d'une « incivilité, comportement désagréable ou grossier en raison du sexe », des « remarques gênantes sur votre physique ou votre tenue vestimentaire » ou des « propos, plaisanteries obscènes, grivois, et gênants ». Les femmes semblent ainsi davantage soumises à des remarques sur leur physique ou à un humour grivois qui les rabaissent soit en les sexualisant, soit en les harcelant par des actes incivils, grossiers, désagréables de nature sexuelle.

D'autres agissements concernent davantage les hommes, qu'ils soient chanteurs ou non, comme les « commentaires désobligeants sur votre éventuelle homosexualité », les « commentaires désobligeants sur votre éventuelle hétérosexualité », un « contact sur une zone sexuelle ou érogène non désiré » ou un « autre contact physique déplacé/non désiré ». Les 24 hommes chanteurs victimes sont ici prioritairement soumis à des remarques dégradantes sur leur sexualité supposée (homosexuelle ou hétérosexuelle) et des contacts sexuels non désirés, actes le plus souvent portés par un autre homme.

Des hommes de pouvoir en position d'agresseurs principaux

À l'origine des agissements, dans l'écrasante majorité, se trouve un homme. Pour tous les agissements évoqués (319 personnes) par des hommes ou des femmes, 74 % des protagonistes sont des hommes (248 cas), 19 % des répondant·es désignent des hommes et des femmes comme auteur·rices de ce type d'agissements (63 cas) ; les femmes ne sont autrices que très minoritairement (4 cas).

Dans le cas des chanteuses victimes (115), la personne qui est à l'origine des agissements sexistes est le plus souvent un homme qui a du pouvoir sur elles de manière directe : un chef d'orchestre (47 cas : 41 %), un chef de chœur (15 cas : 13 %), un metteur en scène (39 cas : 34 %), un professeur de chant (29 cas : 25 %), un agent (9 cas : 8 %) ou un directeur d'une institution lyrique (25 cas : 22 %). Ce constat rejoint un autre résultat du questionnaire. Quand on leur demande si les chef·fes d'orchestre, les chef·fes de chœur ou les metteur·es en scène appliquent des méthodes de travail différenciées selon le sexe, les chanteuses répondent oui à 52 % (69 sur l'ensemble des 132 chanteuses, qu'elles soient victimes ou témoins). Les choristes sont nettement moins nombreuses (36 %, soit 22 sur 61) à l'affirmer que les solistes (66 %, soit 47 sur 71). Mais l'agissement sexiste peut aussi être porté par un homme qui serait plutôt un collègue, comme par exemple un chanteur ou un instrumentiste (80 cas sur 115 : 69,5 %), ou par un membre du personnel technique (25 cas sur 115 : 22 %) ou du personnel administratif (9 cas sur 115 : 8 %). On ne note pas de différences majeures entre les chanteuses selon qu'elles soient solistes ou membres d'un chœur. En revanche, les femmes intermittentes comme les femmes les plus jeunes et les plus âgées semblent encore plus souvent soumises à des agissements sexistes que les autres chanteuses. Les hommes chanteurs, même s'ils sont bien moins nombreux à se déclarer victimes (24 cas sur les 83 hommes ayant répondu : 29 %), sont également le plus souvent victimes d'un homme en position de pouvoir. Et comme déjà indiqué, il s'agit ici davantage de commentaires sur la sexualité, de blagues sexuelles et même de contacts sur une zone sexuelle ou érogène.

Tableau 1 : Types de réactions face aux agissements sexistes. Les agissements sexistes rapportés par les chanteurs et les chanteuses victimes (les pourcentages sont à prendre avec précaution lorsqu'ils sont calculés sur des effectifs inférieurs à 30).

Type d'acte sexiste	Chanteur·ses victimes	
	Hommes 24	**Femmes 115**
Remarques, blagues sexistes	14 (58 %)	92 (80 %)
Drague insistante, intrusive ou gênante	17 (71 %)	81 (70 %)
Remarques gênantes sur votre physique ou votre tenue vestimentaire	7 (29 %)	75 (65 %)
Propos, plaisanteries obscènes, grivois, et gênants	12 (50 %)	70 (61 %)
Incivilité, comportement désagréable ou grossier en raison du sexe	6 (25 %)	68 (59 %)
Traitement différencié de la part du chef, metteur en scène, directeur	11 (46 %)	63 (55 %)
Regards insistants et déplacés	8 (33 %)	56 (49 %)
Invitation compromettante	11 (46 %)	51 (44 %)
Propos et questions intimes non désirés	6 (25 %)	45 (40 %)
Autre contact physique déplacé/non désiré	9 (37,5 %)	38 (33 %)
Contact sur une zone sexuelle ou érogène non désiré	12 (50 %)	31 (27 %)
Abus de la part de collègues lors de situations de mise en scène	2 (8 %)	29 (25 %)
Propos désobligeants sur votre éventuel état de grossesse/maternité	0 (0 %)	22 (19 %)
Discrimination à l'embauche	3 (12,5 %)	20 (17 %)
Insultes sexistes	4 (17 %)	19 (16,5 %)
Pression pour obtenir un acte sexuel	5 (21 %)	15 (13 %)
Acte sexuel mimé	4 (17 %)	12 (10 %)
Chantage sexuel, même implicite, à l'audition ou à l'embauche	1 (4 %)	11 (10 %)
Sifflement	0 (0 %)	11 (10 %)
Partage de photos, textes, vidéos à caractère sexuel non désiré	1 (4 %)	9 (8 %)
Commentaires désobligeants sur votre éventuelle homosexualité	8 (33 %)	5 (4 %)
Commentaires désobligeants sur votre éventuelle hétérosexualité	11 (46 %)	3 (3 %)
Acte sexuel non désiré	2 (8 %)	2 (2 %)
Cadeaux gênants	0 (0 %)	1 (1 %)

Un très faible niveau de dénonciation malgré de lourds coûts psychologiques et professionnels

Le questionnaire confirme le constat établi par Chloé Briot et relayé par les journalistes musicaux, à savoir le faible niveau de dénonciation de ces agissements sexistes, notamment auprès des supérieur·es hiérarchiques et des autorités extérieures. Or, ces agissements se révèlent souvent être connus d'un grand nombre de protagonistes et engendrer des conséquences psychologiques et professionnelles lourdes sur les personnes concernées.

Un faible niveau de dénonciation auprès de la hiérarchie ou d'une autorité extérieure

Notre analyse retient ici 295 personnes parmi les 336 répondant·es de l'échantillon : 251 victimes et 44 témoins[10]. Quarante personnes n'ont pas été victimes ni témoins tandis qu'une personne, qui a déclaré sexe = autre, a malheureusement dû être retirée de l'analyse pour des raisons statistiques[11].

[10] Comme indiqué dans l'encadré méthodologique, nous avons décidé de concentrer notre analyse sur les réponses des seules victimes et témoins afin de demeurer au plus près d'une information de premier ordre. Les faits évoqués ne sont pas des faits rapportés, mais vécus ou observés dans leur instantanéité et leur expression la plus concrète. Cumulés, les témoins et les victimes représentent 88 % de l'ensemble de l'échantillon, soit une très large majorité.

[11] L'expression « retirée de l'analyse » concerne ici uniquement les opérations de comptage. Ce choix est purement technique. En effet, ce cas étant « trop singulier », il ne pouvait malheureusement pas être traité de manière rigoureuse dans le contexte de notre enquête et permettre ainsi des conclusions généralisables. Si ce qualificatif de « trop singulier » dicte des choix contraignants en matière de comptage statistique, il prescrit en revanche la nécessité d'une analyse approfondie des personnes ne s'identifiant ni comme homme, ni comme femme dans un travail futur, analyse pour laquelle nous ne disposions malheureusement pas ici des données nécessaires.

La réaction de chaque intervenant·e est fournie par la question à choix multiples suivante :

Suite à ces agissements comment avez-vous réagi ?
• Vous avez réagi sur l'instant.
• Vous avez raconté ces faits à un·e proche.
• Vous avez raconté ces faits à un·e collègue.
• Vous avez rapporté ces faits à un·e supérieur·e hiérarchique.
• Vous avez rapporté ces faits à une autorité extérieure.
• Pas de réaction.

Cette question renvoie à l'ensemble des agissements dont la personne a pu être victime ou témoin antérieurement. Elle ne permet pas de préciser la période sur laquelle ces agissements ont eu lieu. Les choix offerts couvrent donc des situations différentes, vécues ou observées plus ou moins récemment, ainsi que des réactions tout aussi diverses. Pour donner un exemple, une personne peut ne pas avoir de réaction particulière face à des blagues sexistes et réagir sur le vif en cas de geste déplacé. Elle sera ainsi comptée à la fois dans l'effectif de ceux ou de celles n'ayant pas eu de réaction et dans celui de ceux ou de celles « ayant réagi sur l'instant ». Aussi, la même personne peut par exemple faire évoluer ses réactions : « ne pas réagir » au début de sa carrière et « réagir sur l'instant » par la suite. Elle sera ainsi prise en compte pour deux choix de réponses apparemment contradictoires.

La formulation de cette question limite son interprétation tout en étant le juste reflet de la complexité des situations. On pourrait sans doute hiérarchiser, selon leur fréquence au sein de la population, les différents types de réactions, mais on n'a pas la possibilité de mesurer les déterminants qui influent sur la prépondérance d'une certaine réaction face à un agissement spécifique, car la question elle-même ne permet pas de relier de manière précise un type de réaction à une catégorie d'agissements. Mais les réponses données n'en indiquent pas moins quelques tendances lourdes qui feront l'objet des prochains paragraphes. Les occurrences des réponses sont présentées dans le Tableau 2.

Le Tableau 2 met en évidence un constat général structurant : lorsque des agissements de nature sexiste se produisent, qu'on soit victime ou témoin, on peut en parler autour de soi, on peut agir sur l'instant, mais on dénonce très peu par voie hiérarchique ou auprès d'une autorité extérieure.

Quelques tendances semblent alors se dessiner — sans qu'on ait ici la possibilité de certifier statistiquement ces résultats.

a) Ce sont davantage les hommes qui réagissent sur l'instant (49 % contre 37 % pour les femmes) ; parmi les chanteurs ces proportions sont encore plus marquées : 58 % des chanteurs victimes contre 38 % de chanteuses victimes.

b) Les femmes, quant à elles, parlent principalement à un proche (58 % de femmes contre 46 % d'hommes ; 61 % de chanteuses contre 44 % de chanteurs). Parfois, elles se résolvent plutôt à n'avoir aucune réaction : 48 % de femmes, victimes ou témoins, contre 39 % d'hommes[12].

c) Les réponses relatives aux dénonciations auprès d'un·e supérieur·e hiérarchique ou d'une autorité extérieure révèlent des proportions bien inférieures : 18 % des répondant·es rapportent parfois à un·e supérieur·e hiérarchique et seulement 6 % l'ont fait à une autorité extérieure. Ces proportions restent relativement comparables, quelles que soient les différentes catégories analysées : hommes, femmes, chanteurs, non chanteurs, etc.

d) En recoupant les réponses, seulement 43 personnes n'ont eu aucune réaction face aux agissements qu'ils ou elles ont vécus ou observés. Autrement dit, 43 personnes ne cochent aucune réponse : elles n'ont pas réagi sur l'instant, n'ont pas dénoncé ces faits ni ne se sont confiées. Apparemment, ce petit groupe ne se distingue pas en termes de sexe ou d'âge de la composition de l'ensemble du groupe de répondant·es. Il ne se distingue pas non plus en termes de structure d'employeur (théâtre institutionnel, compagnie indépendante, festivals régionaux ou nationaux, etc.) et il n'y a pas de différenciation quant à la fréquence des agissements subis ou observés. Nous reviendrons sur ce groupe et sa logique de constitution dans le prochain paragraphe.

[12] Ayant adopté une analyse intersectionnelle (Buscatto 2016), notre enquête renseigne bien la question des violences de genre en fonction du sexe, de l'âge, de la profession, du statut plus ou moins précaire dans l'emploi et du type de structure d'employeur. La littérature évoque aussi d'autres déterminants sociaux pouvant affecter la propension à subir et/ou à dénoncer ces agissements, en particulier la racisation (Appert et Lawrence 2020 ; Buscatto, Cordier et Laillier 2020). Cette enquête ne nous a cependant pas permis d'ajouter des items relatifs à la racisation pour différentes raisons pratiques et statistiques. Tout d'abord, traiter ce thème de manière rigoureuse aurait rendu le questionnaire très lourd. Il aurait fait de sa diffusion et de son remplissage un processus encore plus aléatoire. De plus, traiter la question de la racisation aurait supposé d'accéder à un nombre suffisant de personnes racisées pour fonder l'analyse. Or, nous n'avions pas la possibilité de le mettre en œuvre via Internet — notre principal moyen de diffusion du questionnaire —, les personnes racisées restant très rares dans l'opéra français et nécessitant une action spécifique afin d'accéder à un nombre suffisant de membres de cette population.

Tableau 2: Types de réactions face aux agissements sexistes.

	Vous avez réagi sur l'instant	Vous avez raconté ces faits à un·e proche	Vous avez raconté ces faits à un·e collègue	Vous avez rapporté ces faits à un·e supérieur·e hiérarchique	Vous avez rapporté ces faits à une autorité extérieure	Pas de réaction
Victimes et témoins confondus						
Ensemble de l'échantillon interrogé (295 personnes)	118 (40 %)	163 (55 %)	133 (45 %)	53 (18 %)	19 (6 %)	136 (46 %)
Femmes (226 femmes)	84 (37 %)	131 (58 %)	106 (47 %)	38 (17 %)	16 (7 %)	109 (48 %)
Hommes (69 hommes)	34 (49 %)	32 (46 %)	27 (39 %)	15 (22 %)	3 (4 %)	27 (39 %)
Chanteur·ses (152 personnes)	64 (52 %)	87 (57 %)	87 (44 %)	26 (17 %)	9 (6 %)	72 (47 %)
Chanteurs (34 hommes)	19 (56 %)	15 (44 %)	13 (38 %)	4 (12 %)	0 (0 %)	19 (56 %)
Chanteuses (118 femmes)	45 (38 %)	72 (61 %)	54 (46 %)	22 (19 %)	9 (8 %)	53 (45 %)
Victimes						
Chanteurs (24 hommes)	14 (58 %)	10 (42 %)	9 (38 %)	3 (13 %)	0 (0 %)	13 (54 %)
Chanteuses (115 femmes)	44 (38 %)	71 (62 %)	53 (46 %)	21 (18 %)	9 (8 %)	52 (45 %)
Solistes hommes (13 personnes)	6	5	5	2	0	7
Solistes femmes (65 personnes)	22 (34 %)	39 (60 %)	26 (40 %)	10 (15 %)	6 (9 %)	27 (42 %)
Choristes hommes (11 personnes)	8	5	4	1	0	6
Choristes femmes (50 personnes)	22 (44 %)	32 (64 %)	27 (54 %)	11 (22 %)	3 (6 %)	25 (50 %)
Témoins						
Chanteurs (10 personnes)	5 (50 %)	5 (50 %)	4 (40 %)	1 (10 %)	0 (0 %)	6 (60 %)
Chanteuses (3 femmes)	1	1	1	1	0	1
Solistes hommes (4 personnes)	3	3	3	1	0	2
Solistes femmes (1 personne)	1	0	0	0	0	0
Choristes hommes (6 personnes)	2	2	1	0	0	4
Choristes femmes (2 personnes)	0	1	1	1	0	1

Des conséquences psychologiques lourdes et connues sur les personnes concernées

On aurait pu imaginer que le faible niveau de dénonciation auprès de la hiérarchie ou d'un tiers extérieur, ainsi que la forte occurrence de la non-réaction sur l'instant, tiennent aux faibles conséquences psychologiques des agissements sexistes et sexuels sur les individus concernés. Or, c'est plutôt l'inverse qui se produit, comme permet de le constater l'analyse des ressentis face à ces agissements.

La question à choix multiples suivante renseigne en effet sur ces ressentis. Les réponses sont reportées dans le Tableau 3 :

Du fait de ces agissements, sur vous ou un·e collègue, avez-vous ressenti un ou plusieurs des sentiments suivants ?
• Une perte de confiance en vous.
• Une démotivation vis-à-vis de votre travail.
• Un état anxieux voire dépressif.
• De la colère.
• De la honte, une humiliation.
• Vous avez été intimidé·e.
• Vous avez perçu une dégradation de l'ambiance au travail.
• Pas de malaise particulier.

Les agissements sexistes pèsent sur les femmes… et sur les hommes. Qu'on soit victime ou témoin, l'impact des agissements est important et ce, pour tou·tes ces personnes, même si on observe chez les hommes un certain degré de relativisation. Ils sont moins en colère (54 % des hommes contre 68 % de femmes répondent avoir ressenti de la colère) et affirment davantage ne pas avoir ressenti de malaise particulier (16 % des hommes contre 5 % pour les femmes). Les chanteuses, et tout particulièrement les solistes, sont les plus affectées par les conséquences psychologiques des agissements (à noter, par exemple, que la moitié des solistes victimes d'agissements sexistes affirment avoir perdu confiance en elles après les actes subis ; c'est le pourcentage le plus élevé parmi les catégories analysées). Elles sont les plus nombreuses à mentionner une perte de confiance en soi (68 % des solistes victimes) et aussi à avoir ressenti honte et humiliation face à ces agissements (42 %).

Notons enfin que le petit groupe de ceux et de celles qui ne se délivrent pas par la parole et qui ne dénoncent pas (le groupe des 43), présente un profil particulier au sens où il est composé de personnes plus affectées que les autres par la perte de confiance en soi (52 %) et par la honte (56 %). La non-dénonciation, une action certes minoritaire, ne peut pas, là encore, être associée à une relativisation de ces agissements, mais plutôt à une possible culpabilisation des victimes ou des témoins.

Au cœur d'un faible niveau de dénonciation

Quelles seraient alors les craintes pouvant expliquer le faible niveau de dénonciation auprès de la hiérarchie ou d'une autorité extérieure ? Quels sont les ressorts incitant quelques personnes à dénoncer ces faits « quand même », malgré les risques encourus ?

Les craintes sous-tendant un faible niveau de dénonciation auprès du pouvoir

Il faut ici regarder du côté des craintes qui semblent entraver les dénonciations. Une fois encore, les entretiens corroborent les réponses données au questionnaire (Tableau 4).

Si vous n'avez pas parlé de ces faits à un·e supérieur·e interne ou externe, quelle(s) en étai(en)t la (les) raison(s) ?
• Peur pour la suite de votre carrière/de vos études.
• Peur qu'on vous renvoie la faute.
• Crainte de ne pas être cru·e.
• Honte.
• Respect dû au talent, « génie », autorité.
• Pour ne pas attirer l'attention, faire de vagues.
• Vous avez pensé que ce n'était pas grave.
• Vous avez pensé que c'était une plaisanterie.
• Peur de passer pour chiant·e, de gâcher l'ambiance de travail.
• Cela n'aurait servi à rien.

La peur est le sentiment impliqué dans 3 des 4 causes de non-dénonciation cochées par plus de 30 % des répondant·es (population générale, victimes ou témoins) : « peur pour la suite de votre carrière » (32 %), « peur de passer pour chiant·e » (34 %) ou « pour ne pas attirer l'attention, faire de vagues » (40 %) — qui suppose implicitement une peur d'être exposé·e. Ces proportions sont plus importantes parmi les femmes, avec respectivement 34 %, 39 % et 45 %.

Et quand on demande aux personnes qui ont effectivement dénoncé les faits, les craintes semblent fondées : même si la plupart ont été prises au sérieux, 35,5 % n'ont pas été crues, alors que pour 63 % d'entre elles aucune action en leur faveur n'a été effectuée. Plus encore, ces répondant·es n'ont pas été cru·es, bien que les agissements des auteur·rices étaient souvent connus, répétés et habituels (pour une large majorité des personnes [60 %] ayant dénoncé les agissements, ceux-ci étaient connus et répétés).

Si on s'intéresse maintenant aux personnes qui considèrent qu'elles ont manqué des opportunités professionnelles en raison du refus d'une avance — soit 83 personnes (33 %) sur les 251 victimes (hommes et femmes) — nous obtenons les résultats suivants.

Tableau 3 : Sentiments ressentis en réaction aux agissements subis ou observés.

	Perte de confiance	Démotivation vis-à-vis du travail	État anxieux ou dépressif	Colère	Honte humiliation	Avez-vous été intimidé·e	Avez-vous perçu une dégradation de l'ambiance au travail	Pas de malaise particulier
Victimes et témoins confondus								
Ensemble de l'échantillon interrogé (295 personnes)	96 (33 %)	95 (32 %)	76 (26 %)	191 (65 %)	104 (35 %)	94 (32 %)	74 (25 %)	22 (8 %)
Femmes (226 femmes)	83 (37 %)	75 (33 %)	65 (29 %)	154 (68 %)	81 (36 %)	68 (30 %)	64 (28 %)	11 (5 %)
Hommes (69 hommes)	13 (19 %)	20 (29 %)	11 (16 %)	37 (54 %)	23 (33 %)	26 (38 %)	10 (15 %)	11 (16 %)
Chanteur·ses (152 personnes)	54 (36 %)	48 (32 %)	39 (26 %)	98 (65 %)	55 (36 %)	49 (32 %)	40 (26 %)	14 (9 %)
Chanteurs (34 hommes)	7 (21 %)	10 (29 %)	6 (18 %)	15 (44 %)	11 (32 %)	13 (38 %)	5 (15 %)	8 (24 %)
Chanteuses (118 femmes)	47 (40 %)	38 (32 %)	33 (28 %)	83 (70 %)	44 (37 %)	36 (31 %)	35 (30 %)	6 (5 %)
Victimes								
Chanteurs (24 hommes)	7	9	5	12	10	8	5	4
Chanteuses (115 femmes)	46 (40 %)	37 (32 %)	32 (28 %)	82 (71 %)	44 (38 %)	34 (30 %)	34 (30 %)	6 (5 %)
Solistes hommes (13 personnes)	5	3	2	6	6	4	3	2
Solistes femmes (65 personnes)	33 (51 %)	25 (39 %)	24 (37 %)	44 (68 %)	27 (42 %)	20 (31 %)	22 (34 %)	4 (6 %)
Choristes hommes (11 personnes)	2	6	3	6	4	4	2	2
Choristes femmes (50 personnes)	13 (26 %)	12 (24 %)	8 (16 %)	38 (76 %)	17 (34 %)	14 (28 %)	12 (24 %)	2 (4 %)
Témoins								
Chanteurs (10 personnes)	0	1	1	3	1	5	0	4
Chanteuses (3 femmes)	1	1	1	1	0	2	1	0
Solistes hommes (4 personnes)	0	1	0	3	0	2	0	1
Solistes femmes (1 personne)	0	0	0	0	0	1	0	0
Choristes hommes (6 personnes)	0	0	1	0	1	3	0	3
Choristes femmes (2 personnes)	1	1	1	1	0	1	1	0
Non-dénonciation et silence								
Personnes n'ayant pas dénoncé (233 personnes)	74 (32 %)	74 (32 %)	55 (24 %)	141 (61 %)	81 (35 %)	66 (28 %)	54 (23 %)	20 (9 %)
Personnes n'ayant eu aucune réaction (ni parlé, ni dénoncé…) (43 personnes)	22 (52 %)	12 (28 %)	15 (35 %)	23 (54 %)	24 (56 %)	11 (26 %)	15 (35 %)	4 (9 %)

Tout d'abord, les proportions sont semblables pour les hommes et pour les femmes : 1/3 — 1/3 — 1/3. Pour les hommes, sur 39 victimes, 13 pensent être passés à côté de quelque chose, 12 disent non et 12 ne se sont pas trouvés dans une telle situation. Pour les femmes (212 victimes) : 70 oui, 67 non, 71 jamais dans cette situation, 4 non-réponses.

Ensuite, c'est parmi les chanteurs et les chanteuses que le phénomène semble le plus fréquent : 39 % des chanteurs et des chanteuses disent avoir raté des opportunités, alors que les non-chanteurs ne sont que 26 % dans cette situation. Sur 139 victimes chanteurs et chanteuses, 54 affirment oui (39 %), 37 non (27 %), 46 jamais dans la situation (33 %), 2 non-réponses (1 %) alors que pour les non-chanteur·ses, on compte 113 victimes, 29 oui (26 %), 42 non (37 %), 40 jamais dans la situation (35 %), 2 non-réponses (2 %).

Enfin, parmi les chanteurs et les chanteuses, ce sont les hommes plus que les femmes qui disent avoir raté des opportunités : 11 hommes sur 24, soit presque la moitié, contre 43 femmes sur 115 (37 %). Pour les chanteurs hommes : sur 24 chanteurs, 11 affirment oui, 6 disent non et 7 déclarent ne jamais avoir été confrontés à ce type de situation. Pour les chanteuses : sur 115 victimes, 43 affirment oui, 31 non, 39 jamais confrontées à la situation et 2 non-réponses.

La colère, principal moteur des rares dénonciations

Quels seraient alors les principaux ressorts d'une dénonciation, même portée par une petite minorité, « malgré » un contexte contraire ? L'analyse des réponses au questionnaire donne une première piste, même si elle ne permet pas d'en expliciter les fondements sociaux, faute des données nécessaires. C'est en effet de loin la colère qui apparaît comme le principal moteur de la dénonciation : 81 % des chanteurs et des chanteuses ayant dénoncé ces agissements donnent la colère comme principale motivation alors que les autres motivations (comme la perte de confiance, la démotivation, la honte ou l'intimidation) sont toujours inférieures à 40 %. Et la dénonciation semble aller de pair avec une dégradation de l'ambiance au travail. Les facteurs incitant une personne à prendre le risque de dénoncer en raison de son haut niveau de colère ne sont cependant pas connus et mériteraient une enquête spécifique, axée sur ces personnes et les conditions sociales de production de la dénonciation interne ou externe au monde de l'opéra.

Un univers professionnel propice aux agissements sexistes et sexuels non dénoncés

Comment expliquer aussi bien la prégnance des agissements sexistes et sexuels que leur faible niveau de dénonciation auprès de la hiérarchie ou d'une autorité extérieure ? Et ce, alors même que ces agissements ont effectivement, selon les déclarations d'une grande majorité des personnes concernées, des conséquences psychologiques et professionnelles négatives sur elles ?

Comme l'ont fait par exemple Armstrong, Hamilton et Sweeney au sujet des viols sur les campus étudiants états-uniens (2006), Dellinger et Williams à propos du harcèlement sexuel dans deux magazines féminins (2002), ou encore Briquet dans son étude sur la banalisation des violences de genre dans les écoles d'ingénieur·es (2019), nous nous sommes interrogées sur l'environnement de travail et sur les normes professionnelles partagées. Comment ces dernières rendent-elles tout à la fois les agissements sexistes et sexuels possibles alors même qu'ils sont plutôt mal vécus, et leur dénonciation particulièrement difficile, notamment auprès de la hiérarchie ou d'un tiers extérieur ? Nous allons cette fois mobiliser les propos tenus lors des entretiens, en lien avec l'analyse déjà effectuée des questionnaires, afin de nourrir notre compréhension de ce milieu de travail et de ses normes sexistes, les entretiens ayant eu pour but d'expliciter les fondements des réponses données au questionnaire dont les résultats restaient à expliquer.

L'hypersexualisation des femmes chanteuses, des « dérives » incontrôlées

La séduction physique est au cœur du métier de chanteuse et de chanteur lyrique (Stephenson 2012), et plus largement de celui des musiciennes classiques (Ravet 2011). Ce phénomène affecte ainsi différents éléments de la vie professionnelle des artistes lyriques, sur scène et hors scène. Mais surtout, comme pour les hôtesses d'accueil (Schütz 2018), les comédiennes états-uniennes (Lechaux 2022), les chanteuses de jazz (Buscatto 2003 ; 2021) ou les professionnelles des industries créatives (Hennekam et Bennett 2017), ce fort accent porté sur la séduction physique bascule le plus souvent vers l'hypersexualisation de ces femmes. Et cette situation rend particulièrement difficile, pour une partie des personnes concernées et notamment des hommes en situation de pouvoir, la construction de frontières « claires » entre les comportements professionnels de séduction attendus — liés à la production des personnages ou à une participation à la promotion des œuvres et des carrières — et les agissements sexistes ou sexuels dégradants, relevant alors des violences de genre, mal vécues par les femmes ainsi atteintes dans leur intégrité physique et mentale.

Du côté des personnages féminins incarnés par les chanteuses lyriques, on note une forte présence, dans les œuvres, de femmes séduisantes et amoureuses. Les intrigues proposées dans la plupart des opéras tournent autour de l'amour d'un homme et d'une femme, sentiment contrarié par la présence d'autres hommes. Les personnages féminins, moins nombreux que les personnages masculins,

Tableau 4 : Répartitions des réponses concernant les craintes à l'origine de l'absence de dénonciation.

	Peur pour la suite de votre carrière/de vos études	Peur qu'on vous renvoie la faute	Crainte de ne pas être cru·e	Honte	Respect dû au talent, «génie», autorité	Pour ne pas attirer l'attention, faire de vagues	Vous avez pensé que ce n'était pas grave	Vous avez pensé que c'était une plaisanterie	Peur de passer pour chiant·e, de gâcher l'ambiance de travail	Cela n'aurait servi à rien
Victimes et témoins confondus										
Ensemble de l'échantillon interrogé (295 personnes)	93 (32 %)	47 (16 %)	59 (20 %)	53 (18 %)	32 (11 %)	117 (40 %)	56 (19 %)	71 (24 %)	101 (34 %)	110 (37 %)
Femmes (226 femmes)	77 (34 %)	41 (18 %)	49 (22 %)	43 (19 %)	29 (13 %)	101 (45 %)	42 (19 %)	53 (24 %)	87 (39 %)	91 (40 %)
Hommes (69 hommes)	16 (23 %)	6 (9 %)	10 (15 %)	10 (15 %)	3 (4 %)	16 (23 %)	14 (20 %)	18 (26 %)	14 (20 %)	19 (28 %)
Chanteur·ses (152 personnes)	55 (36 %)	28 (18 %)	31 (20 %)	27 (18 %)	14 (9 %)	55 (36 %)	32 (21 %)	39 (26 %)	45 (30 %)	50 (33 %)
Chanteurs (34 hommes)	11 (32 %)	4 (12 %)	6 (18 %)	4 (12 %)	2 (6 %)	7 (21 %)	8 (24 %)	10 (29 %)	5 (15 %)	9 (27 %)
Chanteuses (118 femmes)	44 (37 %)	24 (20 %)	25 (21 %)	23 (20 %)	12 (10 %)	48 (41 %)	24 (20 %)	29 (25 %)	40 (34 %)	41 (35 %)
Victimes										
Chanteurs (24 hommes)	10	3	5	4	1	5	6	6	3	6
Chanteuses (115 femmes)	44 (38 %)	24 (21 %)	25 (22 %)	23 (20 %)	12 (10 %)	47 (41 %)	24 (21 %)	29 (25 %)	40 (35 %)	40 (35 %)
Solistes hommes (13 personnes)	5	1	4	2	1	1	4	4	2	4
Solistes femmes (65 personnes)	31 (48 %)	13 (20 %)	16 (25 %)	13 (20 %)	9 (14 %)	28 (43 %)	10 (15 %)	13 (20 %)	23 (35 %)	23 (35 %)
Choristes hommes (11 personnes)	5	2	1	2	0	4	2	2	1	2
Choristes femmes (50 personnes)	13 (26 %)	11 (22 %)	9 (18 %)	10 (20 %)	3 (6 %)	19 (38 %)	14 (28 %)	16 (32 %)	17 (34 %)	17 (34 %)
Témoins										
Chanteurs (10 personnes)	1	1	1	0	1	2	2	4	2	3
Chanteuses (3 femmes)	0	0	0	0	0	1	0	0	0	1
Solistes hommes (4 personnes)	1	0	0	0	1	0	1	2	1	1
Solistes femmes (1 personne)	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Choristes hommes (6 personnes)	0	1	1	0	0	2	1	2	1	2
Choristes femmes (2 personnes)	0	0	0	0	0	1	0	0	0	1
Non-dénonciation et silence										
Personnes n'ayant pas dénoncé (233 personnes)	79 (34 %)	37 (16 %)	48 (21 %)	47 (20 %)	28 (12 %)	102 (44 %)	52 (22 %)	64 (28 %)	87 (37 %)	97 (42 %)
Personnes n'ayant eu aucune réaction (ni parlé, ni dénoncé…) (43 personnes)	15 (35 %)	5 (12 %)	13 (30 %)	15 (35 %)	7 (16 %)	16 (37 %)	12 (28 %)	17 (40 %)	22 (51 %)	17 (40 %)

sont en général impliqués exclusivement dans des enjeux amoureux[13], font l'objet de l'amour ou du désir de plusieurs hommes en même temps et sont fréquemment victimes de violence. Certaines œuvres, comme *Don Giovanni*, *Susannah* ou *L'Arianna*, présentent même des scènes explicites de viol, incitant d'ailleurs les musicologues féministes à envisager différentes manières dont ces œuvres peuvent (ou non) être enseignées et mises en scène sans pour autant promouvoir une « culture du viol » (Curtis 2000 ; Cusick et Hershberger 2018). Ce lien quasi-systématique de la participation des personnages féminins à l'intrigue amoureuse dans les œuvres[14] tend ainsi à se répercuter sur l'atmosphère de travail entourant les chanteuses.

À la question « Lorsque vous jouez un personnage travesti[15], cela change-t-il le regard que les autres portent sur vous au cours de la production ? », une chanteuse répond :

> Oui tout à fait. Car le fait de ne pas être dans un rapport de séduction en scène change le rapport vis-à-vis de ceux qui sont dans la salle de répétition. Il y a une forme de confusion entre ce qui se passe en scène et hors de scène. Les gens peuvent être séduits par ce que tu dégages en scène, par ton personnage. Et pendant [la période de] répétitions, cette séduction peut perdurer hors de scène, autour d'un café, d'un verre. C'est ce qui peut parfois créer le trouble. […] Donc cela se produit moins quand on interprète des hommes (Amanda, chanteuse lyrique, 30-40 ans).

Or, les mises en scène tendent encore à sexualiser ces personnages féminins et à mettre en place des scènes d'amour explicites. La recherche de modernité par les metteurs et metteuses en scène désireux et désireuses de « dépoussiérer » l'opéra passe encore par l'exploitation de l'imaginaire sexuel, avec des personnages *sexy* et des références explicites à la sexualité. Et ces mises en scène semblent ouvrir potentiellement la porte à des pratiques sexistes, directes ou indirectes, en dehors de tout contrôle social, faute de poser des limites claires entre les exigences effectives du rôle, les interprétations qui en sont données par les hommes metteurs en scène ou chanteurs et l'intégrité physique et psychologique des femmes chanteuses sur scène et hors de scène. En effet, comme l'affirme une répondante :

> Les scènes de sexe au théâtre sont chorégraphiées, tout comme les scènes d'épée, pour lesquelles on fait généralement appel à un spécialiste. Pour les scènes de sexe, on n'appelle personne et on fait ça à huis clos, pour ne pas gêner. […] Au cinéma il y a des personnes qui sont appelées sur les plateaux pour gérer les scènes de sexe, protéger les corps, rendre tout ça professionnel. Et là, [à l'opéra,] si je suis gênée par certains mots, gestes, je passe pour une mauvaise artiste (Céline, chanteuse lyrique de 30-40 ans).

Lors des entretiens, les chanteuses mentionnent régulièrement des tenues qui sexualisent leurs corps à outrance : des décolletés plongeants, des shorts très courts ou des minijupes, transparentes ou fendues, qui ne sont souvent en rien nécessités par les rôles incarnés. Ainsi, à une question portant sur ses costumes de scène et leur éventuelle tendance à « mettre son corps, sa féminité en valeur », une chanteuse dans la trentaine répond :

> Oui complètement. Sauf si mon personnage est une vieille dame, ou un personnage inspiré du dessin animé, et où ce sont alors d'autres codes vestimentaires qui s'appliquent et qui n'accentuent pas le sex-appeal. Mais ces productions-là se comptent sur les doigts d'une main. Dans de nombreuses autres, on me met un porte-jarretelle, un mini short, alors que rien ne l'impose dans l'histoire ! (Amanda, chanteuse lyrique, 30-40 ans)

Le port de ces tenues sexualisées n'est pas sans effets et semble transformer ces femmes en objets de désir disponibles lorsqu'elles rentrent en contact avec leurs collègues. Cette tendance semble d'ailleurs expliquer une propension de certains directeurs de *casting* à privilégier des

[13] Dans les dix opéras les plus joués au monde (*La Traviata, La Flûte enchantée, Carmen, La Bohème, Tosca, Madame Butterfly, Le Barbier de Séville, Les Noces de Figaro, Don Giovanni et Rigoletto*), on compte 35 personnages féminins, 81 personnages masculins et 2 rôles travestis. Dans ce même corpus d'œuvres, on peut estimer que seules deux héroïnes (personnages principaux féminins) sont impliquées activement (en dehors de simples éléments de contexte) dans des enjeux autres qu'amoureux ou sexuels (*Carmen* et *La Reine de la Nuit*). L'intégralité de ces œuvres mettent en scène des femmes aimées par plusieurs hommes, alors que seules cinq d'entre elles donnent à voir des hommes aimés par plusieurs femmes.

[14] Le corpus constitué selon le critère de la diffusion des œuvres auprès du public contemporain permet d'offrir un aperçu de ce que celui-ci voit le plus souvent à l'opéra, ainsi que des œuvres les plus souvent jouées par les artistes lyriques. Ces dix œuvres ont été créées entre 1786 (*Les Noces de Figaro*) et 1904 (*Madame Butterfly*), et sont assez représentatives, d'un point de vue dramaturgique, des opéras de leur époque. Toutefois, ce corpus ne rend pas compte des tendances observées dans les opéras de l'ère baroque et ceux des XX^e^ ou XXI^e^ siècles. De manière générale, on retrouve dans les œuvres antérieures à 1796 et au XX^e^ siècle les caractéristiques constatées dans le corpus, à savoir des personnages féminins objets du désir de plusieurs hommes, occupés presque exclusivement d'enjeux amoureux, et sous-représentés dans les distributions. L'hypersexualisation des personnages féminins, décuplée dans les mises en scène « modernes », est donc largement observable dans ces répertoires.
Plusieurs nuances s'imposent toutefois. Notons tout d'abord que le répertoire baroque regorge de personnages « travestis », composés pour des castrats et confiés aujourd'hui à des femmes. Ces personnages sont en quelque sorte « anti-sexualisés », puisque les marques de la féminité sont volontairement effacées par les costumes, conduisant à une moindre exposition des chanteuses à d'éventuelles atteintes sexistes (voir ci-bas). Par ailleurs, plusieurs opéras majeurs du XX^e^ siècle sont des contre-exemples aux schémas observés plus haut : *Elektra* de Richard Strauss, *Les Dialogues de carmélites* et *La Voix humaine* de Francis Poulenc, ou encore *L'Enfant et les sortilèges* de Maurice Ravel. Enfin, les œuvres du XX^e^ siècle tardif et du XXI^e^ siècle dont les livrets accordent une moins grande place aux enjeux romantiques, permettant l'émergence de personnages féminins plus complets et pas nécessairement sexualisés.

[15] Rôle d'homme chanté par une femme.

chanteuses sexuellement attirantes, des chanteuses qu'on « ait envie de baiser », comme l'attestent, parmi d'autres, les deux citations suivantes.

Une chanteuse raconte avoir assisté un directeur de compagnie lors d'une audition :

> Et automatiquement, mais ce n'est même pas conscient, si la fille avait des gros seins, il trouvait qu'elle chantait bien. Heureusement je le connais assez bien pour avoir pu le lui dire. Il ne s'en rendait même pas compte, mais il avait répondu « tu as raison ». C'est grave ! (Jade, chanteuse lyrique de 40-50 ans)

> J'ai entendu des metteurs en scène dire lors du choix d'une chanteuse qu'il fallait quand même qu'on ait envie de la baiser (Céline, chanteuse lyrique, 30-40 ans).

Certains metteurs en scène, chanteurs ou responsables de production peuvent alors poursuivre ces femmes de leurs assiduités à toute heure du jour ou de la nuit, leur « voler » des baisers en dehors des heures de travail, toucher les parties intimes de leur corps pendant les répétitions et en dehors de toute nécessité artistique, ou encore émettre des remarques dégradantes sur leur physique. Sont également mentionnées des répétitions de scènes, notamment amoureuses, donnant lieu à des attouchements des seins ou des parties intimes par les hommes chanteurs ou les metteurs en scène, sans lien avec les besoins de la mise en scène. Une chanteuse indique ainsi porter des pulls enfoncés dans son pantalon afin d'éviter les mains baladeuses, quand une autre explique : « il m'est arrivé plusieurs fois de réfléchir à ce que j'allais me mettre sur le dos avant d'aller en répétition ».

Comme l'indique ce dernier exemple, les femmes chanteuses lyriques apprennent ainsi à « fermer la séduction » (Buscatto 2003 ; 2021) afin d'éviter au mieux les violences sexuelles — harcèlement, drague insistante, tentative de viol ou viol, attouchements — et les agissements sexistes verbaux ou physiques. Sauf quand le rôle l'impose, certaines choisissent des tenues peu suggestives, des comportements distants : ne pas répondre aux SMS, ne pas boire en compagnie de ces hommes, mettre des pulls dans les pantalons lors des répétitions, éviter les gestes embarrassants, mettre en avant une relation stable avec un homme musicien ou producteur, sa maternité ou son rôle de mère… L'une des chanteuses interviewées, Caroline, âgée d'une cinquantaine d'années, raconte avoir « mis un rideau de fer » pour se protéger. Le fait même qu'elles doivent faire attention prouve en retour le poids de ces violences de genre sur leur quotidien, tout comme leur caractère éminemment « ordinaire » (Trachman 2018).

Et la présence d'agissements sexistes ne s'arrête pas là. En effet, la capacité de séduction des femmes chanteuses est sans cesse mobilisée pour assurer la promotion des œuvres dans lesquelles elles paraissent, ainsi que celle de leurs carrières, fragilisant en retour, là encore, leur capacité de protéger leur intégrité physique et mentale. Les chanteuses doivent participer aux événements de promotion et il leur est demandé de séduire les critiques, les financeurs, les programmateurs ou leur public, induisant potentiellement des risques de comportements sexuels non désirés :

> S'il y a quelques jolies filles sur le plateau, le directeur du protocole va lourdement insister pour qu'elles viennent au dîner ou au cocktail après le spectacle, [...] on attend ces chanteuses devant leurs loges (Mylène, chanteuse lyrique, 30-40 ans).

Un dernier point montre enfin le caractère circulaire du sexisme à l'œuvre dans ce monde professionnel, dû à cette image hypersexualisée des femmes chanteuses. Lorsque les femmes décident de dénoncer une violence sexuelle subie, elles se trouvent soumises à un paradoxe. Ayant été transformées en objets sexuels, elles ne peuvent qu'être la cause des violences subies, sauf preuves contraires. Elles doivent justifier un comportement exemplaire et le moindre écart ou maladresse est interprété comme la cause du comportement répréhensible de l'agresseur. Voici ce qu'en dit cette femme victime d'une violence sexuelle — embrassée de force à plusieurs reprises et harcelée par messages et devant témoins par son metteur en scène — qui a décidé de ne pas le dénoncer après avoir observé les remarques dénigrantes et les difficultés subies par une collègue qui avait, elle, dénoncé une agression sexuelle :

À notre question, « Vous avez indiqué ne pas avoir parlé des choses que vous aviez subies par peur que l'on vous renvoie la faute », cette chanteuse de 20-30 ans répond :

> C'est pour les femmes en général. X a porté plainte, et je sais comment ça se passe. On analyse tes faits et gestes pour savoir si tu n'as pas provoqué la situation. C'est toujours pareil… des messages décalés des directeurs, parfois à une heure du matin. Au début, tu es toute jeune, tu te demandes ce qui va se passer si tu ne réponds pas, s'il ne va pas annuler ton contrat. Donc tu réponds. Et après on va te dire « si tu as répondu à minuit, il ne faut pas t'étonner qu'après… » A cause de ça, je n'ai jamais eu envie de me retrouver sous les feux de ce genre d'enquête !

Pour cette chanteuse, ces violences sexuelles sont d'ailleurs liées au contexte sexiste subi de manière permanente — drague insistante, remarques sexistes dégradantes… — :

> Il y a des dérives qui sont sans doute liées au fait que cela se passe depuis si longtemps que c'est considéré comme normal (Coline, chanteuse lyrique, 20-30 ans).

Un univers très concurrentiel, incertain et angoissant

Les mondes du spectacle — théâtre, musique, danse — sont des mondes saturés, concurrentiels et précaires

(Menger 2005). Le nombre de personnes qui aspirent à la vie d'artiste est bien supérieur au nombre d'artistes que le milieu professionnel peut accueillir. Et, comme dans les industries créatives étudiées par Hennekam et Bennett aux Pays-Bas (2017), cela semble jouer en défaveur des femmes à plusieurs niveaux.

Tout d'abord pour les jeunes femmes, solistes ou choristes, le risque est grand de ne pas être embauchées à nouveau si elles dénoncent des faits, ce qui favorise en retour les comportements prédateurs. Chaque production à laquelle elles participent peut être la dernière. Si elles dénoncent ces faits, ces femmes risquent d'être catégorisées comme « chiantes », comme « casseuses d'ambiance », comme créatrices de conflits. Cette peur est au cœur de la difficulté à dénoncer, comme cela a déjà été montré par l'analyse des réponses aux questionnaires. Et cela concerne non seulement les chanteuses solistes, mais également les jeunes femmes choristes. En effet, autant les femmes choristes titulaires de leur poste âgées de plus de 30 ans peuvent bénéficier d'une relative protection de la part de la direction du chœur, autant les femmes choristes plus jeunes, embauchées comme « supplémentaires » — et donc précaires — semblent plus souvent soumises aux violences de genre :

> En fait, dans un chœur, tu es toujours avec les mêmes collègues, il y a quelques lourdingues, mais il y a une forme de protection qui s'installe. Dans le groupe, si un homme est vraiment trop lourd, il pourrait être mis à l'écart, comme dans une meute. Mais ce qui peut arriver, c'est que ces gros lourds s'attaquent aux supplémentaires parce que leur position est plus fragile. Cela m'est arrivé à l'époque où je l'étais. A ce moment-là, la « meute » ne joue plus trop son rôle de protection. (Cécile, chanteuse, 40-50 ans)

Dans le même ordre d'idées, les femmes déjà présentes dans les mondes de l'art et plutôt bien installées dans leur position (par exemple de chanteuse), si elles risquent moins de ne plus être recrutées, cherchent souvent à améliorer leur sort artistique, au moins jusqu'à ce qu'elles aient atteint l'âge de 35 ou 40 ans : accéder aux positions et aux rôles « intéressants » leur permet justement d'exercer la carrière désirée et de ne pas s'enfermer dans une position d'artiste « modeste » (Buscatto 2019). Les jeunes choristes, même stables, peuvent aspirer ainsi à devenir des solistes, alors que les solistes cherchent à progresser pour décrocher des rôles qui correspondent davantage à leurs goûts (et à leur voix). Dans ces circonstances, on peut éviter de dénoncer pour ne pas être *« blacklistée »* (mise sur une liste noire). Par ailleurs, si les solidarités entre femmes ou entre collègues sont très affaiblies, les comportements sexistes observés ou subis peuvent ne pas faire l'objet de dénonciations afin d'éviter de risquer sa réputation et sa carrière. Cela peut expliquer que les femmes de 30-40 ans soient à la fois celles qui ont le plus répondu à notre questionnaire et celles qui tendent le moins à dénoncer ces agissements subis ou observés : si elles sont 105 (tous métiers confondus) à appartenir à cette tranche d'âge et à avoir répondu au questionnaire — de loin le groupe d'âge le plus représenté (46 %) —, elles ne sont que 18 (ce qui représente à peine 17 % de l'ensemble) à avoir dénoncé des agissements répréhensibles. Ce pourcentage tombe à 8 % (4 femmes sur 48) si l'on se réfère à la tranche d'âge qui suit, soit 40-50 ans. Ces deux indicateurs semblent aller dans le sens d'une vulnérabilité professionnelle accrue qu'éprouvent les femmes dans ce milieu autour de la quarantaine. A titre de comparaison, les femmes ayant dénoncé des agissements inappropriés représentent 20 % au sein du groupe d'âge des moins de 30 ans (12 sur 61) et 26 % dans celui des âges compris entre 50 et 60 ans (9 sur 34) :

> Lorsqu'on travaille sur une même production, bien sûr, on s'entend bien et il y a de l'entraide. Mais étant donné que le métier est très fortement concurrentiel, cela rend difficile le fait d'être vraiment solidaires. Chacune fait ce qu'elle peut pour mener sa carrière (Alice, chanteuse lyrique, 30-40 ans).

Une autre répondante ajoute :

> La solidarité entre femmes s'arrête au moment où il faut parler. Quand on en parle entre nous, tout le monde est d'accord, mais je suis toujours la seule à l'ouvrir. […] Quand certaines copines me parlent de ce qui leur est arrivé et que je leur dis d'en parler, elles me répondent qu'elles vont plutôt changer de métier. On sait bien qu'on va être *blacklistées*. (Céline, chanteuse lyrique, 30-40 ans)

Le succès artistique et le talent excuseraient les comportements répréhensibles

Comme le montre l'analyse des réponses données au questionnaire dans la première partie de l'article, une partie des victimes ou des témoins justifient leur absence de dénonciation des violences de genre en se référant au « talent » de l'agresseur, à ses capacités créatives, à sa grandeur artistique. Tout se passe comme si ceux qui ont du pouvoir sont aussi ceux dont le talent artistique est reconnu. Et, à l'image des spectateurs, des spectatrices et des des grands chefs d'orchestre de musique classique (Shaver-Gleason 2018), le grand talent artistique de ces acteurs justifierait d'accepter les « dérives » comportementales qui existent, notamment les pratiques sexistes et sexuelles pourtant jugées comme déplacées ou répréhensibles par ces mêmes personnes :

> Il y a une omerta très forte dans ce milieu. Ces chefs sont très talentueux, et peuvent être charmants et sains dans le travail, cela les protège aussi, et fait qu'on passe au-delà de leurs comportements malsains (Mylène, chanteuse lyrique, 30-40 ans).

Parlant d'un chef très légitime dans le monde de la musique, un homme instrumentiste mentionne de nombreux comportements répréhensibles — dont un viol présumé pour lequel une plainte a été déposée — connus de tous et de toutes et jamais dénoncés, ni dans le monde de l'opéra ni en justice. Il donne ainsi pour exemple une pratique, que beaucoup détestent et tentent parfois d'éviter en tournant la tête quand le chef arrive, au risque d'un comportement désagréable de ce dernier lors de la répétition ou du concert suivant :

> Il s'est passé des choses dans cet ensemble dont on n'a pas idée. Quand on pense que quand il arrivait en répétition il embrassait tout le monde sur la bouche ! Mais personne n'en parlait, il y avait une forme d'acceptation car c'était le chef, il avait une certaine autorité (Henri, instrumentiste de 50-60 ans).

> Ah oui, X — un metteur en scène reconnu —, c'était minitel rose[16], il sautait l'administratrice. À l'époque, ce n'est pas que tu n'étais pas libre de dire non, moi je l'ai fait, voilà, mais tu avais les emmerdes afférentes. C'est ce que j'ai dit au sujet de l'affaire Domingo[17] […] tout le monde savait que son premier prix à son concours c'était la nana qu'il avait réussi à sauter. Tout le monde le défendait en disant : « mais un homme aussi séduisant, il n'avait pas besoin de ça ». Bien sûr que si, c'était sa façon de faire, d'agir. X et Domingo, c'est pareil, c'est des mecs qui pissaient autour de leur lit le soir, qui marquaient leur territoire.

À notre question, « Vous voulez dire qu'ils confondaient totalement la séduction sexuelle avec le fait d'engager des gens ? », la même chanteuse répond :

> Mais oui, et personne ne leur a jamais dit. Par exemple j'ai repris des gens là-dessus dans des dîners qui disaient « quand même, attaquer un si grand artiste, qui n'a rien fait... ». Non. Rien fait, vous ne savez pas. En fait je sais, mais on va dire qu'on ne sait pas ! (Amélie, chanteuse lyrique, 50-60 ans)

Tandis qu'une autre chanteuse ajoute :

> Il y avait un prof de chant qui me caressait les seins, enfin, un petit contact furtif, mais c'était tous les cours, tout le temps. Soi-disant pour montrer le souffle, mais le souffle… c'est pas là… ! je n'en pouvais plus. Je suis restée deux ans, je me tortillais pour ne pas qu'il me touche. Mais c'était un prof sympa et qui donnait de bons cours à l'époque, c'était intéressant, il me faisait progresser (Caroline, chanteuse lyrique, 50-60 ans).

Un autre élément qui relève encore des spécificités du monde de l'opéra tient au fait que les violences de genre, même si elles gênent véritablement une majorité des personnes concernées sur un plan individuel, sont considérées comme « normales » et constituent ainsi des « dérives » impossibles à limiter au regard du caractère créatif de l'activité :

> Je pense que dans notre métier il y a une part de séduction, que ce soit avec le public ou entre collègues, qui peut générer une ambiguïté, mais il y a des dérives. […] On est dans un monde très libéré, et la libération peut aller jusqu'à des comportements non désirés (Coline, chanteuse lyrique, 20-30 ans).

Enfin, ces mêmes personnes qui ont du pouvoir sur les autres sont des personnes adulées par le public, par les médias, par les collègues ; dans certains cas, ce « succès leur monte à la tête » et les amènerait à penser que « tout est permis » du fait de leur talent reconnu. Or, les faibles niveaux de dénonciation peuvent les convaincre de cette possibilité :

> La frontière est mince aussi, entre le jeu et le « pas jeu ». C'est bête à dire mais il y a des collègues, le succès leur monte à la tête et parce que tu as une voix, tout est permis. J'ai travaillé dans des maisons importantes, des plus petits rôles au début avec des superstars, et il y en a qui se croient tout permis. J'étais totalement asexuée dans ma façon de m'habiller, en col roulé, trop grand, il y a quand même un ténor qui a réussi à tirer sur le col de mon pull pour voir mes seins au lieu de dire bonjour (Jade, chanteuse lyrique, 40-50 ans).

Conclusion

Le monde de l'opéra est un monde professionnel propice à la mise en œuvre de violences de genre, commises principalement par des hommes puissants envers des femmes chanteuses lyriques. Il favorise, encore de nos jours, un faible niveau de dénonciation auprès de la hiérarchie ou d'une autorité extérieure, tant par ces dernières que par leurs collègues qui en sont témoins. Nombreux sont les éléments structurels qui contribuent à produire et à légitimer des violences de genre récurrentes : blagues salaces, remarques dénigrantes sur le physique, drague insistante, attouchements et agressions physiques ou sexuelles, voire viols. Il s'agit notamment de l'hypersexualisation des personnages féminins sur la scène de l'opéra, de la mise en

[16] Le Minitel rose renvoie aux services de « messageries roses » (téléphones érotiques) développés pour le Minitel, un terminal informatique qui permettait en France dès le début des années 1980 la connexion des usagers au service français Vidéotex (Télétel) par le moyen des lignes téléphoniques. Les « messageries roses » s'inscrivent au nombre des différents services auxquels ce terminal permettait d'accéder, comme la recherche informatisée de numéros de téléphone et d'adresse dans l'annuaire, la consultation des programmes radio, télévisuels, des horaires de train et d'avion et des journaux, etc.

[17] En référence aux allégations d'agression et d'intimidation sexuelles à l'encontre du ténor italien et directeur de l'Opéra de Los Angeles Placido Domingo en 2019.

exergue des capacités de séduction physique des chanteuses pour être recrutées, de la forte incertitude affectant l'emploi et la carrière de ces femmes artistes, ou de la tolérance des personnels de l'opéra envers les « dérives » et les agissements sexistes des grands noms de l'opéra en vertu de leur « génie » et de la liberté artistique.

Les violences de genre peuvent alors être pensées comme un continuum tel que défini par Liz Kelly (1987), allant des agissements sexistes les plus quotidiens aux violences sexuelles légalement répréhensibles. Ces agissements sexistes et sexuels sont la cause de lourds coûts psychologiques pour une partie importante des victimes. Mais la peur pour la carrière, la réputation et l'avenir domine lorsqu'il s'agit de dénoncer ces faits auprès d'une autorité hiérarchique ou extérieure, et ce même quand ces agissements sont légalement répréhensibles, nourrissant ainsi un sentiment d'impunité.

Si la grande majorité des victimes ayant répondu au questionnaire sont des femmes chanteuses, nous ne devons pas oublier les violences de genre exercées sur des hommes par d'autres hommes. Si peu d'hommes ont répondu au questionnaire, rendant impossible un traitement rigoureux de leurs réponses, au moins deux éléments indiquent cette réalité. D'une part, les hommes qui répondent sont souvent victimes et le sont d'autres hommes. D'autre part, les violences vécues par les hommes sont le plus souvent le fait d'autres hommes homosexuels en situation de pouvoir. Les faits rapportés vont de remarques portant sur leur sexualité aux viols caractérisés, en passant par la drague insistante ou les chantages à l'emploi en échange de faveurs sexuelles. La fréquence de l'homosexualité masculine dans le monde de l'opéra légitimerait une enquête spécifique permettant d'étudier ce phénomène de manière systématique.

Par leur prégnance, les violences de genre affectent négativement la carrière des femmes qui les subissent car elles génèrent un manque de confiance, un sentiment de honte ou de la colère ; de l'exclusion si elles dénoncent ces faits, voire leur auto-exclusion, si elles se voient affecter personnellement par ces violences. Mais elles influencent également potentiellement négativement leurs carrières, dans la mesure où ces femmes se voient contraintes de développer des stratégies contraires à leur insertion professionnelle pour se protéger, de « fermer la séduction » et donc, de manière incidente, de limiter les interactions avec les hommes de pouvoir qui détiennent pourtant les ressources pour les faire travailler et les faire reconnaître. Les violences de genre ne sont ainsi pas sans conséquences sur la lente féminisation du travail artistique (Buscatto 2018).

À travers le cas précis du milieu français de l'opéra, nous avons ainsi démontré la prégnance des violences de genre dans cet environnement professionnel, et les ressorts de leur production comme de leur déni. Il s'agissait également de nourrir une réflexion plus large sur les violences de genre dans les mondes de l'art au XXIe siècle : les fondements structurels de la production et de la non-dénonciation des violences de genre dévoilées par le mouvement #MeToo se trouvent bien dans le fonctionnement même des univers artistiques — carrières précaires, hyper-concurrence, idéologie du talent, hypersexualisation des femmes. Ces fondements doivent être identifiés et expliqués à partir de leurs modes spécifiques de fonctionnement, si l'on veut mieux saisir les différentes manières dont ils affectent négativement les trajectoires professionnelles des artistes.

Références

Appert, Catherine M. et Lawrence Sidra (2020). « Ethnomusicology beyond #Metoo: Listening for the Violences of the Field », *Ethnomusicology*, vol. 64, nº 2, p. 225-253.

Armstrong, Elizabeth A., Laura Hamilton et Brian Sweeney (2006). « Sexual Assault on Campus: A Multilevel, Integrative Approach to Party Rape », *Social Problems*, vol. 53, nº4, p. 483-499.

Banes Gardonne (de), Juliette (2020). « La chanteuse Chloé Briot porte plainte pour agression sexuelle », *La Lettre du Musicien,* 19 août. Accessible en ligne : https://www.lalettredumusicien.fr/s/articles/6648_0_la-chanteuse-chloe-briot-porte-plainte-pour-agression-sexuelle?uid=NzU2OTY%253D&idarticle=6648.

Bajos, Nathalie et Michel Bozon (2008). *Enquête sur la sexualité en France : Pratiques, genre et santé,* Paris, La Découverte.

Beck François, Philippe Guilbert et Arnaud Gautier (2007). *Baromètre Sante 2005*, Paris, Editions INPES.

Beltzer, Nathalie, Mylène Lagarde, Xiaoya Wu-zhou, Natalie Vongmany et Isabelle Gremy (2005). *Les connaissances, attitudes, croyances et comportements face au VIH/sida en Ile-de- France : Évolutions 1992, 1994, 1998, 2001, 2004*, rapport de l'Observatoire régional de santé d'Île-de-France.

Bethlehem, Jelke (2008). « Peut-on établir des statistiques officielles à partir d'enquêtes en ligne reposant sur le principe de l'auto-sélection ? », dans le recueil *Symposium : Collecte des données : Défis, réalisations et nouvelles orientations*, https://www150.statcan.gc.ca/n1/fr/pub/11-522-x/2008000/article/10989-fra.pdf?st=r_knr7Vs.

Briquet, Coline (2019). « De la banalisation des violences de genre en école d'ingénieur·e·s », *Cahiers du Genre*, vol. 66, p. 109-128.

Brown, Elizabeth, Alice Debauche, Christelle Hamel, Magali Mazuy (dir.) (2021). *Violences et rapports de genre : Enquête sur les violences de genre en France*, Paris, INED.

Buscatto, Marie (2021). *Women in Jazz: Musicality, Femininity, Marginalization*, New York, Routledge.

Buscatto, Marie (2019). « "Modest" Artists Standing the Test of Time: Artistic "Vocation", Yes… But Not That Alone! », *Recherches sociologiques et anthropologiques*, vol. 50, nº 2, p. 9-26.

Buscatto, Marie (2018). « Feminisations of artistic work: Legal Measures and Female Artists' Resources Do Matter », *Revista Todas as Artes*, vol. 1, nº 1, p. 21-39.

Buscatto, Marie (2016). « "Intersectionnalité" : À propos des usages épistémologiques d'un concept (très) à la mode », *Recherches sociologiques et anthropologiques*, 2016, vol. 47, nº 2, p. 103-118.

Buscatto, Marie (2003). « Chanteuse de jazz n'est point métier d'homme : L'accord imparfait entre voix et instrument en France », *Revue française de sociologie*, vol. 44, nº 1, p. 33-60.

Buscatto, Marie, Marine Cordier et Joël Laillier (dir.) (2020). *Agone*, vol. 65, numéro spécial « Sous le talent : Le genre, la classe, la "race" » (paru le 5 février 2021).

Buzalka, Clément (2020). « La soprano Chloé Briot accuse un chanteur d'agression sexuelle », *France Musique*, 21 août. Accessible en ligne : https://www.francemusique.fr/actualite-musicale/la-soprano-chloe-briot-accuse-un-chanteur-d-agression-sexuelle-86916.

Cavalin, Catherine (2007). « Les violences subies par les personnes âgées de 18 à 75 ans : Premiers résultats de l'enquête "Événements de vie et santé (1/2)" », *Études et résultats*, nº 598, p. 1-8.

Curtis, Liane (2000). « The Sexual Politics of Teaching Mozart's *Don Giovanni* », *NWSA Journal*, vol. 12, nº 1, p. 119-142.

Cusick, Suzanne G. et Monica A. Hershberger (dir.) (2018). « Sexual Violence in Opera: Scholarship, Pedagogy, and Production as Resistance », *Journal of the American Musicological Society*, vol. 71, nº 1, p. 213-253.

Dellinger, Kirsten et Christine L. Williams (2002). « The Locker Room and the Dorm Room: Workplace Norms and the Boundaries of Sexual Harassment in Magazine Editing », *Social Problems*, vol. 49, nº 2, p. 242-257.

Dussaix, Anne-Marie, « La qualité des enquêtes », *Modulad*, vol. 39, p. 137-171.

Frippiat, Didier et Nicolas Marquis (2010). « Les enquêtes par Internet en sciences sociales : Un état des lieux », *Population*, vol. 65, nº 2, p. 309-338.

Ganassali, Stéphane (2008). « The Influence of the Design of Web Survey Questionnaires on the Quality of Responses », *Survey Research Methods*, vol. 2, nº 1, p. 21-32.

Hennekam, Sophie et Dawn Bennett (2017). « Sexual Harassment in the Creative Industries: Tolerance, Culture and the Need for Change », *Gender, Work and Organization*, vol. 24, nº 4, p. 417-434.

Jaspard, Maryse et l'équipe Enveff (2001). « Nommer et compter les violences envers les femmes : Une première enquête nationale en France », *Population et Sociétés*, Bulletin mensuel d'information de l'Institut National d'Études Démographiques, nº 364.

Kelly, Liz (2019) [1987]. « Le *continuum* de la violence sexuelle », *Cahiers du genre*, nº 66, p. 17-36.

Lagrange, Hugues et Brigitte Lhomond (dir.) (1997). *L'entrée dans la sexualité : Le comportement des jeunes dans le contexte du sida*, Paris, La Découverte.

Lechaux, Bleuwenn (2022). « Jouer n'est pas consentir : Le harcèlement sexuel dans le théâtre new-yorkais » dans Catherine Cavalin, Jaercio Da Silva, Pauline Delage, Irene Despontin-Lefèvre, Delphine Lacombe et Bibia Pavard, *Les violences sexistes après #Metoo*, Paris, Presses des Mines, p. 129-143.

Lindhjem, Henrik et Ståle Navrud (2011). « Using Internet in Stated Preference Surveys: A Review and Comparison of Survey Modes », *International Review of Environmental and Resource Economics*, vol. 5, p. 309-351.

Lozar Manfreda, Katja, Michael Bosnjak, Jernej Berzelak, Iris Haas, Vasja Vehovar (2008). « Web Surveys versus Other Survey Modes: A Meta-analysis Comparing Response Rates », *Journal of the Market Research Society*, vol. 50, nº 1, p. 79-104.

Menger, Pierre-Michel (2005). *Les intermittents du spectacle : Sociologie d'une exception,* Paris, Editions de l'EHESS.

Ndiaye, Pap et Constance Rivière (2021). *Rapport sur la diversité à l'Opéra national de Paris*, janvier.

Ravet, Hyacinthe (2015). *L'orchestre au travail : Interprétations, négociations, coopérations,* Paris, Vrin.

Ravet, Hyacinthe (2011). *Musiciennes : Enquête sur les femmes et la musique*, Paris, Éditions Autrement.

Schütz, Gabrielle (2018). *Jeunes, jolies et sous-traitées : Les hôtesses d'accueil*, Paris, La Dispute.

Shaver-Gleason, Linda (2018). « The Morality of Musical Men : From Victorian Propriety to the Era of #MeToo », communication inédite prononcée à la Utah State University (Logan) le 26 janvier, https://hcommons.org/deposits/objects/hc:18044/datastreams/CONTENT/content.

Simonetti, Ilaria (2016). « Violence (et genre) », dans Juliette Rennes (dir.), *Encyclopédie critique du genre : Corps, sexualité, rapports sociaux*, Paris, La Découverte, p. 681-690.

Spira, Alfred, Nathalie Bajos et le groupe ACSF (1992). *Les comportements sexuels en France,* Paris, La Documentation française.

Stephenson, Laura B. et Jean Crête (2011). « Studying Political Behavior: A Comparison of Internet and Telephone Surveys », *International Journal of Public Opinion Research*, vol. 23, nº 1, p. 24-55.

Stephenson, Emily L. (2012). « If There's No "Fat Lady", When is the Opera Over? An Exploration of Changing Physical Image Standards in Present-day Opera », mémoire de maîtrise, University of Denver, Denver.

Trachman, Mathieu (2018). « L'ordinaire de la violence : Un cas d'atteinte sexuelle sur mineure en milieu artistique », *Travail, genre et sociétés*, nº 40, p. 131-150.

Yeager, David S., Jon A. Krosnick, Chang Linchiat, Harold S. Javitz, Matthew S. Levendusky, Alberto Simpser et Rui Wang (2011). « Comparing the Accuracy of RDD Telephone Surveys and Internet Surveys Conducted with Probability and Non-probability Samples », *Public Opinion Quarterly*, vol 75, n° 4, p. 709-747.

Résumé

Le 19 août 2020, la soprano Chloé Briot dénonce dans *La Lettre du Musicien* des agressions sexuelles répétées portées par un collègue chanteur lors de la production de l'opéra *L'inondation*. Faute d'avoir été entendue et défendue par sa direction, elle annonce encore avoir porté plainte devant la justice française dès le mois de mars de la même année et vouloir ainsi « *en finir avec la loi du silence* ». Pourquoi l'artiste lyrique n'a-t-elle pas été entendue à plusieurs reprises malgré ses plaintes auprès de ses collègues et de la production ? Dans quelle mesure cette agression sexuelle est-elle symptomatique d'un mode de fonctionnement sexiste plus large du monde de l'opéra français ? Peut-on parler effectivement d'une « loi du silence » dénoncée par la chanteuse ? Si oui, que risquent ceux et celles qui dénonceraient des faits sexistes et des violences sexuelles ?

Ces questions ont été au cœur de l'enquête menée en 2020 par questionnaires et par entretiens qualitatifs sur les violences de genre dans le monde de l'opéra français. L'article saisit les conditions sociales de production des violences de genre observées dans ses différentes dimensions sociologiques. Ont ainsi été identifiés les fondements structurels de l'omniprésence des agissements sexistes et sexuels et de leur faible niveau de dénonciation en lien avec un environnement professionnel propice aux violences de genre que constitue le monde de l'opéra français.

Abstract

On August 19, 2020 in La Lettre du Musicien, French soprano Chloé Briot denounced repeated instances of sexual assault by a fellow singer during the production of the opera L'Inondation (The Flood). After her management declined to defend her interests, she filed a complaint in March of the same year. With this disclosure, Briot wanted to "end the law of silence" in opera. This incident raises several questions. Why was Briot not heard on several occasions despite her complaints to colleagues and production management? To what extent is this case of sexual assault indicative of broader sexism in the French opera world? Can we really speak of a "law of silence" as denounced by the singer? If so, what are the risks for those who denounce gender-based violence and discrimination?

These questions were at the heart of the present study on gender-based violence in the French opera world, carried out in 2020 by means of questionnaires and qualitative interviews. The article examines the social conditions that produced the different forms of gender-based violence reported by research participants. The structural foundations underpinning both the ubiquitous nature of gender-based violence and the underreporting of these acts in the French operatic world are identified.

***

Marie Buscatto

Professeure en sociologie à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Marie Buscatto est chercheuse à l'IDHE.S (Paris 1 — CNRS). Elle est sociologue du travail, du genre et des arts et spécialiste des questions de méthodes qualitatives. Ses travaux actuels portent sur les difficultés d'accès, de maintien et de promotion des femmes dans les mondes de l'art et dans les professions supérieures, sur les violences de genre subies dans les arts, ainsi que sur les paradoxes du travail artistique en Europe, en Amérique du Nord et du Sud et au Japon.

Soline Helbert

Soline Helbert est chanteuse lyrique. Diplômée des universités Paris 1 et Paris 2, elle s'intéresse à la place des femmes dans le monde de l'opéra depuis plusieurs années.

Ionela Roharik

Ionela Roharik est sociologue, ingénieure d'études au Centre d'études sociologiques et politiques Raymond Aron (École des Hautes Études en Sciences Sociales — CNRS). Elle a travaillé notamment sur les évolutions des secteurs du marché du travail intermittent en France et sur les carrières des artistes et des techniciens intermittents du spectacle. Elle a publié, avec Janine Rannou, un ouvrage sur la profession et les carrières des danseurs et des danseuses.

« Changer le monde un hit à la fois » ? Programmation et diversité à CKOI-FM

Jada Watson (Université d'Ottawa[1])

En juin 2017, un groupe d'artistes féminines du Québec a publié une lettre ouverte dans *Le Devoir* soulignant les problèmes de représentativité et de discrimination dans l'industrie musicale québécoise[2]. En réponse au partage sur les médias sociaux d'affiches annonçant la programmation de différents festivals québécois, le collectif faisait état des faibles taux de participation des artistes féminines à ces événements artistiques : « souvent moins de 30 %, et même 10 % dans certains festivals ». Sans accès aux festivals, soutiennent les cosignataires, ces artistes ont moins d'occasions de développer leur carrière et encore moins de possibilités d'obtenir des prix et autres formes de reconnaissance dans leur domaine. Au moment de la rédaction de cette lettre ouverte, la dernière femme qui avait remporté le prix Félix « auteur-compositeur de l'année » à l'Association québécoise de l'industrice du disque, du spectacle et de la vidéo (ADISQ) était Francine Raymond — en 1993[3]. Pourtant, 42 % des artistes inscrit·es à la Société professionnelle des auteurs et des compositeurs du Québec (SPACQ) sont des femmes, et 49 % à l'Union des artistes (UDA), des statistiques aussi citées dans la lettre ouverte du *Devoir*[4]. Que se passe-t-il donc entre l'acquisition du statut d'artiste et la participation à un festival ? Comment expliquer que la proportion d'artistes se situe en zone paritaire dans les associations professionnelles, mais pas dans les principaux lieux de diffusion de musique québécoise en période estivale ? Quels sont les obstacles dans l'industrie conduisant vers une diminution aussi marquée de la participation des femmes à ces événements de grande visibilité médiatique ?

La lettre ouverte a provoqué une discussion importante, très médiatisée et fort bienvenue sur la représentativité des femmes dans l'industrie musicale au Québec, qui ira bien au-delà des festivals eux-mêmes. En mars 2019, Stéphanie Vallet publiait un article dans *La Presse* dans lequel elle analysait la présence d'artistes féminines au sein du palmarès *Billboard* « Canadian Hot 100 ». Vallet y notait que la représentativité féminine avait atteint, dans le palmarès de 2018, son niveau le plus bas de la dernière décennie, avec une proportion d'artistes féminines de seulement 16 %. À cet égard, un agent de Bell Média avait indiqué à Vallet que l'identité de genre n'entrait pas en ligne de compte dans la programmation. Pourtant, ces chiffres montrent une forte décroissance de la présence des femmes et ce, dans l'un des secteurs les plus importants de l'écosystème de l'industrie musicale au Québec au sein duquel s'effectue l'articulation d'un lien entre le travail créatif des artistes et leurs publics. Au-delà de l'impact des enjeux de genre sur la découvrabilité des artistes abordé par Vallet, les questions liées à la représentativité de la diversité ethnoculturelle et linguistique à la radio québécoise doivent également être soulevées. Qui sont ces femmes que l'on diffuse à la radio ? Et quels sont les autres groupes sociaux qui y sont minorisés ?

Les théories de « *social remembering* » (Misztal 2003 ; Strong 2011) offrent un cadre critique pour se pencher sur les « Big Data » compilés par des industries où les femmes et les artistes racisé·es semblent systématiquement désavantagé·es. Dans ses recherches portant spécifiquement sur la scène musicale grunge, Catherine Strong (2011) aborde

[1] Je tiens à remercier Eugénie Tessier pour son aide à la traduction du présent article, ainsi que Vanessa Blais-Tremblay pour l'invitation à participer à la série de conférences DIG ! et pour son soutien constant. Je remercie également les évaluateur·rices pour leurs commentaires et suggestions.

[2] Ce groupe d'artistes comprend Mélanie et Stéphanie Boulay, Ariane Brunet, Catherine Durand, Ariane Moffatt, Safia Nolin et Amylie. Voir aussi la liste complète qui comprend de plus de 100 signataires sur la page Facebook du groupe FEM — Espace public (1er juin 2017). Accessible en ligne : https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=438667119843640&id=438625756514443 (consulté le 20 juin 2021).

[3] À noter que depuis 2017, Klô Pelgag a remporté ce prix désormais nommé « Auteur ou compositeur de l'année/Auteure ou compositrice de l'année » deux fois, soit en 2017 et en 2021.

[4] Les données partagées le 28 mai 2021 par Melissa Raymond de la Guilde des musiciens et musiciennes du Québec (GMMQ), l'organisation qui représente les instrumentistes au Québec, dans le cadre de la série de conférences DIG ! font plutôt état d'une proportion de 32.7 % de femmes membres de la GMMQ.

le rôle joué par les médias concernant la représentativité des femmes dans la mémoire culturelle. En s'appuyant sur des sources médiatiques actuelles et passées, Strong révèle comment les femmes ont été rayées des récits historiques de la musique grunge (un processus « d'oubli »), réinscrivant ainsi la domination créative des hommes dans le genre (un processus de « souvenir »). Selon l'autrice, à mesure que la scène grunge recule dans les mémoires collectives, les femmes qui y ont participé deviennent invisibles, pour ensuite sombrer dans l'oubli.

Tout comme les médias journalistiques, la radio joue un rôle essentiel dans la formation de la mémoire culturelle. Comme je l'ai suggéré dans mes travaux récents sur le palmarès *Billboard* de la musique country, si la répétition est un élément essentiel au développement de la culture populaire, elle façonne également l'expérience et la compréhension de cette culture par le public (Watson 2020a, 186). La diffusion répétée d'une chanson via les ondes radio permet à la voix d'un·e artiste de se faire connaître par la communauté, puis de se faire re-connaître pour enfin devenir familière. Ainsi, les artistes dont la musique est jouée le plus souvent (et qui apparaissent par le fait même en plus grand nombre dans les rapports annuels d'une station de radio) correspondent dans une plus grande mesure à celles·ceux dont on se « souvient », alors que celles·ceux dont la musique n'est pas ou peu entendue seraient davantage « oublié·es » (Watson 2020a, 170). En m'appuyant sur ce cadre théorique et méthodologique, et en me penchant spécifiquement sur la représentativité des artistes minorisé·es sur les ondes de CKOI-FM (96.9) de Montréal[5], j'aborde dans cet article l'impact de la diffusion radiophonique sur les processus de « mémoire » et « d'oubli » au Québec. CKOI-FM a été choisie non seulement parce qu'il s'agit d'une station francophone dite « top 40 » (diffusant tous les genres musicaux populaires), mais aussi parce qu'entre 2015 et 2017 elle utilisait le slogan « Changeons le monde un hit à la fois » (Girard 2017) — un message qui entre en forte résonance avec les slogans militants visant la justice sociale. CKOI-FM est une station de radio privée, faisant partie du réseau de Cogeco Media depuis 2010. Contrairement à la radio publique (Radio-Canada, une société d'État), les stations privées prennent leurs propres décisions en matière de programmation et ont pour objectif de rejoindre le plus grand auditoire possible ; des cotes d'écoute élevées leur permettent d'obtenir de meilleurs revenus publicitaires. Il s'agit d'un marché ultra-concurrentiel, où la perte de publicité peut être hautement dommageable pour les opérations.

Méthodologie

Cette étude offre l'occasion d'investiguer la représentativité de genre, de race et d'ethnicité sur les ondes de CKOI-FM. En adoptant une approche féministe intersectionnelle appliquée à l'analyse des données, dans le prolongement du « *data feminism* » théorisé par Catherine D'Ignazio et Lauren F. Klein (2020), je tente de brosser dans cet article le portrait de la représentativité de genre, de race et d'ethnicité des artistes qui apparaissent dans les palmarès des 100 chansons les plus jouées chaque année entre 2010 et 2020 à CKOI-FM. Inspirée par des études statistiques similaires sur les palmarès top 40 du *Billboard* (Lafrance et collab. 2011 et 2018) et « Hot Country Songs » (Watson 2019, 2020a), je questionne la hiérarchisation genrée des chansons dans les palmarès de CKOI-FM. Enfin, le fait de combiner la variable de l'identité de genre avec celle de la race et de l'ethnicité afin d'explorer la représentativité des artistes racisé·es à la radio commerciale privée au Québec, permet de tenir compte du contexte géographique de la station étudiée, afin d'évaluer si la programmation reflète ou non les règlements fédéraux concernant le contenu canadien et en langue française parmi les chansons les plus jouées à CKOI-FM.

Les rapports annuels des métadonnées agrégées de diffusion radio ont été extraits de la base de données du service de veille radio Mediabase. Un répertoire des artistes créateurs des 100 premières chansons diffusées sur CKOI-FM entre 2010 et 2020 a été construit. À l'aide de la plateforme RapidMiner, les ensembles de données de la prosopographie et des rapports annuels ont été combinés pour permettre une analyse fondée sur les données d'artistes dont les chansons sont programmées sur CKOI-FM.

Cette étude vise à explorer plusieurs questions interdépendantes au sujet de la représentativité dans le top 40 à la radio québécoise. Premièrement, le nombre de chansons d'artistes masculins est-il supérieur à celui des chansons interprétées par des artistes féminines, comme tend à le montrer l'étude de Vallet sur le palmarès « Canadian Hot 100 » ? Deuxièmement, les chansons d'artistes féminines, non-binaires et racisé·es culminent-elles aux premières positions des rapports annuels — c'est-à-dire, se retrouvent-elles parmi les chansons les plus jouées ? Sinon, comment les chansons d'artistes minorisé·es s'intègrent-elles dans la programmation de cette station ?

Le système de codage a été adapté à partir des études récentes sur la représentativité dans les classements du *Billboard,* qui offrent des outils pour définir l'identité des

[5] L'histoire de la radio au Québec n'entre pas dans le cadre de cet article. Pour en savoir davantage sur ce sujet, voir les ouvrages sur l'histoire de la radio au Québec par Jean du Berger, Jacques Methieu et Martine Roberge (1997) et de Pierre Pagé (2007), ainsi que les articles et mémoires importants de Pierre Pagé et Jacques Belleau (1982), Simon Laprise (2003), Daniel Caya (2005), Christina Maki (2008), Luc Bellemare (2012), Eduardo Gonzalez Castillo (2014), Ian Howarth (2017), Luc Gonthier (2020) et Sébastien Trudel (2020).

artistes (Lafrance et collab. 2011 ; Lafrance et collab. 2018 ; Watson 2019, 2020a, 2021). Le codage de l'identité de genre, de race, d'ethnicité et de nationalité de chacun·e des artistes figurant dans les rapports annuels a été effectué à partir des biographies publiques des artistes (souvent trouvées sur leur site web), d'entrevues et d'articles dans la presse. Ensuite, j'ai écouté chaque chanson dans son entiéreté afin d'en baliser les paramètres linguistiques[6].

En ce qui a trait à l'identité de genre, les artistes dont les chansons ont été diffusées sur CKOI-FM au cours de cette période s'identifient soit comme homme, femme, groupe mixte homme-femme, personne non-binaire ou ensemble non-binaire. Concernant la race et l'ethnicité, cette étude intègre quatre codes : blanc·he, Noir·e, artistes autrement racisé·es ou ethnicisé·es et ensembles multiraciaux ou multiethniques[7]. Enfin, la nationalité des artistes et la langue des chansons sont prises en compte afin de faciliter une compréhension plus approfondie de la façon dont les règlements sur le contenu canadien et de langue française interagissent sur les ondes de CKOI-FM avec la diversité de genre, raciale et ethnique. Les chansons d'artistes canadien·nes ont été regroupées dans la base de données Mediabase pour vérifier si elles étaient conformes au système d'évaluation MAPL qui réglemente le contenu canadien (j'y reviendrai). Dans le cadre de cette intervention, il ne sera question que des 100 nouvelles chansons (« *new releases* ») les plus jouées à chaque année de la période d'étude. Cela ne tient donc pas compte de la programmation des chansons plus anciennes qui sont passées par les systèmes de reconnaisance de l'industrie (les palmarès et les prix) et qui sont maintenant conservées dans la base de données de la station.

Contexte de la radio au Canada

La radio joue un rôle essentiel en ce qui concerne les enjeux de représentativité dans les industries culturelles et plus largement la culture populaire (Watson 2019). Même si la place de la diffusion en continu (« *streaming* ») s'est transformée de manière drastique au cours de la période à l'étude — en devenant entre 2010 et 2020 un outil incontournable de découvrabilité et de professionalisation artistique —, la radio continue elle aussi de jouer un rôle important en ce sens. Lorsque l'industrie du disque s'est développée au début du XX^e^ siècle, elle n'avait pas établi de mécanismes publicitaires pour les nouvelles parutions (« *new releases* ») et s'est donc appuyée sur la radio. Cette situation leur était mutuellement bénéfique : les *labels* disposaient d'une publicité gratuite et la radio, de matériel de programmation gratuit. Mais avec le temps, la radio a acquis beaucoup de pouvoir et de contrôle : seuls les disques diffusés sur ses ondes avaient une chance de connaître un succès commercial et, par conséquent, la carrière des artistes était souvent déterminée par le fait qu'elles·ils étaient soutenu·es par la radio ou non (Peterson 1978 ; Smulyan 2004 ; Weisbard 2014). Aujourd'hui, la couverture et le soutien de la radio peuvent aider les artistes à élargir leurs publics afin qu'elles·ils puissent s'inscrire dans les palmarès, ce qui mènera par la suite à davantage d'invitations à participer à des festivals, à des tournées, et à faire l'objet de nominations pour des prix. Au sein de l'industrie de la musique populaire, les systèmes de participation et de reconnaissance sont donc intimement liés, et la radio se trouve toujours au centre du réseau.

À bien des égards, le modèle de radio décrit ci-dessus ressemble au système américain d'interdépendance et de contrôle. Cela dit, au Canada, la situation diffère sensiblement du modèle américain. Non seulement l'industrie radiophonique canadienne est beaucoup plus petite que celle de nos voisins du sud, mais elle est aussi régie depuis le début des années 1970 par une législation fédérale sur le contenu canadien. Ces réglementations ont été instituées en réponse à une prise de conscience accrue du fait qu'à la fin des années 1960, seulement 4 à 7 % des chansons diffusées étaient interprétées par des artistes canadien·nes, ce qui rendait leur découvrabilité et leur professionalisation ardue (Audley 1983 ; Spalding 2016). En janvier 1971, le gouvernement canadien a adopté la réglementation sur le contenu canadien, laquelle stipule que les stations de radio doivent diffuser un certain pourcentage de musique canadienne déterminé par le système d'évaluation MAPL et réglementé par le Conseil de la radiodiffusion et des télécommunications canadiennes (CRTC). Pour être considéré comme du contenu canadien, une œuvre musicale doit remplir au moins deux des conditions suivantes (CRTC 2009):

> M (musique) — la musique doit être composée entièrement par un·e Canadien·ne ;
>
> A (artiste interprète) — la musique ou les paroles sont interprétées principalement par un·e Canadien·ne ;

[6] Il est important de noter qu'aucune des chansons de l'ensemble de données n'est instrumentale ; chaque chanson est chantée par un·e artiste (ou un ensemble d'artistes).

[7] Il est impératif de reconnaître d'emblée que l'amalgame des artistes qui ne sont ni blancs ni Noirs dans une seule catégorie d'« artistes autrement racisé·es » est problématique. Cette décision participe notamment à renforcer une hiérarchie raciale en positionnant les artistes blancs et Noirs comme standards et les artistes biraciaux, autochtones, hispaniques, Latinx ou asiatiques comme étant autres et faisant figures d'exception. Malgré tout, cette décision fut prise de manière à assurer une analyse consistante et en continuité avec d'autres études portant sur la représentativité dans les palmarès (Lafrance et collab. 2018; Watson 2020a, 2021), de manière à permettre des analyses comparatives quant à la représentativité à la radio dans les palmarès du Canada et des États-Unis.

P (production) — la pièce musicale est une prestation en direct qui est (1) soit enregistrée en entier au Canada ou (2) soit interprétée en entier au Canada et diffusée en direct au Canada ;

L (paroles [*lyrics*]) — les paroles sont écrites entièrement par un·e canadien·ne[8].

La CRTC balise également la représentativité linguistique afin de protéger la présence de la langue française sur les ondes des radios commerciales vouées à la musique populaire. La réglementation applicable à une station de musique populaire de catégorie 2 (comme CKOI-FM [CRTC 2011]) stipule qu'elle doit diffuser au moins 35 % de musique canadienne et que, en tant que station francophone, au moins 65 % de son contenu doit consister en des sélections francophones (CRTC 2002). De plus, ces stations doivent s'assurer qu'au moins 55 % de la musique populaire diffusée entre 6 heures et 18 heures du lundi au vendredi se compose de sélections en français (CRTC 2019).

Données de CKOI-FM

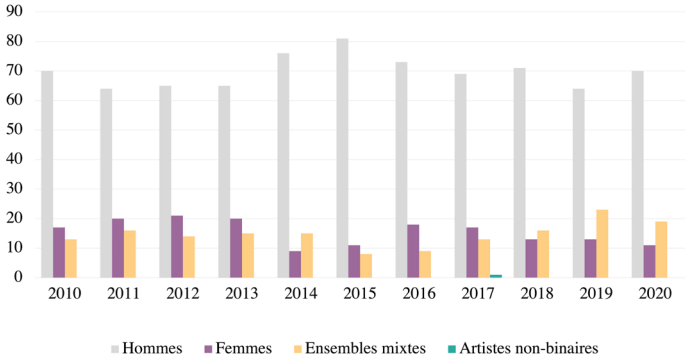
Les rapports de fin d'année permettent de se faire une idée des questions de représentativité dans la programmation radio. Bien qu'ils ne nous permettent pas d'obtenir les détails de la programmation quotidienne, ils aident à isoler les enjeux de représentativité sur leurs ondes. Ces rapports classent les chansons jouées en fonction du nombre de diffusion par station et comprennent le titre de la chanson, le nom de l'artiste, la position à la fin de l'année, le nombre total d'écoutes cumulées pour l'année et la distribution par mois. L'ensemble de données que j'ai colligées pour ce projet comprend les 100 premières chansons des rapports de 2010 à 2020, soit un total de 1 100 chansons. Ces 1 100 chansons sont enregistrées par 538 artistes uniques, dont 155 sont Canadien·nes (représentant un total de 28,8 %) et parmi lesquel·les 65,4 % sont francophones.

Résultats

La majorité des 538 artistes dont les chansons figurent dans le top 100 des rapports de fin d'année de CKOI-FM sont des hommes. Nous pouvons voir dans le Tableau 1a intitulé « Représentativité d'artistes uniques figurant dans le top 100 des rapports de fin d'année de CKOI-FM (2010 à 2020) », que ces résultats font écho à ceux de l'étude de Vallet sur le palmarès *Billboard*. En effet, seulement 13 % des artistes dont les chansons figurent dans le top 100 des rapports de CKOI-FM sont des femmes et 0,2 % sont non-binaires. Lorsque nous considérons ensuite la représentativité à partir non pas des artistes uniques, mais des chansons (Tableau 1b), nous constatons que cette image ne change que légèrement. Les femmes ne sont responsables que de 16 % des 100 chansons les plus jouées sur une période de 11 ans. Lorsque ces données sont croisées en fonction de la race et de l'origine ethnique des artistes responsables de ces chansons, nous constatons clairement une hiérarchie raciale qui privilégie les artistes blancs en général (et les hommes en particulier), les femmes Noires et les ensembles féminins multiraciaux apparaissant comme les plus sous-représenté·es dans les rapports de CKOI-FM.

En présentant ces données sous la forme d'un graphique temporel (voir Illustration 1), nous pouvons observer plus clairement à quel point les hommes dominent la programmation de CKOI-FM. Au cours de cette période de 11 ans, les chansons d'artistes masculins représentent en moyenne 70 % des 100 chansons les plus jouées sur la station, un sommet de 81 % étant atteint en 2015. Après une augmentation initiale de 17 à 20 % en 2012 et 2013, les chansons d'artistes féminines chutent à 9 % du top 100 en 2014, et terminent la période à seulement 11 % des chansons du top 100. Cela signifie qu'entre 2010 et 2020, il y a une diminution de 35,3 % du nombre de chansons interprétées par des femmes dans le top 100[9].

Illustration 1 : Distribution de chansons par genre des artistes sur les rapports de fin d'année de CKOI (2010 à 2020).



L'évaluation de ces mêmes données en fonction de la race et de l'ethnicité met en évidence le taux de marginalisation des artistes racisé·es (Illustration 2a) — en particulier des femmes Noires et autrement racisées — dans la programmation des 100 chansons les plus jouées. Alors que les artistes blanc·hes représentent en moyenne 67 % des 100 meilleures

[8] De plus, ces règles déterminent qui est considéré comme un·e Canadien·ne dans le cadre du système MAPL : (1) un·e citoyen·ne canadien·ne ; (2) un·e résident·e permanent·e au sens de la Loi sur l'immigration de 1976 ; (3) une personne dont le lieu de résidence était situé au Canada durant les six mois qui ont précédé son apport à une œuvre musicale, ou (4) un·e titulaire (une personne autorisée à exploiter une station de radio) (CRTC 2009).

[9] Ces résultats font écho aux conclusions de mes études sur le palmarès « Hot Country Songs » de *Billboard* (Watson 2019) et de la radio country (Watson 2020b), une industrie centralisée à Nashville, Tennessee, qui a connu au même moment un débat public similaire sur la représentativité des femmes.

Tableau 1a : Représentativité des artistes figurant dans le top 100 des rapports de fin d'année de CKOI-FM (2010 à 2020)

	Hommes	Femmes	Ens. mixtes	Non-binaires	**Total (race et ethnicité)**
Artistes blanc·hes	41,8 %	9,7 %	9,1 %	0,2 %	**60,8 %**
Artistes Noir·es	6,5 %	0,9 %	0,0 %	0,0 %	**7,4 %**
Autres artistes racisé·es	4,5 %	2,0 %	0,0 %	0,0 %	**6,5 %**
Ens. multiraciaux	13,8 %	0,4 %	11,2 %	0,0 %	**25,3 %**
Totale (genre)	**66,5 %**	**13,0 %**	**20,3 %**	**0,2 %**	

Tableau 1b : Représentativité des chansons apparaissant dans le top 100 des rapports de fin d'année de CKOI-FM (2010 à 2020)

	Hommes	Femmes	Ens. mixtes	Non-binaires	**Total (race et ethnicité)**
Artistes blanc·hes	48,4 %	12,0 %	6,7 %	0,1 %	**67,2 %**
Artistes Noir·es	6,3 %	2,1 %	0,0 %	0,0 %	**8,4 %**
Autres artistes racisé·es	5,5 %	1,1 %	0,0 %	0,0 %	**6,6 %**
Ens. multiraciaux	9,7 %	0,2 %	7,9 %	0,0 %	**17,8 %**
Totale (genre)	**69,9 %**	**15,4 %**	**14,6 %**	**0,1 %**	

chansons sur cette période de 11 ans, les rapports révèlent que CKOI-FM était sur la voie de la diversification au cours des trois premières années, pour immédiatement redevenir plus « blanche » de 2013 à 2020. Alors que les ensembles multiraciaux et multiethniques se maintiennent à 18 % au cours de cette période, les hommes Noirs et les hommes autrement racisés ou ethnicisés représentent en moyenne 6 % et les femmes Noires et les femmes autrement racisées ou ethnicisées seulement 2 % (Illustration 2b). En fait, il y a cinq années dans la période étudiée où aucune femme Noire n'a figuré dans les 100 chansons apparaissant dans les rapports de fin d'année. Elles sont d'ailleurs presque absentes du top 100 dans les sept dernières années de cette période. Il apparaît donc impératif de décliner la question de la sous-représentativité des femmes à la radio en fonction de l'identité raciale. La majorité des intervenant·es de la lettre ouverte publiée dans *Le Devoir* trouve déplorable la faible participation des femmes, mais les chiffres avancés par les cosignataires ne dépeignent réellement que la situation en ondes des femmes blanches. Une considération intersectionelle des données montre plutôt que les femmes Noires et autrement racisées ou ethnicisées sont les plus marginalisées dans ces formats — une conclusion partagée par les études sur le palmarès *Billboard* « Hot 100 » (Smith et collab. 2021) et « Hot Country Songs » (Watson 2020a, 2021). De plus, ces analyses doivent considérer le contexte de l'industrie particulière dans laquelle elles s'inscrivent. Contrairement aux résultats présentés par Lafrance et ses collègues en ce qui concerne l'identité de genre, de race et d'ethnicité dans les palmarès américains, si les chansons interprétées par des femmes y représentent 34,3 % entre 1997 et 2007 (2011, 561), elles ne représentent que 15 % dans les rapports annuels de CKOI-FM entre 2010 et 2020. De même, alors que les artistes Noir·es figurent plus souvent que les artistes blanc·hes au palmarès *Billboard* (Lafrance et collab. 2018, 527-28), les artistes Noir·es et autrement racisé·es, et en particulier les femmes, sont les plus sous-représenté·es sur les ondes radio de la station commerciale québécoise. Même si le répertoire entendu peut être assez similaire, le pourcentage à la radio des personnes Noires ou autrement racisées est aussi plus élevé aux États-Unis qu'au Québec.

Illustration 2a : Distribution de chansons en fonction de la race et de l'ethnicité des artistes sur les rapports de fin d'années de CKOI (2010 à 2020).

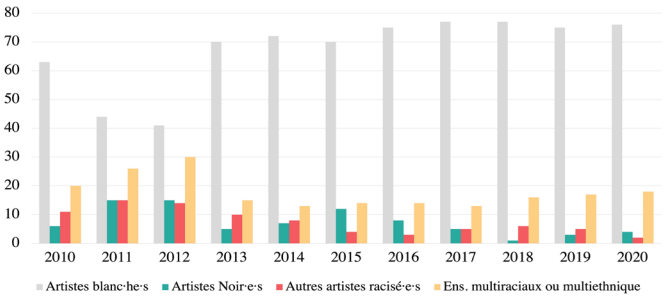
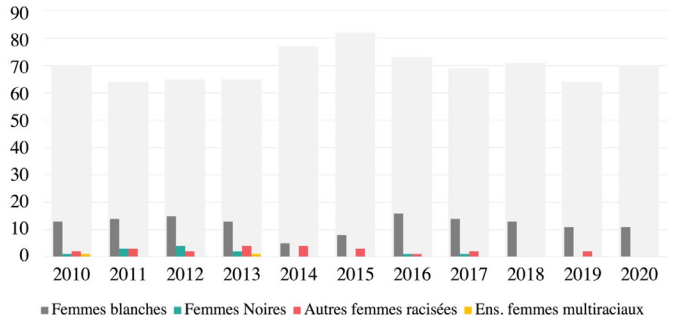


Illustration 2b : Distribution de chansons par des femmes sur les rapports de fin d'années de CKOI (2010 à 2020).

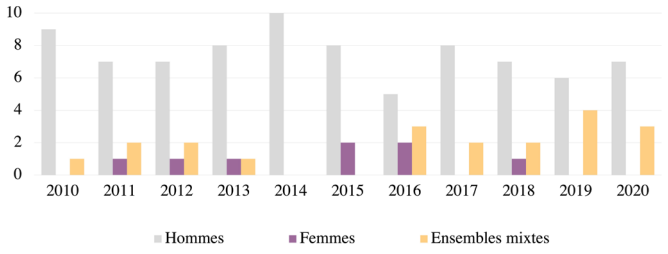


Note : Les chansons de tous les hommes sont représentées par les barres grises en arrière-plan de ce graphique à barres.

Il faut toutefois tenir compte également de l'activité des ensembles ou collaborations mixtes, qui représentent en moyenne 15 % des chansons de cette période — la même proportion que la place des femmes dans les données colligées. Si le fait d'entendre une voix féminine dans un rôle de soutien d'une chanson pourrait être considéré comme un marqueur de représentativité féminine, la carrière de ces femmes n'en bénéficie pas socialement ou économiquement dans la même mesure que l'artiste principal (Watson 2019). Dans le cas des 159 chansons jouées par des ensembles mixtes sur les ondes de CKOI-FM, 16 chansons (soit 10 % des collaborations) ont une voix féminine principale : c'est par exemple le cas pour les collaborations de Timbaland avec Katy Perry, « If We Ever Meet Again » (au palmarès en 2010) et Nelly Furtado, « Morning After Dark » (au palmarès en 2010). Cependant, l'inclusion de données sur les femmes qui sont artistes principales au sein d'ensembles mixtes ne change le taux global de la représentativité que de façon marginale pour les artistes féminines (de 15,4 % à 16,9 % du total).

Si l'on examine plus précisément les premières places dans les rapports de fin d'année, le tableau se dégrade à la fois pour les artistes féminines et les ensembles mixtes. Seulement 7,3 % des 10 premières chansons sont interprétées par des femmes, et 13,2 % par des ensembles mixtes — dont une seule chanson a pour artiste principale une femme (voir Illustration 3). Parmi les 7,3 % de chansons par des femmes dans les 10 premières positions des rapports annuels, seulement une chanson (0,9 % au total) est par une femme Noire (« Don't Be So Shy » (au palmarès en 2016) de la chanteuse française Imany). En ce qui concerne la représentativité des hommes Noirs et autrement racisés ou ethnicisés, la situation ne s'améliore que marginalement : les hommes blancs sont responsables de 58,0 % des 10 premières chansons, tandis que 9,0 % sont le fait d'hommes Noirs, 3,6 % d'hommes autrement racisés ou ethnicisés et 9,0 % d'ensembles masculins multiraciaux. De plus, il y a cinq années dans cette période où aucune chanson d'une artiste féminine ne figure au top 10. Il est essentiel de se rappeler ici qu'il s'agit des 10 nouvelles chansons les plus jouées sur CKOI-FM au cours de cette période, ce qui signifie qu'elles sont diffusées plusieurs fois par jour et qu'elles sont ainsi entendues plus régulièrement par le public. Ces chansons font en moyenne 900 diffusions annuelles (soit environ trois diffusions par jour). Et la situation s'aggrave encore lorsque l'on considère les chansons les plus diffusées sur CKOI-FM dans l'ensemble des données colligées. Parmi les 11 chansons qui figurent en tête de liste pour chacune des années à l'étude, une seule est interprétée par une femme (blanche) ; « Mr. Saxobeat » (au palmarès 2011) de la chanteuse roumaine Alexandra Stan. Deux autres sont le fait d'ensembles mixtes, dont « Tuesday » (au palmarès en 2017) de Burak Yeter et Danelle Sandoval, et « Nothing Breaks Like a Heart » (au palmarès en 2019) de Mark Ronson, chantée par Miley Cyrus. Ainsi, seulement deux des 11 premières chansons sont interprétées par des voix féminines. Comme précédemment, les artistes blanc·hes dominent les chansons les plus populaires, avec 63,6 % des chansons qui sont interprétées par des artistes blanc·hes, alors que 36,3 % sont interprétées par des ensembles multiraciaux ou multiethniques. Aucun·e artiste Noir·e n'a eu de chanson à la première position dans les rapports annuels de CKOI-FM au cours de la période étudiée. Ainsi, plus on se rapproche du sommet des palmarès, plus la situation s'exacerbe en ce qui a trait à la sous-représentativité des femmes et des artistes issu·es de la diversité de genre, de race et d'ethnicité.

Illustration 3 : Distribution des 10 chansons les plus jouées sur les rapports de fin d'année de CKOI (2010 à 2020).

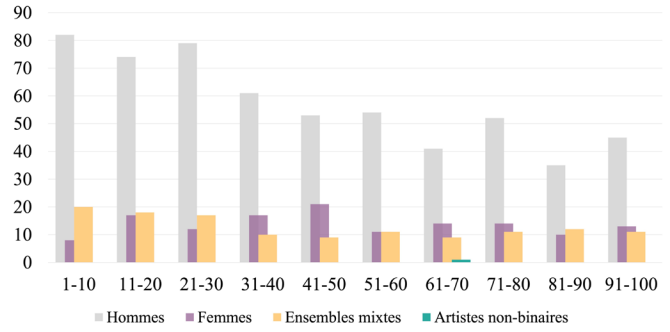


Si les femmes ne reçoivent pas assez de diffusions pour figurer dans les premières places des classements annuels, où figurent-elles ? L'illustration 4 montre un histogramme qui représente la fréquence des 842 chansons uniques en fonction de leur position de pointe dans les rapports de fin d'année[10]. Ces informations sont partagées de deux

[10] Parmi les 1 100 chansons inluses dans la base de données, certaines chansons apparaissent plus d'une fois, c'est-à-dire qu'elles peuvent par exemple figurer deux années de suite parmi les plus jouées, mais qu'elles peuvent apparaître en bas de la liste une année et en haut de la liste l'année suivante (ou vice versa). Il y a donc seulement 842 chansons uniques dans la base de données.

manières. Tout d'abord, l'histogramme (Illustration 4) indique le nombre de chansons en fonction de leur position de pointe, ce qui nous permet de constater, par exemple, que 82 chansons d'artistes masculins se retrouvent dans le top 10. Le Tableau 2 présente les mêmes données sous forme de pourcentages : nous observons donc que ces 82 chansons représentent 9,7 % du total de toutes les chansons jouées. Ce qui est peut-être le plus frappant dans ce tableau, c'est que les chansons d'artistes masculins occupent un plus haut pourcentage dans les 20 premières positions (18,5 %) que les femmes dans l'ensemble du tableau (16,3 %). Les artistes féminines ont peut-être été à l'origine de 7,3 % des chansons du top 10 (Illustration 3), mais si l'on considère la représentativité globale, on constate que seulement 1,0 % des chansons qui culminent au top 10 sont interprétées par des femmes. Et si la majorité d'entre elles n'atteignent pas les premières places, les chansons interprétées par des femmes sont marginalisées même dans les dernières places, ce qui suggère statistiquement qu'elles sont globalement marginalisées. Il n'y a pas une seule « région » dans le classement où les femmes ont plus de chansons que les artistes masculins — même en les combinant avec celles des ensembles mixtes. On retrouve d'ailleurs la même disparité lorsqu'on évalue la race et l'ethnicité des artistes en fonction de leur position de pointe : les artistes blanc·hes ont plus de chansons dans les 20 premières positions (16,9 %) que les artistes Noir·es et les artistes autrement racisé·es ou ethnicisé·es n'en ont dans l'ensemble de la base de données (7,2 % et 7,5 % respectivement).

Illustration 4 : Histogramme des chansons par leur position maximale sur les rapports de fin d'année de CKOI entre 2010 et 2020.



Où sont les Canadien·nes francophones ?

En contexte canadien, il est particulièrement important d'intégrer la notion de contenu canadien (telle que définie par le système MAPL) et la langue dans cette discussion pour comprendre le rapport entre des politiques culturelles,

Tableau 2 : Distribution des chansons (en pourcentage) en fonction de leur position maximale dans les rapports de fin d'année de CKOI-FM entre 2010 et 2020).

	Hommes	Femmes	Ens. Mixtes	Artistes non binaires
1-10	9,7 %	1,0 %	2,4 %	0,0 %
11-20	8,8 %	2,0 %	2,1 %	0,0 %
21-30	9,4 %	1,4 %	2,0 %	0,0 %
31-40	7,2 %	2,0 %	1,2 %	0,0 %
41-50	6,3 %	2,5 %	1,1 %	0,0 %
51-60	6,4 %	1,3 %	1,3 %	0,0 %
61-70	4,9 %	1,7 %	1,1 %	0,1 %
71-80	6,2 %	1,7 %	1,3 %	0,0 %
81-90	4,2 %	1,2 %	1,4 %	0,0 %
91-100	5,3 %	1,5 %	1,3 %	0,0 %
	68,4 %	**16,3 %**	**15,2 %**	**0,1 %**

par exemple les réglementations de la CRTC, et les enjeux de représentativité. Au cours des 11 dernières années, les chansons que l'on retrouve au sommet des rapports de fin d'année de CKOI-FM proviennent, pour une moyenne de 37 %, d'artistes canadien·nes au sens où le définit le système MAPL (voir Illustration 5). Comme le montre l'Illustration 6, au cours de cette période, la majorité des chansons du top 100 sont chantées en anglais. Les autres chansons sont majoritairement chantées en français, à l'exception de deux chansons en espagnol. Il apparaît aussi que la station semble respecter son règlement de contenu canadien presque entièrement via la programmation de chansons de langue française (voir Illustration 7). À l'exception d'un sommet de 17 % de chansons canadiennes anglophones atteint en 2016, moins de 10 % des chansons canadiennes sont chantées en anglais au cours de la période étudiée.

Illustration 5 : Représentation des Canadien·nes dans les rapports de fin d'année de CKOI (2010 à 2020).

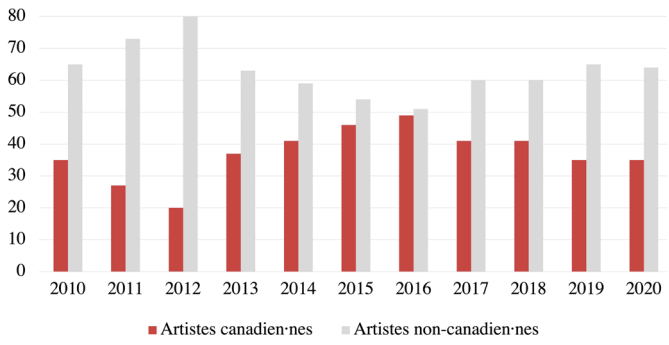
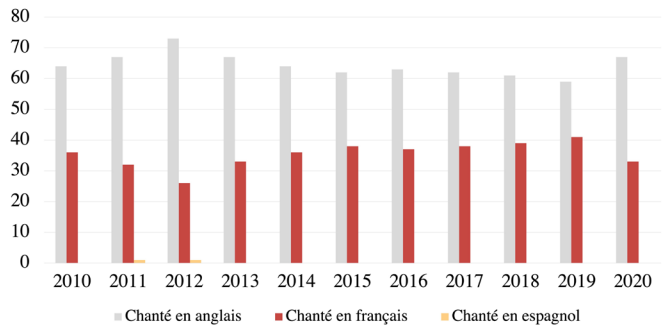
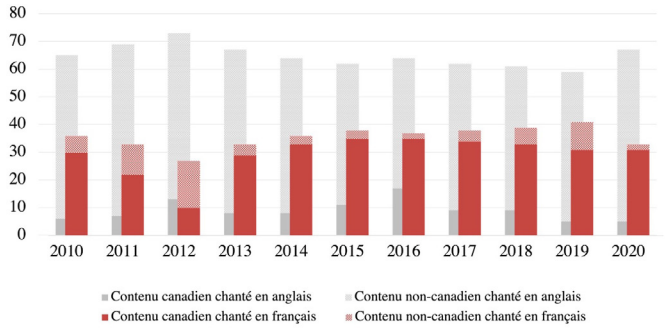


Illustration 6 : Représentativité de la langue dans les rapports de fin d'année de CKOI (2010 à 2020).



La période de 2010 à 2012 est particulièrement intéressante à considérer. On y observe en effet un déclin à la fois en ce qui concerne le contenu canadien (qui chute à 20 %, voir Illustration 5) et la langue française (qui chute à 27 %, voir Illustration 6), qui atteindra son point le plus bas en 2012, alors que la proportion de chansons non-canadiennes et de langue anglaise atteint au même moment son sommet (73 %, voir Illustration 7). Tel que démontré plus tôt, 2012 connaît la plus forte proportion d'artistes féminines entre 2010 et 2020 (soit 21 %, voir Illustration 1). Cette période présente également un haut taux de représentativité des artistes Noir·es (15 %) et autrement racisé·es ou ethnicisé·es (14 %), ainsi que des groupes multiraciaux et multiethniques (30 %, voir Illustration 2a). Ainsi, les années 2010 à 2012 correspondent dans la présente étude à une pointe où la diversité de genre, de race et d'ethnicité est maximale, alors que les données des années qui suivront témoignent d'un déclin de la diversité sur les ondes de CKOI-FM.

Illustration 7 : Représentativité du contenu canadien et de la musique vocale de langue française sur les rapports de fin d'année de CKOI (2010 à 2020).



La programmation de la mémoire culturelle

Les rapports annuels de diffusion radio offrent une représentation graphique des cultures musicales populaires radiophoniques au Québec. Ils transmettent des informations sur la forme et l'identité en transformation d'une station de radio, ainsi que sur les changements dans la culture musicale. En outre, ils nous renseignent tant sur le fonctionnement de l'industrie que sur la façon dont les groupes d'artistes peuvent être privilégiés ou désavantagés au sein de la culture et de la communauté d'une industrie. Contrairement aux études de Lafrance et ses collègues (2011, 2018), mais de manière similaire à mes études sur la musique country (Watson 2019, 2020a, 2020b), les résultats présentés ici révèlent non seulement le déclin de la présence d'artistes féminines programmées dans le top 100 des chansons sur CKOI-FM depuis 2010, mais aussi la « blanchité » croissante des artistes dont les chansons figurent parmi les plus jouées sur la station.

La diversification de la programmation, qui atteint des sommets en 2012, s'explique par une augmentation des chansons en anglais et de contenus non-canadiens. Cette période correspond en effet à une utilisation accrue des montages musicaux par CKOI-FM. En décembre 2010, l'Association québécoise de l'industrie du disque, du spectacle et de la vidéo (ADISQ) a déposé une plainte auprès du CRTC contre trois stations (CRTC 2011a), dont CKOI-FM, pour leur utilisation non-réglementaire de sélections musicales étrangères de langue anglaise (CRTC 2011b). Les stations de langue française sont autorisées à diffuser 10 % de leur programmation hebdomadaire sous la forme de montages de chansons de langue anglaise, mais CKOI-FM pouvait diffuser jusqu'à 18 % de longs montages composés presque exclusivement de musique non-canadienne de langue anglaise. Lorsqu'il s'agit de calculer la proportion de contenu canadien et de musique de langue française, ces montages sont considérés par le CRTC comme une « pièce musicale unique » ; en d'autres termes, la présence d'un seul court extrait en français permettait d'associer un montage entier à la diffusion de contenus francophones. Lors de l'annonce de l'infraction, le vice-président de la radiodiffusion du CRTC, Tom Pentefountas (CRTC 2011c), avait indiqué que ces montages étaient utilisés de manière inappropriée : « certains titulaires de licence semblent utiliser des montages pour contourner les exigences relatives à la musique vocale de langue française. Nous constatons que pour certaines stations commerciales francophones, les quotas actuels représentent un défi particulier compte tenu de leur public cible et du marché qu'elles desservent[11] ».

Le resserrement de la réglementation entourant le contenu canadien et de langue française a toutefois entraîné non seulement une baisse de la représentativité des femmes, mais aussi un « blanchiment » de la programmation. Alors que les enjeux de genre et de race dans la société québécoise sont de plus en plus médiatisés, notamment en

[11] Citation traduite de l'original en anglais par l'autrice.

lien avec les mouvements #MeToo et Black Lives Matter, la programmation de CKOI-FM devient de plus en plus homogène. Ainsi, étant donné le rôle essentiel que joue la radio dans le façonnement de la culture musicale, ce type de programmation — centré sur les voix d'artistes blancs et masculins — ne reflète pas le travail d'une organisation qui « change le monde un hit à la fois », comme le veut leur slogan, mais qui s'accroche plutôt aux structures patriarcales blanches et anglo-dominantes. De plus, si l'on se fie à sa programmation et en particulier au déclin de la diversité sur ses ondes, le plus récent slogan de CKOI-FM, « plus de fun, plus de hits » (Lajule 2021), s'interprète plutôt comme si plus la progammation était blanche et masculine, plus il y aurait de « hits », et plus il y aurait de « fun ».

Comme je l'ai expliqué en détail plus haut, les concepts de familiarité et de mémoire culturelle font partie intégrante des mécanismes qui tendent à invisibiliser les artistes issu·es de la diversité de genre, de race et d'ethnicité. La présence réduite de chansons de femmes et d'artistes Noir·es et autrement racisé·es ou ethnicisé·es parmi les 100 chansons les plus jouées dans les rapports annuels entre 2010 et 2020 suggère que leurs voix ne sont pas familières aux auditeur·ices de CKOI-FM. Le risque, ici, est que les auditeur·rices supposent que seule une poignée de femmes « exceptionnelles » participent à la création de musique populaire au Québec, et que les femmes en général ne font pas une musique de qualité suffisante pour être diffusée par la station en laquelle on a placé sa confiance. Cette situation est peut-être la plus critique pour les femmes racisées, qui sont presque absentes des rapports annuels de CKOI-FM et dont le public peut présumer qu'elles ne font que peu ou pas de musique populaire de qualité et ce, tant au niveau international ou pancanadien en termes de chansons étrangères de langue anglaise qu'au niveau local, en termes de programmation d'artistes canadien·nes de langue française.

Conclusion

Les recherches sur la mémoire culturelle nous incitent à considérer davantage le rôle que joue la radiodiffusion privée dans l'invisibilisation des femmes et des artistes racisé·es. Malgré les contributions historiques significatives de ces artistes à la culture musicale en général et à celle du Québec en particulier, entre autres sur la scène des variétés (Blais-Tremblay 2017, 2019, 2020) et dans le hip-hop (Abogo 2015, 2019 ; Lesacher 2016a, 2016b), les résultats de l'analyse de la représentativité sur les ondes de CKOI-FM entre 2010 et 2020 révèlent un déclin marqué de la présence d'artistes racisé·es durant cette période. Au cours des sept dernières années étudiées, les chansons des femmes et des artistes racisé·es sont de moins en moins diffusées. La quasi disparition des chansons de ces artistes des rapports annuels suggère que leurs chansons sont en faible diffusion dans la programmation quotidienne de la station, donc peu susceptibles d'être entendues régulièrement par les auditoires d'une station. Ce phénomène suggère à son tour un processus culturel d'oubli, qui élimine leurs chansons (et leurs voix) de la programmation et, par extension, de la mémoire collective. Or, non seulement leurs chansons sont globalement en baisse, mais elles sont pratiquement absentes des premières places du palmarès. Ainsi, leurs chansons n'ont pas été présentées au public à une diffusion suffisamment élevée pour qu'elles deviennent familières aux auditeurs·rices — elles n'ont donc jamais eu la chance de s'inscrire pleinement dans la mémoire culturelle. Leur effacement est renforcé par la façon dont la station a réagi à l'évaluation du CRTC concernant l'utilisation inappropriée des montages dans sa programmation. Déjà sous-représentées dans l'industrie de la musique populaire en général, les artistes féminines racisées sont encore plus marginalisées lorsque les stations sont confrontées à des règlements en matière de programmation de contenu canadien et de contenu francophone.

Bien entendu, ces données ne nous permettent de brosser qu'une partie du tableau. La radio ne peut diffuser que les chansons qui lui sont envoyées et cette étude suggère également l'importance de réfléchir à l'existence d'un phénomène de « tuyau crevé » dans le secteur musical, ou « *leaky pipeline* » — une métaphore utilisée dans la communauté scientifique pour faire référence à la manière dont les membres de certaines catégories démographiques, et en particulier les femmes, ne parviennent pas à poursuivre leur progression vers des carrières particulières, ce qui entraîne une sous-représentation dans les secteurs concernés. En d'autres termes, il est possible que l'industrie au sens large ne soutienne pas assez de femmes et d'artistes racisé·es pour apporter un changement suffisamment important dans la programmation radio. En date du 18 novembre 2021, le regroupement Facebook non-mixte Femmes* en musique (ou F*EM), à l'origine de la lettre ouverte déjà évoquée, comprend non moins de 1 800 travailleuses du secteur musical, mais c'est le libre marché qui determine toujours comment les décisions radiophoniques sont prises dans les stations commerciales. Laissé·es à eux·elles-mêmes, les directeur·rices de programmation continueront de privilégier des chansons créées et interprétées par des hommes blancs anglophones, parce que ce sont ces chansons qui ont historiquement dicté les cotes d'écoute et la rentabilité de la radio.

Il est toutefois impératif de remettre en question le système et la crédibilité des données générées par la radio qui régit cette industrie depuis cent ans, et de considérer la relation cyclique qui émerge entre les données et les différent·es

acteur·rices de l'écosystème de l'industrie musicale. Les changements dans un secteur de l'industrie (soit la radio) auront, au fil du temps, un impact sur d'autres secteurs (les palmarès, les *labels*, les éditeur·rices, les diffuseur·euses, les producteur·rices), qui participent tous à renforcer ce modèle de production et de distribution. Chacun de ces secteurs s'est historiquement appuyé sur les données générées par des processus internes pour prendre des décisions : des bases de données sont utilisées quotidiennement pour choisir la programmation des stations de radio ainsi que pour prendre indirectement des décisions quant à la professionnalisation des artistes (tournées, festivals) et aux formes de reconnaisance (prix). Et elles privilégient toujours les hommes blancs. La mathématicienne Cathy O'Neil (2017) affirme dans son texte critique *Weapons of Math Destruction* que les données générées par l'industrie sont en fait utilisées de manière à renforcer les inégalités et les pratiques discriminatoires préexistantes. Selon O'Neil (2017), ces technologies ou outils mathématiques problématiques (comme les algorithmes des bases de données utilisés pour la programmation à la radio) partagent trois caractéristiques essentielles : ils sont opaques, non réglementés, et difficiles à contester — et en même temps évolutifs, amplifiant ainsi tout biais inhérent dans le but d'accroître leur portée. Dans l'industrie de la musique, les rapports documentant les inégalités sont ensuite utilisés par les directeur·rices des stations et les autres acteur·rices de l'industrie musicale comme outils pour prendre des décisions quant à la programmation future et, par voie de conséquence, à la professionalisation des artistes issu·es de la diversité de genre, de race et d'ethnicité. En d'autres termes, l'absence d'artistes féminines et racisées à la radio est utilisée pour justifier et maintenir des pratiques de programmation qui limitent leur inclusion dans les listes de lecture. Au lieu de constater le manque de chansons de femmes et d'artistes racisé·es à la radio (et dans les autres sous-secteurs de l'industrie musicale), les directeur·rices de la programmation utilisent cette absence pour justifier, maintenir, voire exacerber les pratiques existantes. Ainsi, la faible diffusion à la radio dissuade les *labels* et les éditeur·rices d'investir dans des artistes féminines et/ou racisé·es et d'écrire pour eux·elles, ce qui, au fil du temps, entraîne une réduction des possibilités pour les femmes et les artistes racisé·es dans l'industrie — y compris les tournées, les festivals et les prix. Cela crée une boucle de rétroaction (ou « *feedback loop* »), voire même une prophétie autoréalisatrice, qui élimine progressivement les opportunités pour les artistes qui sont déjà minorisé·es dans l'industrie.

La mémoire se développe, comme le suggère Philip A. Russell (1987), par la répétition : plus une chanson est jouée, plus elle a de chances de devenir familière, d'être favorisée et d'être conservée en mémoire au sein d'une communauté. À l'opposé, moins une chanson est entendue, moins elle aura de chances d'être connue, d'être reconnue et éventuellement d'intégrer la mémoire collective. Les pratiques de programmation des stations de radio peuvent donc être considérées dans le cadre d'un processus de « commémoration » systématique de certain·es artistes, tandis qu'elles renforcent « l'oubli » des autres. La seule façon de renverser la vapeur, comme cela fut le cas pour favoriser le contenu canadien (1971) et la programmation de langue française (1985), serait d'imposer à toutes les radios de nouveaux quotas sociomusicaux via les processus de réglementation existants de la CRTC. Malheureusement, les quotas restent encore aujourd'hui des mesures impopulaires dans l'industrie de la musique. Aussi tard qu'en mars 2018, des arguments opposant « le talent » à la volonté de certain·es acteur·rices du milieu d'imposer des quotas mettront l'auteur-compositeur-interprète Louis Jean Cormier dans l'embarras. « A priori, je suis contre » avait-il dit à Josée Lapointe de *La Presse* : « Je veux qu'on fasse passer l'art avant le sexe. J'ai de la misère à défaire mon focus de l'art et du talent. Si on fait tout 50-50, j'ai peur que ça donne des programmations grises » (tiré d'une entrevue accordée par Cormier dans *Gravel le matin* 2018). Si l'artiste expliquera dans une publication Facebook subséquente intitulée « MEA CULPA » (Cormier 2018) qu'il en « connai[t] des femmes techniciennes d'expérience » et qu'il a « la chance de compter parmi [s]es ami[es] une pléiade de chanteuses, auteures et compositrices qui ont beaucoup plus d'expérience que [lui] … des femmes … qui rayonnent ici comme ailleurs … dont le talent me botte le cul », ces expériences personnelles n'ont même pas suffi à ce que ces femmes soient rappelées à sa propre mémoire au moment de son entrevue avec Lapointe. Comme le montre clairement cet échange, le récit de la mémoire et de l'oubli est déjà devenu commun, ritualisé et intégré dans la rhétorique de l'écosystème de la musique au Québec. Sans des changements significatifs et concertés au sein de l'industrie et face à la place de plus en plus importante que prennent les outils numériques dans les processus décisionnels, les femmes et les artistes Noir·es et racisé·es sont voué·es à disparaître de l'industrie — même ceux·celles qui en font actuellement partie.

Références

Atséna Abogo, Marie-Thérèse (2015). « Les enjeux du hip-hop à Québec », *AgoraFrancophone*, https://www.agora-francophone.org/canada-quebec-les-enjeux-du-hip-hop-a-quebec, consulté le 17 novembre 2021.

Atsena Abogo, Marie-Thérèse (2019). « Hip-Hop et pauvreté : Entre résistance culturelle et créativité économique », *Reflets*, vol. 25, nº 1, p. 111-132.

Audley, Paul (1983). *Canada's Cultural Industries : Broadcasting, Publishing, Records and Film*, Toronto, J. Lorimer en association avec le Canadian Institute for Economic Policy.

Bellemare, Luc (2012). « Les réseaux des "lyriques" et des "veillées" : Une histoire de la chanson au Québec dans l'entre-deux-guerres par la radiodiffusion au poste CKAC de Montréal (1922-1939) », thèse de doctorat, Université Laval, Québec.

du Berger, Jean, Jacques Mathieu et Martine Roberge (1997). *La radio à Québec : 1920-1960*, Québec, Les Presses de l'Université Laval.

Blais-Tremblay, Vanessa (2017). « Femmes et jazz dans l'entre-deux-guerres québecois : Entre le récit historique, les archives et le passé », *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, vol. 18, nº 1, p. 31-39.

Blais-Tremblay, Vanessa (2019). « *Gorgeous Girlies in Glittering Gyrations!* Capital érotique et danse jazz dans l'entre-deux-guerres québecois », *Femmes et pouvoir érotique*, vol. 32, nº 1, p. 89-109.

Blais-Tremblay, Vanessa (2020). « 'Maple Leaf Rag' in Maple Leaf Country : Impressing Jazz upon Vera Guilaroff », *Women and Music,* vol. 24, p. 28-62.

Boulay, Mélanie, Stéphanie Boulay, Ariane Brunet, Catherine Durand, Ariane Moffatt, Safia Nolin et Amylie (2017). « Un talent est un talent, peu importe le sexe », *Le Devoir*, 2 juin, Montréal. Accessible en ligne : https://www.ledevoir.com/opinion/idees/500221/un-talent-est-un-talent-peu-importe-le-sexe, consulté le 10 juin 2021.

Castillo, Eduardo Castillo (2014). « Community Radio, Politics of Immigration in Quebec : The Case of Radio Centre-Ville », *International Journal of Communication*, vol. 8, p. 580-596.

Caya, Daniel (2005). « Étude d'un réseau socio-technique mentant à la création d'un objet nouveau : Le cas de la radio numérique de Radio-Canada », mémoire de maîtrise, Université de Montréal, Montréal.

Cormier, Louis-Jean (2018). « MEA-CULPA », page *Facebook* de l'artiste, https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=1791250394271633&id=326828730713814, consulté le 17 novembre 2021.

CRTC (2002). « Exigences relatives au contenu canadien pour la musique diffusée sur les stations de radio canadiennes », https://crtc.gc.ca/fra/cancon/r_cdn.htm, consulté le 20 juin 2021.

CRTC (2009). « Le système MAPL : Définir une pièce musicale canadienne », https://crtc.gc.ca/fra/info_sht/r1.htm, consulté le 20 juin 2021.

CRTC (2011a). « Bulletin d'information de radiodiffusion CRTC 2011-728 », https://crtc.gc.ca/fra/archive/2011/2011-728.htm, consulté le 20 juin 2021.

CRTC (2011b). « Décision de radiodiffusion CRTC 2011-726 », https://crtc.gc.ca/fra/archive/2011/2011-726.pdf, consulté le 20 juin 2021.

CRTC (2011c). « The CRTC Takes Radio Stations to Task for their Inappropriate Use of Musical Montages », https://web.archive.org/web/20111211013940/http://www.crtc.gc.ca/eng/com100/2011/r111124.htm, consulté le 20 juin 2021.

CRTC (2019). « Musique et contenu canadien de langue française à la radio », https://crtc.gc.ca/fra/cancon/r_french.htm, consulté le 20 juin 2021.

D'Ignazio, Catherine et Lauren F. Klein (2020). *Data Feminism*, Boston, MIT Press.

Girard, Mario (2017). « Guy Brouillard : Changer le monde une chanson à la fois », *La Presse*, 15 mars, Montréal. Accessible en ligne : https://www.lapresse.ca/arts/medias/201703/15/01-5078974-guy-brouillard-changer-le-monde-une-chanson-a-la-fois.php, consulté le 20 juin 2021.

Gonthier, Luc (2020). *Robert Blondin : Pluriel*, Montréal, Éditions Somme toute.

Gravel le matin, (2018). « Culture avec Katerine Verebely : Retour sur les propos de Louis-Jean Cormier », *Radio-Canada : Ohdio,* https://ici.radio-canada.ca/ohdio/premiere/emissions/gravel-le-matin/segments/chronique/62917/parite-programmation-homme-femme-spectacle, consulté le 17 novembre 2021.

Howarth, Ian (2017). *Rock'n'Radio : When DJ's and Rock Music Rules the Airwaves*, Montréal, Véhicule Press.

Lafrance, Marc, Lara Worcester et Lori Burns (2011). « Gender the *Billboard* Top 40 Charts between 1997 and 2007 », *Popular Music and Society,* vol. 34, nº 5, p. 557-570.

Lafrance, Marc, Casey Scheibling, Lori Burns et Jean Durr (2018). « Race, Gender, and the Billboard Top 40 Charts between 1997 and 2007 », *Popular Music and Society,* vol. 41, nº 5, p. 522-38.

Lajule, Nicolas (2021). « Au 96.9 CKOI tout été : Plus de fun plus de hits », *CKOI.com,* https://www.ckoi.com/nouvelles/showbiz/396716/au-969-ckoi-tout-lete-de-fun-de-hits, consulté le 10 juin 2021.

Laprise, Simon (2003). « Les causes de l'homogénéisation du contenu musical sur les ondes de la radio commerciale au Québec », mémoire de maîtrise, Université de Sherbrooke, Sherbrooke.

Lesacher, Claire (2016a). « Rap, langues, québéquicité : Enjeux et tensions sociolinguistiques et l'accès aux espaces médiatques à Montréal », *Cahiers internationaux de sociolinguistique,* vol. 2, nº 10, p. 233-56.

Lesacher, Claire (2016b). « Rap, langues, "québequicité" et rapports sociaux de sexe : Pratiques et expériences de rappeuses montréalaises d'origine haïtienne », *Diversité urbaine*, vol. 14, nº 2, p. 77-95.

Maki, Christine (2008). « The Conservation of a Gender Fantasy : Women and the Top 40 Radio in Montréal », mémoire de maîtrise, Université McGill, Montréal.

Misztal, Barbra A (2003). *Theories of Social Remembering*, Maidenhead, Open University Press.

O'Neil, Cathy (2017). *Weapons of Math Destruction : How Big Data Increases Inequality and Threatens Democracy*, New York, Crown.

Pagé Pierre (2007). *Histoire de la radio au Québec : Information, education, culture*, Montréal, Fides.

Pagé, Pierre et Jacques Belleau (1982). « Jalons pour une histoire de la radio du Québec 1940-1965 », *Communications information,* vol. 4, nº 2, p. 116-22.

Peterson, Richard (1978). « The Production of Cultural Change », *Social Research*, vol. 45, nº 2, p. 292-314.

Russell, Philip A. (1987). « Effects of Repetition on the Familiarity and Likeability of Popular Music Recordings », *Psychology of Music,* vol. 15, p. 187-197.

Smith, Stacy L., Carmen Lee, Marc Choueiti, Katherine Pieper, Zoe Moore, Dana Dinh et Artur Tofan (2021). « Inclusion in the Music Business : Gender and Race/ Ethnicity Across Executives, Artists and Talent Teams », *Annenberg Inclusion Initiative*. Accessible en ligne : https://assets.uscannenberg.org/docs/aii-inclusion-music-industry-2021-06-14.pdf, consulté le 20 juin 2021.

Smulyan, Susan (2004). *Selling Radio : The Commercialization of American Broadcasting, 1920-1934,* Washington, Smithsonian Institution Press.

Spalding, Eric (2016). « Turning Point : The Origins of Canadian Content Requirement for Commercial Radio », *Journal of Canadian Studies,* vol. 50, nº 3, p. 669-90.

Strong, Catherine (2011). « Grunge, Riot Grrrl and the Forgetting of Women in Popular Culture », *Journal of Popular Music Culture,* vol. 42, nº 2, p. 398-416.

Trudel, Sébastien (2020). *À micro fermé : Les folles histoires de la radio FM*, Montréal, Éditions de l'Homme.

Vallet, Stéphanie (2019). « Où sont les femmes ? », *La Presse*, 8 mars, Montréal. Accessible en ligne : https://plus.lapresse.ca/screens/e09e3114-2a80-4ee2-aa9f-48be23ae9374__7C___0.html, consulté le 20 juin 2021.

Watson, Jada (2019). « Gender on the *Billboard* Hot Country Songs Chart, 1996-2016 », *Popular Music and Society,* vol. 42, nº 5, p. 538-560.

Watson, Jada (2020a). « *Billboard's* Hot Country Songs Chart and the Curation of Country Music Culture », *Popular Music History,* vol. 13, nº 2, p. 168-90.

Watson, Jada (2020b). « Programming Inequality : Gender Representation on Canadian Country Radio (2005-2019) », communication présenté dans le cadre de la 21e conférence pour la *International Society for Music Information Retrieval,* 11 au 16 octobre, p. 392-399. Accessible en ligne : https://www.ismir2020.net/assets/img/proceedings/2020_ISMIR_Proceedings.pdf, consulté le 30 juin 2021.

Watson, Jada (2021). « Redlining in Country Music : Representation in the Country Music Industry (2000-2020) », *SongData*. Accessible en ligne : https://songdata.ca/wp-content/uploads/2021/03/SongData-Watson-Redlining-Country-Music-032021.pdf, consulté le 30 juin 2021.

Weisbard, Eric (2014). *Top 40 Democracy : The Rival Mainstreams of American Music,* Chicago, University of Illinois Press.

Résumé

En mars 2019, Stéphanie Vallet a publié un article dans *La Presse* portant sur la sous-représentativité des artistes féminines dans le palmarès *Billboard* « Canadian Hot 100 ». Les résultats de son étude démontrent une forte décroissance de la présence des femmes dans l'industrie musicale canadienne — un écosystème dans lequel les ondes radio continuent de jouer un rôle important quant à la découvrabilité et à la professionalisation des artistes. Cependant, au-delà des questions de genre abordées par Vallet, les enjeux liés à la représentativité des artistes issu·es de la diversité ethnoculturelle et linguistique à la radio doivent également être soulevés.

Les théories de « *social remembering* » (Misztal 2003 ; Strong 2011) offrent un cadre critique pour se pencher sur les « Big Data » compilées par des industries où les femmes et les artistes racisé·es semblent systématiquement désavantagé·es. Dans le but d'entamer le portrait de la représentativité sur les ondes de la radio commerciale au Québec, cet article aborde la représentativité des artistes minorisé·es sur les ondes de CKOI-FM (96.9) de Montréal. CKOI-FM a été choisie non seulement parce qu'il s'agit d'une station francophone « top 40 » (diffusant tous les genres musicaux), mais aussi parce qu'entre 2015 et 2017 elle utilisait le slogan « Changeons le monde un hit à la fois » (Girard 2017) — un message à fortes résonances avec les slogans militants visant la justice sociale. Ce projet offre donc l'occasion d'investiguer la validité des déclarations faites par une radio qui se vante de « changer le monde ». En adoptant une approche féministe intersectionnelle à l'analyse des données appelée « *data feminism* » (d'après D'Ignazio et Klein 2020), cette étude évaluera les différents taux de représentativité à CKOI-FM parmi les 100 chansons les plus jouées chaque année entre 2010 et 2020 afin de considérer le rôle que jouent les ondes radio dans la formation de la culture musicale populaire au Québec et, par extension, de la mémoire sociale.

Abstract

In March 2019, Stephanie Vallet published an article in *La Presse* questioning the lack of female artists on the *Billboard* Canadian Hot 100 chart. The results of Vallet's study demonstrate the sharp decline of women in the Canadian music ecosystem—an ecosystem in which commercial radio plays an important role in artist discovery. Beyond the feminist issues addressed by Vallet, issues related to racial and linguistic diversity on radio must also be raised.

Theories of social remembering (Misztal 2003; Strong 2011) offer a critical framework for considering the effectiveness of "Big Data" in demonstrating systemic issues within the industry. To work towards a preliminary understanding of radio programming in Quebec, this study evaluates the representation of minority artists on Montreal's CKOI-FM (96.9). CKOI-FM was chosen not only because it is a French-language "Top 40" station (*i.e.*, all musical genres), but also because it has been using the slogan "changing the world one hit at a time" since 2015. This project therefore offers the opportunity to investigate the validity of statements made by a radio station that boasts about diversity on their airwaves. Taking an intersectional approach to data analysis—what we call "data feminism" (D'Ignazio and Klein 2020)—this study will evaluate the representation on CKOI-FM among the 100 most played songs each year between 2010 and 2020 in order to consider the role that radio plays in the formation of popular musical culture in Quebec and, by extension, on social memory.

***

Jada Watson

Jada Watson est professeure adjointe en sciences humaines numériques à l'École de sciences de l'information à l'Université d'Ottawa. Chercheuse principale du projet SongData (www.SongData.ca), ses recherches visent à exploiter le potentiel des données de l'industrie de la musique populaire pour étudier comment les genres musicaux populaires se forment, se développent et changent au fil du temps. Ses recherches ont été publiées dans *Popular Music and Society*, *Popular Music History* et *The Journal of the Society for American Music*. Elle a également coédité *Whose Country Music? Genre, Identity and Belonging in Twenty-First Century Country Music Culture* (Cambridge University Press, 2022). En mai 2022, elle a obtenu le Prix du début carrière exceptionnelle de la Société canadienne des humanités numériques.

Altérité et création : comment peut-on s'épanouir artistiquement dans la différence, au-delà des discours sur la diversité ?

Symon Henry (artiste transdisciplinaire[1])

Il y a des mémoires pour creuser les mots sans souiller les tombes. Je ne peux tutoyer personne. Il n'y a pas d'altérité, seulement une alternance dans l'apparence. J'ai besoin de souplesse et de tension. Il ne faut pas qu'Albuquerque explose dans ma tête.

– Nicole Brossard, *Le Désert mauve*

Le présent texte est un raboutage franc et assumé d'éléments de réflexion, de pistes d'analyse de mon travail et de bribes de réseaux d'influences en lien avec deux œuvres que j'ai créées récemment, soit *L'amour des oiseaux moches* (2020) et *Le Désert mauve — un livre à traduire* (2021). J'ai eu le bonheur de donner plusieurs conférences autour de ces projets ; les paragraphes ci-dessous sont une transcription infidèle et ornementée de celle donnée dans le cadre du projet DIG[2] !

En ouverture visuelle — pour stimuler l'imaginaire et marquer un premier effort de désinvisibilisation — j'aimerais offrir à votre regard un portrait d'Anya Kneez, célèbre drag queen libanaise issue d'une scène moyen-orientale particulièrement foisonnante (Perrin 2018).

Illustration 1 : Photo d'Anya Kneez[3] par Mohamad Abdouni[4]



Ensuite, de ma perspective, une discussion autour de la musique se doit de commencer par de la musique. Je vous invite donc à écouter un extrait[5] d'une pièce que j'ai co-composée avec Yannick Plamondon en 2016, intitulée *voir dans le vent qui hurle les étoiles rire, et rire*. Cette dernière a été enregistrée lors de sa création[6] — célébrant l'inauguration du nouveau Pavillon Pierre Lassonde du Musée national des Beaux-Arts de Québec — par l'Orchestre symphonique de Québec (OSQ), sous la direction de Fabien Gabel, avec Anne-Julie Caron au marimba[7].

Illustration 2 : Création de *voir dans le vent qui hurle les étoiles rire, et rire*, le 18 septembre 2016. Photo par Idra Labrie/Musée national des beaux-arts du Québec.



voir dans le vent qui hurle les étoiles rire, et rire est atypique d'un bout à l'autre : une très rare co-composition de 40 minutes constitue l'unique œuvre au programme d'un concert par un orchestre symphonique majeur ; elle est commandée par un musée (une première au Canada) et sa production est entièrement pilotée par des créateurs.

[1] Texte réalisé avec le soutien de Lysandre Champagne à la transcription, ainsi que de Vicky Tremblay et Jordan Meunier à la révision et à la mise en forme. Sa publication n'aurait pu être possible sans leur aide et je les en remercie profondément.

[2] Henry (2021), « Subjectivités genrées et création musicale ».

[3] Compte Instagram : @anyakneezplz.

[4] Compte Instagram : @texting_bitches.

[5] Lien d'écoute : https://youtu.be/xcG69wcJJvk.

[6] Le 18 septembre 2016.

[7] Une critique de l'événement a été réalisée par Josianne Desloges (2016).

En outre, elle implique le passage constant et simultané entre une notation classique affectée d'électronique[8] (celle de Yannick) et une écriture exclusivement graphique (la mienne).

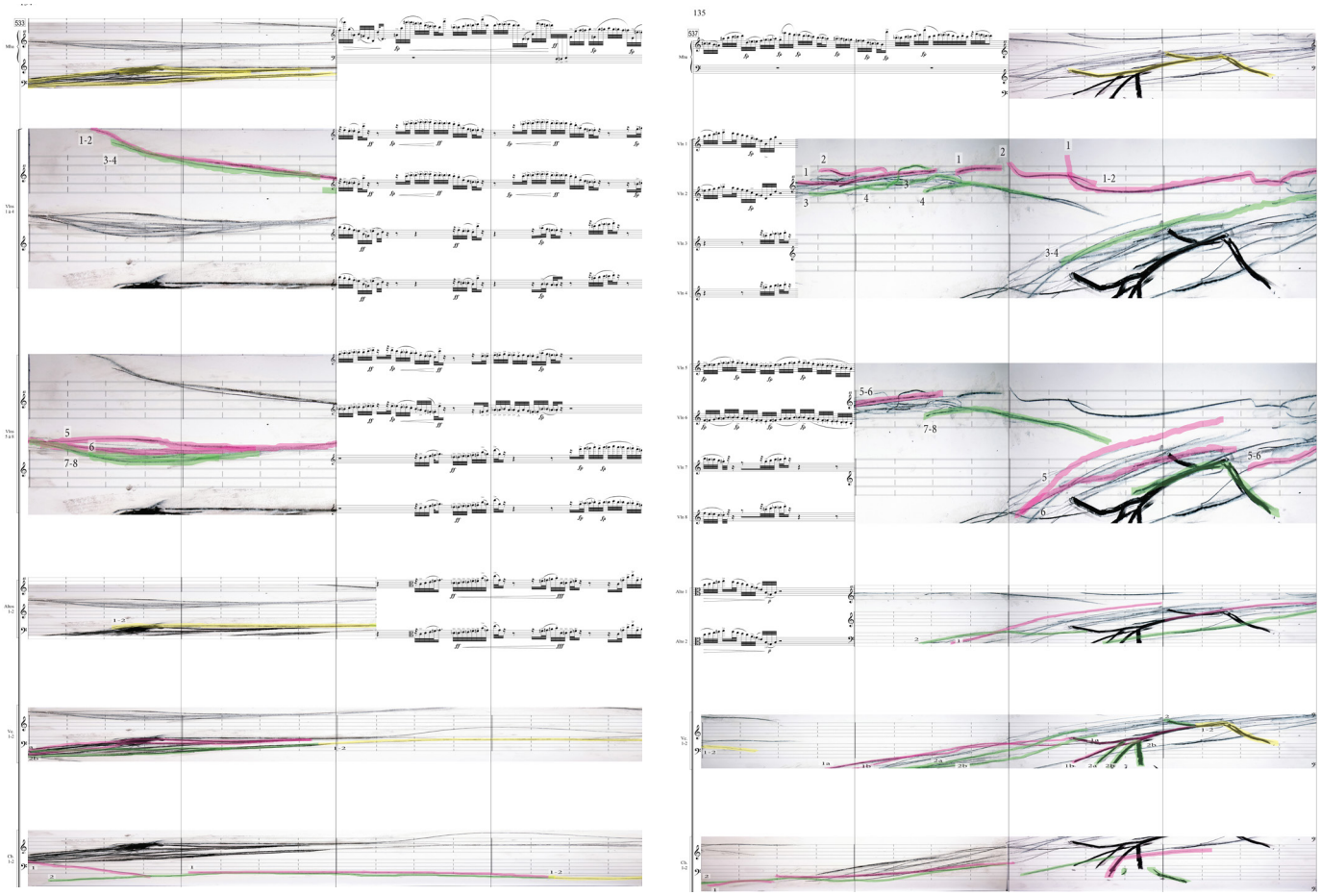
Autant vous dire que c'était la toute première fois que ces musicien·nes fabuleux·ses — faut-il rappeler que l'OSQ est le doyen des orchestres au Canada[9] ? — avaient à interpréter une partition graphique. Il me faut ici urgemment questionner le retard monumental de cette première rencontre, des centaines de partitions incontournables de ce type ayant pourtant été composées ne serait-ce que dans les 50 dernières années.

Cette œuvre correspondait aussi pour moi au début d'un cycle de projets à grand déploiement initié en 2015 et qui, n'eût été de la pandémie, devait se clore en 2022 avec *L'amour des oiseaux moches* et *Le Désert mauve*.

Extrait de partition 1 : S. Henry et Y. Plamondon, *voir dans le vent qui hurle les étoiles rire, et rire*, 2016. Éléments de partition graphique de S. Henry, mes. 533-540.



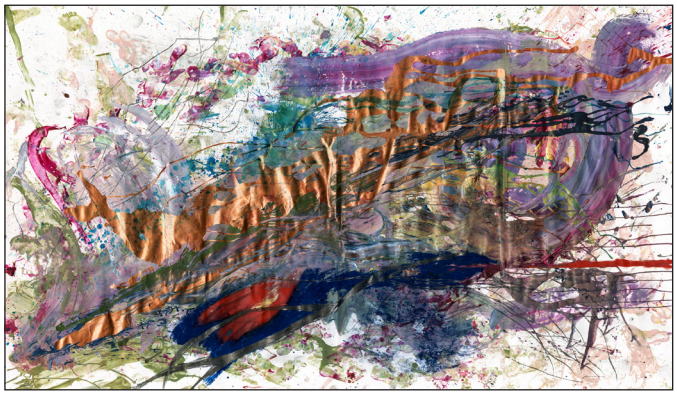
Extrait de partition 2 : S. Henry et Y. Plamondon, *voir dans le vent qui hurle les étoiles rire, et rire*, 2016. Les mêmes éléments que dans l'extrait de partition 1, mis en relation avec ceux de Y. Plamondon, incluant des repères d'interprétation adaptés pour l'OSQ.



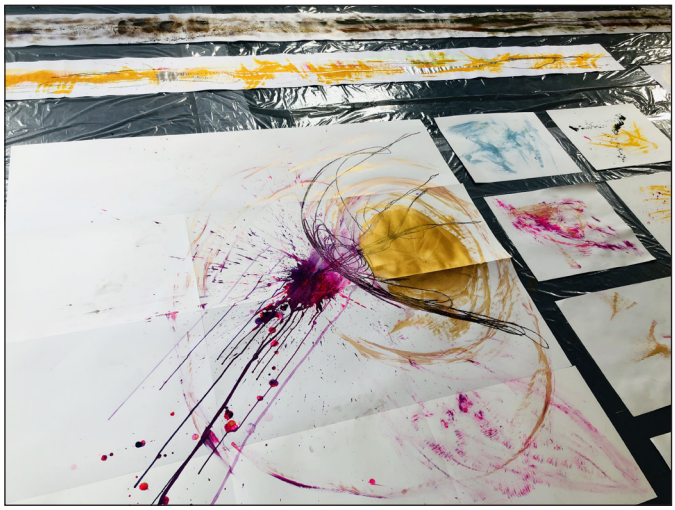
8 L'électronique correspondait à un traitement algorithmique du signal en direct. Grâce à des micros captant le son d'instruments de l'orchestre, les valeurs dynamiques étaient mutées en synthèse sonore diffusée sur un orchestre de haut-parleurs disposé autour du public. La programmation et la conception de ce traitement électronique résultaient d'une collaboration entre Yannick Plamondon et le compositeur, luthier numérique et multi-instrumentiste Benoît Fortier.

9 Site Internet de l'OSQ, *Mission et historique*, https://www.osq.org/mission-et-historique/, consulté le 8 janvier 2022.

Extrait de partition 3 : S. Henry, *L'amour des oiseaux moches*, 2020, mes. 41-42.



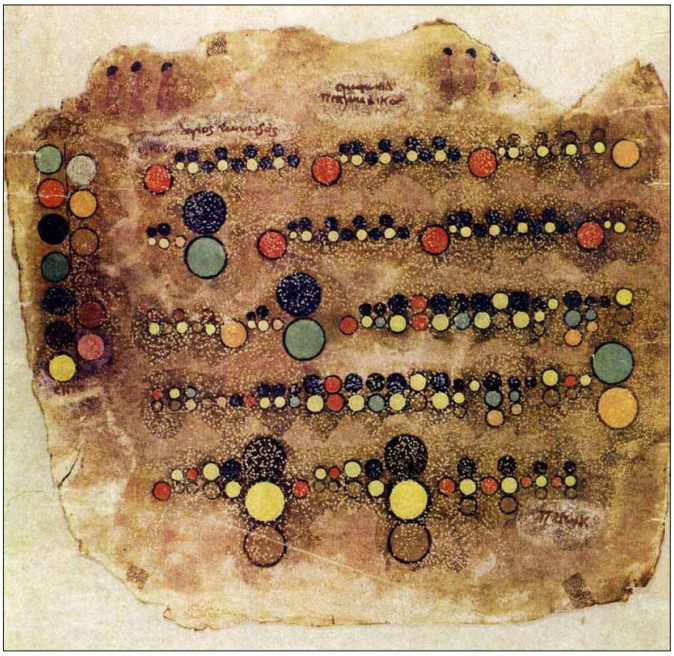
Extrait de partition 4 : S. Henry, *Le Désert mauve — un livre à traduire*, 2021, dans mon atelier de composition pandémique temporaire.



Aborder l'altérité par l'effusion d'idées

Comme vous l'aurez probablement compris à ce point-ci, j'aborderai l'altérité et la création non pas de manière directionnelle ou démonstrative, ni avec l'objectif de prouver, démontrer ou expliquer quelque présupposé théorique, mais plutôt en adoptant une forme queer épousant le contenu que j'ai à vous offrir. Le fil conducteur sera la digression, et je vous invite à attraper au vol les idées qui vous interpelleront. Je traiterai de posture, de processus, de désinvisibilisation. Je flirterai avec l'intersectionnalité et aborderai deux concepts qui éclairent tout particulièrement ma façon de penser la création, soit la musique comme situation et le tiers-espace.

Extrait de partition 5 : Partition copte du début du millénaire (reproduit dans Sauer 2009).



Apparaît ci-haut un extrait de partition copte du début du millénaire[10] ayant grandement influencé le père déshérité de la musique concrète Halim El Dabh (Mof 2018). Une belle démonstration, selon moi, des racines complexes et souvent ignorées de l'art que je pratique. Une preuve bien tangible, puisqu'il en faut souvent pour s'auto-valider, que tout n'est pas occidental dans le merveilleux monde de la partition graphique et des musiques dites contemporaines.

D'où je parle

Je suis un·e artiste transdisciplinaire s'appropriant et explorant des outils conceptuels et des pratiques en lien avec les musiques de création[11], les arts visuels et la poésie. Mes œuvres sont généralement tentaculaires, aboutissant parfois sur des scènes plus ou moins traditionnelles, parfois sur les murs extérieurs d'écoles abandonnées, ou encore dans des musées, des bibliothèques : j'essaie d'adapter le lieu à la spécificité du projet. Un des fondements de ma démarche — une évidence, dirait-on, même si au cours de l'essentiel de mon cursus d'études cela ne m'a pas été présenté comme tel — c'est l'idée qu'une œuvre n'est jamais autonome, qu'elle découle et dépend de son contexte. Prétendre le contraire sous-entend un universalisme des contextes et des codes, et l'universalisme est pour moi un leurre persistant, un outil théorique puissant de colonisation et d'homogénéisation. Lire les mots suivants de Paul B. Preciado — prononcés lors d'une conférence devant une

[10] L'article de blog « Ancient Egyptian music notation » apporte certaines précisions quant à ce type de notation : https://continuo-docs.tumblr.com/post/35045558160/ancient-egyptian-music-notation-from-a-set-of-6 (cliquer ici : https://bit.ly/3WVM4sK), consulté le 16 décembre 2021.

[11] Autant les musiques dites contemporaines, actuelles, qu'électroacoustiques ou *noise*.

assemblée de psychanalystes — me conforte dans l'idée que je ne suis pas seul·e à considérer que le combat contre l'universalisme est loin d'être terminé :

> Mais pourquoi êtes-vous convaincus, chers amis binaires, que seuls les subalternes ont une identité ? Pourquoi êtes-vous convaincus que seuls les musulmans, les juifs, les pédés, les lesbiennes et les trans, les habitants de la banlieue, les migrants et les Noirs ont une identité ? Et vous, êtes-vous les normaux, les hégémoniques, les psychanalystes blancs de la bourgeoisie, les binaires, les patriarches-coloniaux, sans identité ? Il n'y a pas d'identité plus sclérosée et plus rigide que votre identité invisible. Que votre universalité républicaine. Votre identité légère et anonyme est le privilège de la norme sexuelle, raciale et de genre. Ou bien nous avons tous une identité. Ou alors il n'y a pas d'identité. […] Être marqué d'une identité signifie simplement ne pas avoir le pouvoir de nommer sa position identitaire comme étant universelle. Il n'y a pas d'universalité […]. Les récits mythiques-psychologiques repris par Freud et élevés au rang de science par Lacan ne sont que des histoires locales, des histoires de l'esprit patriarcal-colonial européen, des histoires qui permettent de légitimer la position encore souveraine du père blanc sur tout autre corps (Preciado 2020, 41-42).

Ainsi, il m'importe de parler de ma posture, de nommer d'où je parle, à travers le prisme de l'intersectionnalité. Je suis une personne trans genderqueer neurodivergente d'origine égypto-québécoise : ces éléments sont très présents dans ma démarche, tout particulièrement dans les deux œuvres dont il est question ici. Je travaille à me réapproprier les aspects positifs de ces identités-là, parce qu'elles m'ont essentiellement été présentées pendant mes études comme des attributs au mieux superficiels, au pire négatifs. On me reflétait que l'altérité de mon oreille m'empêchait d'avoir un accès viscéral, sur le plan de la création ou de l'interprétation, à « la » musique « universelle » — lire européenne et étatsunienne — plutôt que de célébrer et de nourrir le potentiel spécifique de mon bagage identitaire.

On m'a beaucoup parlé de dysphorie, aussi, par rapport à mon identité de genre. Ce qui est très dommage parce que je n'ai commencé à la penser que très récemment en termes positifs, joyeux, en termes de superpouvoir[12] plutôt qu'en tant que maladie mentale. J'aimerais particulièrement remercier Kama La Mackerel, un·e artiste transdisciplinaire (performances, poésie, etc.) que j'admire énormément, qui m'a aidé·e à creuser cette idée de revaloriser, dans une perspective décoloniale, le fait d'être non-binaire, zom-fam, two spirit, etc. :

> Alors que j'étais déjà installé·e à Montréal, j'ai commencé à explorer ma transidentité. Ça m'a pris beaucoup de temps pour arriver à la nommer en ces termes : mais le fait de vivre en Amérique du Nord, où un discours occidental et médical sur la transidentité est dominant, a énormément marqué mon expérience. Mon intérêt pour l'histoire du genre est devenu une quête personnelle, parce que je n'arrivais pas à me reconnaître dans ce discours dominant qui affirmait qu'une personne trans est « pris·e dans le mauvais corps », et qu'elle devait rectifier cela à travers l'intervention médicale, psychiatrique, hormonale, etc. Ce discours présente l'identité de genre comme étant un point fixe : tu passes du point A au point B, et tu y demeures pour le reste de ta vie. En fait, je vois le genre comme étant beaucoup plus fluide.
>
> Je me suis mis·e à réfléchir aux modèles de compréhension de genre et de sexualité qui existent quand, par exemple, je vivais à l'île Maurice. J'ai grandi dans un contexte où il y avait toujours des personnes trans, même si, en Amérique du Nord, ces personnes ne sont pas nécessairement considérées comme telles. J'ai effectué une recherche afin de trouver le langage pour être en mesure de nommer mon identité de genre, comme je la vivais, comme je la ressentais. J'ai alors compris que dans les contextes ancestraux et culturels d'où je venais, la transidentité relevait d'une pratique beaucoup plus spirituelle et sociale que médicale ; c'est là que j'ai pris une distance critique face au discours sur le genre en Amérique du Nord, qui tendait à écarter tous les discours alternatifs et décoloniaux qui existaient (La Mackerel dans Robert 2020).

Mon intersectionnalité inclut aussi d'autres facettes essentielles de mon expérience humaine : modèle relationnel et attirances/pratiques sexuelles minoritaires, troubles de santé mentale, contexte socio-économique complexe. Ce qui m'importe, en les nommant, c'est de parvenir à mieux articuler mon cadre de pensée, mes réflexes, mes privilèges, mes faux universaux inconscients. Une fois ces fils et leurs enchevêtrements mieux compris, il m'appartient en propre de les célébrer, ou de les retisser d'une manière qui me convient mieux dans l'instant présent. Je ne parle pas d'essentialisme, mais plutôt de socialisation, de rapport à l'oppression. Vivre des oppressions liées au genre, être minoritaire dans mes rapports amoureux, être neurodivergent·e m'a mené·e à cristalliser des priorités et des processus, lesquels affectent ma musique et mon art à tous les niveaux.

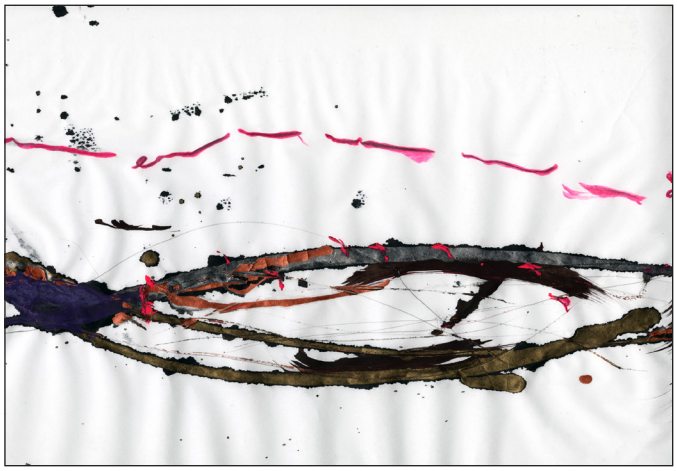
À ceci s'ajoutent aussi mes privilèges. Le plus important, je crois, étant de pouvoir « passer pour » une personne qui n'a pas, justement, cette liste d'intersectionnalités. Ma peau est pâle, mes problèmes de santé mentale peuvent

[12] L'idée de superpouvoir, que ce soit par rapport à l'identité de genre ou à la neurodiversité, comporte aussi son lot d'écueils — comme en témoigne l'excellent épisode « Superpouvoir ou supercliché ? » du podcast *Les Neurodivertissantes*. Accessible en ligne : https://open.spotify.com/episode/5tT0fijSKsOxx1Cy88pPw8 (cliquer ici : https://bit.ly/3EjCA36) ou https://podcasts.apple.com/ca/podcast/épisode-8-superpouvoir-ou-supercliché/id1576207730?i=1000532392413 (cliquer ici : https://bit.ly/3fW55u8), consultés le 27 octobre 2022.

être masqués lors de rapports sociaux superficiels, mes attirances et pratiques sexuelles ne sont connues que si je les rends audibles et visibles. J'ai appris à naviguer les codes de la majorité grâce à une éducation privilégiée. C'est probablement ce qui explique l'accident de la petite histoire qui fait que j'ai aujourd'hui la langue déliée et la posture privilégiée de pouvoir m'exprimer ici.

Aparté : principes de base de lecture des partitions

Extrait de partition 6 : S. Henry, *Prologue au Désert mauve*, 2019, mes. 31.



Avant de poursuivre, voici les principes de base pour aborder la lecture de mes partitions. Ces codes, assez intuitifs, prennent racine dans mon ancienne pratique de pianiste improvisataire[13]. Les partitions se lisent globalement de gauche à droite ; plus les éléments sont en haut du dessin, plus ils sont aigus, plus ils sont en bas plus ils sont graves ; plus ils sont foncés plus ils sont forts —, inversement lorsqu'ils sont pâles, etc.

Quand les interprètes reçoivent les partitions pour la première fois et qu'ielles n'ont jamais vu mon type de notation, ça les déboussole souvent. Mais après quelques minutes, ça se place assez bien, une habituation se crée, notamment parce que ce sont des codes basés sur la pratique, et que ces codes ont évolué en dialogue avec de multiples interprètes qui m'ont proposé des modulations et évolutions fondamentales : Benjamin Tremblay-Carpentier, Sarah Albu, Gabriel Dharmoo, Véronique Lacroix, Benoît Fortier, Émilie Payeur, Rémy Bélanger de Beauport, Danielle Palardy Roger, etc.

Afin de rendre mes projets plus viables, je travaille souvent avec un noyau d'interprètes qui ont suivi l'évolution de mon travail depuis 2008. À ce cœur battant, j'ajoute de nouveaux interprètes ou collaborateur·rices qui insufflent une vie nouvelle à ma pratique en me bousculant avec leurs altérités magnifiques.

Le Désert mauve — un livre à traduire

Le Désert mauve est un projet que je porte depuis très longtemps. J'étale d'ailleurs la plupart de mes processus créatifs sur de nombreuses années, voire des décennies, en les ponctuant de réalisations que je conçois comme des moments d'art aboutis et autonomes, tout autant que comme des étapes intermédiaires vers une réalisation plus complète ou ambitieuse des projets donnés : présentation publique d'une portion de l'œuvre, exposition de partitions, publication de texte, etc. Celui-ci m'habite depuis 2011 et il est loin d'être parvenu à son aboutissement. Ces longues gestations ont à voir avec mon intersectionnalité — besoin de prendre le temps de construire des bases solides et réellement en phase avec mon identité et avec le projet créatif, mais aussi de m'inscrire à l'intérieur de systèmes culturels toujours pétris de machisme et de colonialisme où des projets comme les miens ont eu du mal à trouver leur place d'emblée. À nouveau, il n'y a pas d'essentialisme dans cette intersectionnalité ; plutôt une réalité complexe à l'intérieur de laquelle je me suis construit·e et qui a informé mon oreille, ma manière de concevoir l'art, le réel et l'expérience humaine.

J'ai découvert le roman à la base du projet en 2011, et suis maintenant tombé·e en amour avec l'univers du *Désert mauve* de Nicole Brossard (Brossard 2010 [1987]). En le lisant, j'ai eu le « flash » que je serais un jour suffisamment « adulte » pour pouvoir mettre au monde un opéra à partir de ces mots. Tout de suite, les sonorités liées aux lieux, concepts et personnages se sont mises à exister dans mon esprit : textures harmoniques irisées de leurs environnements sonores, aux couleurs complexes, modulant constamment entre consonance et riche rugosité, à l'image des couleurs du désert, toujours semblables, toujours différentes dans l'infinie complexité des détails. J'imaginais bien le défi absolument sublime de détourner la forme opératique afin de rendre audibles les voix de Mélanie, de Maude, de Kathy ou encore de Lorna. Les rendre audibles non pas par l'emploi convenu de voix lyriques, mais plutôt en révélant pour chacune d'entre elles une façon d'être sonorement au monde qui leur soit propre. Ça m'a ensuite pris cinq ans avant d'oser demander à M^me^ Brossard l'autorisation d'investir son œuvre, puis encore quelques années avant de m'y plonger concrètement. Syndrome de l'impostaire, bien évidemment.

[13] À la suggestion avisée de la linguiste Magali Guilbault Fitzbay dans l'ouvrage *Apprendre à nous écrire : guide et politique d'écriture inclusive* (2021), j'emploie la terminaison en « -aire » plutôt qu'en « -eur·rice » là où cela est possible pour me désigner. Cette terminaison non-binaire existant déjà en français (ex : libraire, musicothécaire, signataire, locataire, etc.) et évitant l'usage du point médian, elle me semble être la plus élégante et simple.

Dans *Le Désert mauve* — à la fois roman d'aventures, prose poétique et essai — Brossard pose un regard d'une acuité et d'une actualité troublantes sur la réalité, la fiction, la beauté et l'idée de civilisation. Au fil des réflexions et des vécus de Mélanie, une adolescente avide d'intensité dans le désert de l'Arizona, Brossard nous emmène à déconstruire l'idée que le réel correspond au tangible : « La réalité n'est toujours que le possible accompli et c'est en quoi elle fascine comme un désastre ou offense le désir qui voudrait que tout existe en sa dimension » (Brossard 2010, 59).

Ce livre est aussi l'incarnation du regard amoureux d'une traductrice pour un livre trouvé dans une bouquinerie montréalaise et de son obsession à le traduire. Ainsi, au fil du roman, læ lecteur·rice découvre d'abord *Le Désert mauve* de l'autrice fictive Laure Angstelle, les réflexions de Maude Laures quant à sa traduction (*Un livre à traduire*), puis sa traduction du récit, *Mauve, l'horizon*. Cette troisième partie est en effet une traduction de la première partie, dans la même langue, avec tout le travail habituel de reformulation, de précision, d'appropriation et d'infidélité qu'un·e traducteur·rice aurait fait pour traduire ce texte vers une autre langue.

J'ai plongé à corps perdu dans ce roman alors que mon processus de réappropriation identitaire n'en était qu'à ses balbutiements. Une intuition forte m'a guidé·e, en premier lieu, une voix intérieure qui respirait enfin, se reconnaissant dans les mots de Brossard, dans les interactions entre ses personnages et dans son rapport magnifique entre sensualité et réflexions poético-métaphysiques. Je me retrouvais dans l'écoute sensible du monde dont faisait preuve Mélanie, par sa soif de vivre et son intensité. Dans la chaleur et le froid qui s'inscrivaient dans son corps alors qu'elle traversait le désert. Dans son rapport au réel — réels de l'imaginaire en relation complexe avec l'incarnation unique de ces réels possibles dans le tangible.

Je me suis senti·e exister dans la fiction de l'univers lesbien normalisé en plein Arizona des années 1980. Je ne le comprenais pas encore à ce moment-là, mais j'y trouvais enfin des modèles d'être au monde dans la construction de genre magnifique des femmes de cet univers élaboré avec soin, sensualité et intelligence par une plume fièrement lesbienne. Aujourd'hui, je m'identifie comme une personne genderqueer pansexuelle, mais un fort sentiment d'appartenance et de compréhension sensible me lie plus qu'à tout autre corpus à ces univers littéraires et sonores lesbiens (Brossard, Alonzo, Oliveiros, etc.) rencontrés en cours de route. Luttes communes ? Rapports communs au monde ? Envies communes de réalisation d'un tiers-espace par la création ? Ou peut-être suis-je bien plus femme lesbienne que je ne le réalise encore…

Toujours est-il que, suivant les traces de Maude Laures, j'ai créé un objet scénique où j'ai traduit en musique les moments forts du livre dans une partition graphique, qui est à la fois guide d'interprétation musicale et élément scénographique. Un *Prologue au Désert mauve* a vu le jour en 2019 à Québec (Festival Erreur de type 27), puis en reprise à Jonquière (Festival des musiques de création). Il s'agissait alors d'une partition vidéo graphique de 20 minutes interprétée par une chanteuse (Sarah Albu) et trois instrumentistes (Émilie Payeur, électronique ; Rémy Bélanger de Beauport, violoncelle ; Benoît Fortier, cor). Elle présentait plusieurs éléments visuels et sonores de l'œuvre complète à venir : sensations du désert tel que décrit par l'adolescente, impressions physiques et textuelles du fil de pensée de la traductrice, premières instances de la mystérieuse explosion — ombre portée par la figure inquiétante de l'Homme long sur le récit principal.

Une version de 60 minutes (*Le Désert mauve — un livre à traduire*) a été créée, encore à Québec, en mai 2021 (Festival Mois Multi). Elle était enrichie par la présence de deux nouvelles voix — à Sarah Albu (Mélanie 1) se sont jointes Talia Fuchs (Mélanie 2) et Catherine Debard (Narratrice). Une présence essentielle s'est aussi ajoutée à l'équipe, soit celle de l'artiste transdisciplinaire, chorégraphe et danseuse Line Nault qui a assumé la co-direction artistique du spectacle. En voici quelques extraits (voir illustration 3)[14].

Ce « possible accompli » du projet intégrait un nouvel outil de lutherie numérique créé sur mesure par Alexandre Burton, du studio Artificiel[15], en accord avec mes recherches du côté de l'éclatement de la forme. En effet, si la première phase du projet s'appuyait sur une partition fixe au déroulement linéaire, la suite a été visuellement et scéniquement plus ouverte. *Le Désert mauve — un livre à traduire* intègre un outil numérique dénommé « macérateur médiatique » par son concepteur. Ce macérateur permet de faire passer l'oeuvre d'un déroulement linéaire à durée fixe vers une présentation de type plus performatif et modulable en fonction des réalités d'interprétation rendues possibles par l'instrument. Ainsi, l'ensemble des segments de partition graphique pouvait être remixé (superpositions, réordonnement, variations de vitesse de défilement et de zoom, etc.) via des interfaces graphiques sur deux iPads, en direct, par mes soins, en réaction à l'interprétation qu'en faisaient les musicien·nes.

[14] Lien d'écoute : https://youtu.be/c_aitThVIpA.
[15] Voir le site Internet du Studio Artificiel : https://www.artificiel.org/apropos, consulté le 20 novembre 2021.

Illustration 3 : *Le Désert mauve — un livre à traduire* au Festival Mois Multi



Cinq mouvements furent présentés à Québec :

1. « Prologue » : basé sur le tout début du livre et on y voit Mélanie foncer vers le désert ; la partition fixe est composée de bandes défilantes (lecture de gauche à droite) et d'images relativement immobiles (lecture globale), correspondant aux six premières minutes de la version de 2019.
2. L'« homme long » : une seule grande partition défile globalement de bas en haut, de manière régulière, correspondant à la première apparition de ce personnage, superposant le texte « original » de Laure Angstelle/Nicole Brossard et sa traduction du français vers le français par Maude Laures/Nicole Brossard. Les extraits du texte sont présentés dans l'ordre du livre.
3. « Angela » : remix en temps réel, grâce au macérateur médiatique, d'éléments de partitions précomposés pour les instrumentistes ; les trois voix pigent dans un répertoire de phrases musicales précomposées, se rapportant au personnage d'Angela Parkins (géomètre de qui Mélanie tombe amoureuse), afin d'interagir avec les instrumentistes. La durée de ce mouvement est déterminée en direct, lors de la représentation, par la personne manipulant le macérateur.
4. « Mind Map — Scène IV, l'auteure et la traductrice » : la « caméra » de la partition graphique balaie un très grand dessin où des extraits désordonnés du passage éponyme du livre sont livrés à l'interprétation des trois voix.
5. « La réalité (trio) » : des extraits du livre se rapportant à la réalité sont interprétés en trio linéaire (partition graphique contrapuntique défilante) par Mélanie 1, Mélanie 2 et la narratrice tandis que l'accompagnement instrumental est recomposé en temps réel via le « macérateur médiatique ».

L'expérience donnée à vivre, lors de la création, était encore plus portée vers l'intensité brute que je ne l'aurais imaginé. Les dédales pandémiques nous ayant mené·es à créer la pièce dans une église — la Chapelle du Séminaire de Québec —, les sons augmentés de l'ensemble, les voix brillantes des deux Mélanies, la présence à la fois engagée et distanciée de la narratrice : tout cela explosait de vie dans l'espace réverbérant et en étrange cohérence avec le projet qu'était cette chapelle aux accents architecturaux surchargés et magistraux. Alors que le couvre-feu avait cours dans la ville de Québec en confinement — à l'apogée des premières vagues de la pandémie —, Mélanie et Angela nous faisaient vivre un réel possible, une soif de vie artistique immense, par les voix des chanteuses, bien sûr, mais aussi par les sonorités hyper-expressives d'Émilie Mouchous aux claviers de ses deux Korgs, de Benoît Fortier au cor ou encore de Rémy Bélanger de Beauport au violoncelle amplifié. Ce dernier vivait aussi son retour sur scène après six mois de

convalescence, ayant été l'une des victimes survivantes de l'attentat de Québec du 31 octobre 2020[16].

Cette expérience de vie rare et puissante me mène à présent vers la phase trois du projet, soit *Le Désert mauve — mauve, l'horizon*, une version qui prendra toute l'expansion temporelle et tous les effectifs nécessaires à la réalisation du plein potentiel de ce projet. L'idée n'est rien de moins que d'en faire une installation sonore déambulatoire s'étendant sur plusieurs jours…

Réappropriation culturelle et désinvisibilisation

Espace d'autonomie éphémère : tiers-espace

Je prends un détour pour pour aborder la question du tiers-espace qui est fondamentale dans ma pratique. C'est à Maël Maréchal que je dois l'introduction à cette notion :

> Il arrive que des savoirs se forment dans ces chocs et ces fragmentations, dans cette apparente perte du sujet et de l'hégémonie des discours. Ils tracent les contours de nouveaux lieux, de tiers-espaces. Le concept de tiers-espace a émergé depuis les études postcoloniales […], géographiques […] et queer of color […][17] pour rendre compte de la création de lieux où la tension entre deux éléments, est reconfigurée en autre chose. Les tiers-espaces émergent de confrontations entre différents systèmes culturels. Ils se déploient dans la réalité en s'y superposant. […] Ce sont des espaces d'autonomie : ils ne nécessitent pas de validation extérieure pour exister. Les tiers-espaces se forment selon leur propre logique (Maréchal 2018).

Toute ma démarche compositionnelle s'est formée selon cette logique — comme je l'ai réalisé par l'analyse même de Maréchal en assistant à l'une de ses conférences… qui prenait justement mon travail comme exemple de tiers-espace[18]. J'ai toujours instinctivement refusé les cadres de pensée dialectiques : mon travail va chercher ses briques et son mortier à gauche et à droite, et je finis par créer mes projets en flottant entre les milieux, les théories et les identités, sans être en opposition avec ces milieux — plus traditionnels ou plus cloisonnés —, mais simplement en existant par moi-même, en pigeant des idées et en naviguant des réseaux de pensée a priori fortement disciplinaires et en les réagençant ou en les réinterprétant au gré des impératifs de mes créations. Et au-delà des éléments de pensée, j'ai gagné à me rattacher à certains corpus minoritaires et à revisibiliser des historiographies qui m'aident à valider l'altérité et la complexité de mon parcours. En effet, j'ai longtemps pensé, en adéquation avec mon éducation musicale, en termes linéaires de filiations — au Québec, par exemple, on pense généralement en termes de filiation à Gilles Tremblay ou Serge Garant —, mais Gilles Tremblay lui-même m'a aidé·e à voir que cette linéarité était une vision bien étroite et simpliste des constellations d'influences en jeu.

Ainsi, les corpus qui m'ont beaucoup inspiré·e, qui m'ont parlé·e et qui m'ont aidé·e dans ma démarche à ses balbutiements, comme il a été nommé plus haut, ont été les corpus créatifs lesbiens, queer : Nicole Brossard, bien sûr, Micheline Coulombe Saint-Marcoux, Anne Marie Alonzo, Pauline Oliveros, Audre Lorde, etc. Puis Backxwash, SOPHIE, Arca, Dorian Electra, Anohni, Kama La Mackerel ou Mykki Blanco, plus récemment.

Penser en termes de désinvisibilisation, de déblanchiment et de dé-straightisation me permet ainsi de me raccrocher à des manières d'entendre le son qui sont autres — comme le *deep listening* de Pauline Oliveros (Swed 2020), par exemple, qui présente un rapport au temps et à l'écoute complètement hors des chapelles pop ou classiques occidentales — ou de réenvisager le rapport entre les mots, les identités, les sens à la manière de Nicole Brossard :

> Dans mon écriture, il y a toujours eu une recherche. Je m'ennuie dans la construction sujet-verbe-complément, il faut qu'il arrive quelque chose dans la phrase elle-même. Mon inscription dans le romanesque, c'est une pensée qui questionne, qui cherche à découvrir le monde. Raconter n'est pas mon affaire et je ne me vois pas comme un témoin de mon temps. Mon rôle est d'explorer et mon moteur est le désir de projeter vers l'avant (Brossard citée dans Lapointe 2010).

'Om-e Kalsūm

Ce qui m'amène à parler d''Om-e Kalsūm[19] (1898-1975), en termes de réappropriation culturelle et de « dé-straightisation » tout particulièrement. 'Om-e Kalsūm est

[16] À ce sujet, voir le témoignage de Rémy Bélanger de Beauport sur sa chaîne YouTube https://youtu.be/TLSmNA_KJoM et l'article d'Audrey Paris (2020) sur le site de Radio-Canada : https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1750697/remy-belanger-attaques-vieux-quebec-halloween, consulté le 18 juin 2022.

[17] Les références citées par Maréchal ont été retirées du texte pour en faciliter la lecture. Études postcoloniales : Bhabha (2004) ; Études géographiques : Soja (1996) ; Études queer of color : Anzaldúa (2012) et bell hooks (1990).

[18] Le résumé de la conférence de Maréchal propose d'autres exemples de pratiques du tiers-espace : « Le recueil de fragment érotiques lesbien *Le carnet écarlate d'Anne Archet*, la pièce *Intranquilité v : alors que nous maintenions près de nos bouches diamantées* du compositeur [en 2016, au moment de cette conférence, j'employais le masculin] de musique contemporaine et artiste sonore Symon Henry et les installations poétiques du DARE-DARE, trois créations fort différentes et émanant de milieux tout aussi divers ont pourtant en commun d'être toutes bâties sur le croisement des codes d'univers radicalement différents. Ils s'inscrivent dans ce que nous nommons une pratique du tiers-espace » (Maréchal 2016).

[19] أم كلثوم prend différentes formes selon les translitérations – Oum Kalthoum est la plus courante en français, Umm Kulthum en anglais. 'Om-e Kalsūm est une translitération plus proche du dialecte égyptien, mais rarement employée dans les sphères francophones et anglophones.

une diva égyptienne toujours absolument incontournable dans l'univers culturel arabophone, près de 50 ans après sa mort. En Amérique du Nord ou en Europe de l'Ouest, on nous bassine les oreilles avec quelques groupes anglais ou étatsuniens en boucle de telle manière qu'une part de notre subconscient a l'impression que des hits comme « Dancing Queen » (1976) ou des groupes comme les Beatles sont des incontournables — ou les seuls incontournables — partout dans le monde, alors qu'en Égypte et dans une large portion du Moyen-Orient, par exemple, « Enta Omry » (1964) ou « Alf Leila We Leila » (1969) sont bien plus mythiques que « Hey Jude » (1968). Mais plutôt qu'à une lutte entre mythes, c'est à une déconstruction de nos relents d'universalismes que j'appelle les lecteur·rices de cet article… à nouveau ! Conséquemment à cette déconstruction, surtout, une quête de spécificités et de différenciation me semble du plus grand intérêt. Qu'est-ce que la musique d''Om-e Kalsūm a de particulier ? Quelles révolutions et quelles philosophies la sous-tendent ? Rien de mieux pour amorcer cette réflexion que de vous faire écouter un peu de cette musique[20], soit la pièce « Al atlal » (1966) :

Illustration 4 : La chanteuse et actrice égyptienne 'Om-e Kalsūm (Umm Kulthum) en concert à l'Olympia (Paris), le 14 novembre 1967. *Crédits : Jean-Claude Deutsch/Paris Match via Getty Images*



Je retiens tout d'abord de cette musique un rapport décomplexé à la temporalité longue, tel que rapporté par Tom Faber : « Une performance d''Om-e Kalsūm durait généralement environ cinq heures et se composait de trois chansons dans des versions prolongées. Son objectif était d'induire chez ses auditeurs le *tarab*, soit un état d'enchantement ravissant, où le temps et le moi se dissolvent dans la musique » (Faber 2020[21]).

Sans me rapporter directement au *tarab*, c'est à un état du même type que j'aspire de manière instinctive dans ma musique. En effet, une des bases fondamentales de la construction de mon oreille a consisté en l'écoute de cassettes d''Om-e Kalsūm, dans la voiture de mon père, alors que j'étais enfant et que nous roulions de Montréal à Val-David, semaine après semaine, pour rejoindre le chalet familial. Écouter 'Om-e Kalsūm dans la voiture, c'était un état d'esprit, une « musique comme situation ». Non pas un temps suspendu, mais plutôt un temps si profondément investi qu'il devient temporalité principale. Ce basculement, je n'ai de cesse de chercher à le provoquer par ma musique. J'aspire à un état d'esprit où l'on ressent qu'être dans l'œuvre musicale est la temporalité du réel, la temporalité du vécu, et que la vie autour, celle des inégalités sociales, des luttes et de la course effrénée, cette vie n'est qu'une temporalité temporaire entre les moments de beauté musicale investie.

Je retiens aussi de cette musique une expressivité débordante, un « *too much* » qu'il m'a fallu longtemps tempérer, histoire que ma musique bourgeonnante puisse se tailler une place dans les milieux homogènes de musique contemporaine où je me suis d'abord inscrit·e. 'Om-e Kalsūm chante le départ de l'amoureux·se (une ambiguïté de genre intéressante existe dans les textes qu'elle interprète[22]) avec un épanchement, une lancinance et un désespoir intense qui n'a pas de comparatif, à ma connaissance, dans la musique québécoise.

Digression : rappeler le politique à l'œuvre dans les partitions graphiques

Il m'importe de relever que les partitions graphiques du XX^e^ siècle sont foncièrement liées à des mouvements politiques progressistes, et que j'inscris mon travail dans cette tradition.

Je déposerai ici que le compositeur britannique Cornelius Cardew (1936-1981) — dont l'œuvre *Treatise* (1963-1967) est l'une des partitions graphiques les plus emblématiques du siècle précédent — a été l'un des membres fondateurs du Revolutionary Communist Party of Britain (marxiste-léniniste) en 1979[23], et est l'auteur du recueil de textes *Stockhausen Serves Imperialism* (1974), dont le titre

[20] Lien d'écoute : https://youtu.be/CrNLKV2oMFQ.

[21] « An Umm Kulthum performance would generally last about five hours and consist of three extended songs. Her goal was to induce in her listeners tarab, a state of rapturous enchantment, where time and self dissolve in the music ». C'est moi qui traduis.

[22] La critique du livre *Oum Kulthoum's Sexuality* par Stella Andrada Kasdovasili est accessible en ligne : https://transnational-queer-underground.net/oum-kulthoums-sexuality/ (cliquer ici : https://bit.ly/3E0oVfZ), consultée le 18 juin 2022.

[23] La biographie de Cardew est disponible sur la *British Music Collection*. Accessible en ligne : https://britishmusiccollection.org.uk/composer/cornelius-cardew (cliquer ici : http://bit.ly/3TzAFMk), consulté le 8 janvier 2022.

constitue en soi une thèse fondamentale de la pensée artistico-politique de Cardew.

Mentionnons aussi que le free jazz et les partitions graphiques de Cecil Taylor (1929-2018) ou d'Anthony Braxton (né en 1945[24]) sont indissociables des mouvements de défense des droits civiques noirs étatsuniens, et que la décontextualisation du jazz est probablement l'une des plus grandes et tristes marques des victoires capitalistes, coloniales et homogénéisantes[25].

Plus près de chez nous, les bases philosophiques de l'Ensemble SuperMusique sont profondément anti-élitistes et anti-bourgeoises :

> [Dans le ventre de la musique actuelle], il y a de l'incertitude et beaucoup de pauvreté. Très peu de moyens. Pas beaucoup de reconnaissance. Il y a beaucoup d'autodidactes et de défroqués. Il y a des hommes surtout, mais des femmes aussi.
>
> Rares sont ceux qui enseignent. Parce qu'ils ont dit non. Non aux écoles, non aux commerces. Dans le ventre de cette musique, il y a une planète entière blanche, rouge, noire, jaune et métissée qui dit non à l'engourdissant dogme de l'obéissance historique (Palardy Roger 1995, 12).

On se permet souvent d'oublier — ou de nier — que les musiques sont toujours et fondamentalement politiques. Et il faut bien l'oublier de temps à autres, effectivement, question de garder une diversité de rapports à l'art. Mais affirmer que la musique n'est pas politique est l'apanage de celleux qui peuvent se permettre d'ignorer le politique. Financer et programmer de la musique symphonique européenne du XVIII^e siècle est aussi politiquement proactif que de créer un nouveau pavillon au Musée national des Beaux-Arts de Québec et le dédier à l'œuvre de Jean-Paul Riopelle. La manière dont les sons — et *quels* types de sons ! — s'agencent et coexistent, la manière avec laquelle nous interagissons entre artistes, l'est tout autant. Il importe d'être conscient·es des contradictions de nos créations, de nos habitudes et préférences culturelles. Il faut révéler ces forces en jeu pour pouvoir les assumer ou les ignorer délibérément ; se souvenir des racines de notre art pour les honorer ou leur faire un pied de nez volontaire, afin de faire progresser la société dont elles constituent à la fois un socle et un produit magnifié.

L'amour des oiseaux moches

L'amour des oiseaux moches est un projet encore une fois tentaculaire né d'une suite de textes poétiques que m'a commandée Véronique Lacroix, cheffe d'orchestre et directrice artistique de l'Ensemble contemporain de Montréal (ECM+). En effet, à la suite d'une première collaboration en 2016 (*Projet Génération*), cette dernière m'a demandé d'écrire une œuvre pour voix, scie musicale, accordéon et orchestre — une instrumentation inusitée qu'elle m'a proposée en résonance personnelle avec le personnage du Vieux clown, présent dans mon premier recueil de poésie[26], et qui l'interpelait beaucoup. Fascinée par l'idée d'art total, elle m'a demandé d'écrire le texte de cette œuvre, à la fois sonore et visuelle grâce à mes partitions graphiques.

J'ai basé mon conte poétique et ma musique sur les éléments nouveaux que j'ai conscientisés et célébrés par rapport à mon identité que je considère comme l'incarnation concrète de mon intersectionnalité dans mon travail. Ainsi, autant les éléments visuels que le texte ou la musique ont été pétris par l'idée du foisonnement, de l'exubérance, ou le « *too much* » que j'apprécie tant. Dans les universalismes que je réfute, il y a en effet le fameux diktat esthétique « *simple is beautiful* » ou « *less is more* » ; ça peut être vrai dans plusieurs œuvres, mais ce ne l'est pas universellement. J'ai aussi travaillé avec l'idée de composer une musique comme situation et avec des durées longues à l'intérieur desquelles j'ai pu avoir le temps d'établir un univers sonore cohérent. À l'intérieur de formats plus courts — comme le 12 minutes généralement demandé de la musique contemporaine ou le trois à cinq minutes de la musique pop — il n'y a pas vraiment la place pour que je puisse exprimer le type de sonorités que j'ai à mettre au monde. Dans ce projet, ces éléments ont gagné en validité et en expression, bien que la durée totale de ma création, 30 minutes, demeure courte par rapport aux besoins d'expression de mon travail. Voici un montage d'extraits[27] :

Extrait de partition 7 : Extrait de la partition vidéo pour les interprètes de *L'amour des oiseaux moches* (2020), mouvement 2, mes. 10.



[24] Voir l'article de Graham Lock (2008).
[25] Le saxophoniste Gilal Atzmon s'est exprimé sur la question dans *The Guardian* (2004).
[26] *Son corps parlait pour ne pas mourir* (2016), paru aux éditions de la Tournure.
[27] Lien d'écoute : https://youtu.be/OHQkJKWrWgY.

La pièce était une composante de *L'Outre-rêve*, un spectacle multidisciplinaire (2021) regroupant créations orchestrales et électroacoustiques, poésie, vidéo, et jeu scénique dont Mme Lacroix m'a invité·e à assumer la codirection artistique[28]. Présenté en un seul fil continu, il prend la forme d'un récit initiatique explorant la mise en relation des corps et des identités, les mémoires et leurs mises en récit, ainsi que l'inscription dans le réel d'imaginaires du rêve.

Ces thèmes sont portés par quatre personnages non-binaires issus de mon imaginaire transculturel et queer : Vieux clown, corps-mémoire ; Nour d'Outre-rêve, corps-aspiration ; Louve que j'aime, corps-continent et Djinn l'éphémère, corps-emportement. Ce récit se déploie dans une atmosphère imprégnée de réalisme magique. Dans le cadre de cet événement, trois solistes et 10 musiciens de l'ECM+, dirigés par Mme Lacroix, ont interprété ma nouvelle œuvre ainsi que des créations d'Annesley Black (All./CA), Myriam Boucher (CA), et Snežana Nešić (All./RS) — œuvres conçues sous forme de partitions traditionnelles, graphiques ou électroacoustiques.

« Clés d'émancipation » ou comment les boulets sont devenus des montgolfières

Musique comme situation : les jardins de Suzhou

Je poursuis en intégrant une question fort pertinente posée par une participante à la suite de ma conférence du 21 mai 2021 dans le cadre du projet DIG ! :

Line Grenier[29] : Merci, merci beaucoup pour la présentation absolument passionnante. J'ai deux questions puis un premier commentaire. Je travaille […] depuis quelques années avec des personnes sourdes qui font de la musique. Et donc la composante visuelle est absolument centrale dans les pratiques sourdes et ça me faisait penser qu'effectivement, quand vous présentiez tantôt la partition en disant « il n'y aura pas de musique », bien pour plein de gens il y aurait eu de la musique, la partition était musique, le mouvement était musique. Donc je pense que c'est encore un autre élément qui m'amène à dire : on peut encore déconstruire davantage. Ça, c'était le commentaire d'ouverture.

J'aimerais beaucoup vous entendre davantage sur la musique comme situation. En lien avec le tiers-espace, on a l'habitude d'imaginer justement des dimensions spatiales, à l'intérieur desquelles les aspects de durée et de temporalités ne sont pas toujours aussi clairement explorés, et souvent de manière très volontaire dans la mesure où on essaie d'imaginer des croisées de trajectoires plutôt que d'imaginer une chronologie fixe, un espace fixe. Mais je me demande comment, et là c'est le cas de le dire, vous composez entre le tiers-espace et ces dimensions de situation qui m'ont beaucoup parlée comme termes, parce que les connaissances situées, les travaux-savoir situés, ça, ça va, mais de poser la musique comme situation, je trouve que c'est vraiment — moi ça m'a fait « wow », c'est « cool », je voudrais en entendre davantage.

Symon : Avec grand plaisir ! Par rapport à votre commentaire d'ouverture, je suis on ne peut plus d'accord. Je m'emploie à déconstruire mes ornières, effectivement ; c'est un travail en cours. La réalité que vous nommez est infiniment valide et il m'appartient de me renseigner à ce sujet aussi rapidement que possible. Merci pour ce reflet !

Par rapport à la question de la musique comme situation, la découverte de cette notion a été mon premier choc compositionnel majeur. L'idée de musique comme situation a été théorisée entre autres par Helmut Lachenmann[30] (né en 1935), un compositeur dont la pensée, la musique et les écrits m'ont beaucoup influencé·e. Mais ce n'est pas de lui que j'aimerais parler avant tout, c'est plus d'un choc culturel que j'ai vécu et qui m'habite depuis. En effet, je suis allé·e en Chine en 2011 et, à l'époque, j'ignorais à peu près tout de ce qui concernait mon intersectionnalité, je passais pour un homme blanc hétérosexuel et je cachais involontairement le plus possible tout ce qui avait rapport avec le reste de mon identité.

Je suis arrivé·e en Chine pour présenter une de mes œuvres — un quatuor à cordes — au Shanghai New Music Week. Puis j'ai visité une ville qui s'appelle Suzhou, une petite banlieue de 7,4 millions d'habitants. Suzhou est renommée entre autres parce qu'il y a là neuf sites de patrimoine mondial de l'UNESCO[31], tous des jardins chinois classiques. Ces jardins-là m'ont absolument fasciné·e. On m'y a expliqué qu'en Chine, l'art qui est au-dessus de tous les arts, c'est le jardin, là où ce serait plutôt la littérature en France ou la musique en Allemagne, par exemple. Et, à la base de la conceptualisation de ces jardins, il y aurait l'idée que les artistes ne sont pas des créateurs, des créatrices, mais sont plutôt des découvreurs,

[28] Site Internet de l'Ensemble contemporain de Montréal, *L'Outre-rêve : Récits initiatiques transfrontaliers*, https://ecm.qc.ca/spectacle.php?id=136&lang=f (cliquer ici : http://bit.ly/3WTgDza), consulté le 8 janvier 2022.

[29] L'extrait suivant est issu d'un verbatim de la période de questions qui a suivi la conférence.

[30] Compositeur central de la musique contemporaine allemande, on lui doit notamment l'élaboration d'une musique voulant subvertir la musique classique allemande, et par le fait même la société bourgeoise et capitaliste la sous-tendant. Il s'est employé autant à théoriser ces idées qu'à les mettre en application dans ses œuvres, entre autres par l'entremise d'une « musique concrète instrumentale » explorant en profondeur les possibilités bruitistes des instruments d'orchestre classique occidentaux. À propos de la musique comme situation, lire Heathcote (2007).

[31] Information disponible sur le site de l'UNESCO : https://whc.unesco.org/fr/list/813/, consulté le 8 janvier 2022.

des découvreuses. Ces artistes-là vont trouver dans la nature toute sorte de pierres, d'artéfacts, vont prendre soin de sculpter des végétaux, rassembler objets et calligraphies, puis de les disposer sur des socles, dans des pavillons, à des endroits très précis, et les mettre en relation afin de recréer le monde en miniature.

Illustration 5 : Photo de jardin dans la ville de Suzhou, par Symon Henry (2011).



Illustration 6 : Photo de jardin dans la ville de Suzhou, par Symon Henry (2011).



Illustration 7 : Photo de jardin dans la ville de Suzhou, par Symon Henry (2011).



C'est donc leur rôle en tant qu'artistes d'articuler ces situations. En réaction, je me suis d'abord approprié cette idée-là de manière très directe ; en pensant mes œuvres sonores comme des lieux plutôt que de les penser en termes de direction dramaturgique. 50 minutes de musique, par exemple, comme espace à l'intérieur duquel je dispose des personnages sonores. Puis, avec le temps est venue cette idée que non seulement la musique est un lieu et une situation, mais tout ce qui l'englobe est partie prenante de ladite situation : le public à qui je m'adresse, qui est dans la salle, qui a accès financièrement aux billets de mon spectacle, qui sont les producteurs, d'où vient l'argent pour payer tout ce beau monde-là, comment je travaille avec mes interprètes… Et ça a vraiment changé fondamentalement ma façon de composer. À titre d'exemple, j'aimerais vous inviter à écouter cet extrait[32] de ma pièce *Le Désert mauve — un livre à traduire*, soit le tableau « Scène IV — L'auteure et la traductrice » :

Extrait de partition 8 : Image tirée de la captation en temps réel de *Le Désert mauve — un livre à traduire* (2021), 22 mai 2021 enregistrée à la Chapelle du Séminaire (Québec) dans le cadre du Mois Multi.



Quelle communication vers l'Autre ?

En tant qu'enfant d'un immigrant ayant échappé à un nettoyage ethnique, j'ai vite accepté qu'il y a des choses que je ne pourrai jamais comprendre profondément de l'expérience de vie de mon père ; de ses réactions, rêves et envies. De même, il est attendu qu'il y a des choses que des gens n'ayant pas cette histoire familiale ne pourront jamais comprendre intimement, à propos de moi. Il en va de même de ma compréhension du vécu de personnes autochtones, noires, ou en situation de handicap. On peut être empathique — il le faut ! —, mais je crois qu'il est sain d'accepter d'emblée une large part d'incompréhension, et de la faire vivre et se déployer malgré l'inconfort. Cette zone toute particulière de l'altérité est ce qui m'intéresse le plus dans mon processus créatif. Une énergie très belle et positive a nourri — et continue de nourrir — moult projets explorant ce qui « nous »

[32] Lien d'écoute : https://youtu.be/RhIpUaJv9Ho.

rassemble, mais en tentant souvent d'amoindrir ce qui nous différencie. Bien sûr, l'accent ne peut pas toujours être mis sur ces zones d'incompréhension, mais elles doivent pourtant émerger afin qu'une résonance empathique réelle laisse place à une acceptation du mystère de l'autre.

C'est dans ce but que j'ai choisi la diversité des tactiques, dans mon art-situation. La transdisciplinarité, d'abord et avant tout : faire vivre la même essence de projet, de mon expression, avec des outils de pensée créative issus de différentes cultures artistiques. L'idée de projet tentaculaire, ensuite — que mes œuvres soient autant leurs incarnations scéniques que leur incarnation sous forme de livre, d'enregistrement ou d'exposition, voire d'autres avenues que j'espère découvrir dans les années à venir.

L'éducation et la médiation, aussi. Si je me permets de plus en plus d'être en phase complète avec mon altérité sur scène, de minimiser les compromis au risque de perdre une connexion précieuse avec mon public en raison de l'absence de codes communs, je compense activement en me prêtant à fond aux exercices de communication (présence active sur les réseaux sociaux, entrevues, documentaires, etc.), de médiation (ateliers de composition, d'écriture, activités originales proposées par les diffuseurs, etc.) et d'éducation (classes de « maître », ateliers et conférences, activités offertes de la maternelle au doctorat). Le prix à payer, pour une personne souffrant d'une importante anxiété sociale, est lourd, mais le lien qui se crée entre mon altérité profonde et les participant·es à mes activités — notamment d'enseignement — compense amplement.

Finalement, je cherche toujours à favoriser le « sur mesure » en évitant les contraintes extérieures et, surtout, en prenant conscience de leur existence. Il y a une violence homogénéisante dans tout concert demandant des pièces de durée et d'effectif similaires — c'est encore pire quand un thème générique est imposé — à une brochette de compositeur·rices, spécialement dans des contextes où une certaine diversité est recherchée. Il ne s'agit pas d'y aller en tout temps avec des cartes blanches… Tout simplement, encore et toujours, il importe de diversifier les possibilités, les contextes, de conscientiser les attentes esthétiques (par exemple écrire pour un grand orchestre[33] en tant que première personne non-binaire d'origine égypto-québécoise vient avec son lot d'attentes esthétiques intrinsèques ou extrinsèques) et, surtout — parce qu'on oublie souvent que c'est le nerf de la guerre pour faire vivre des paroles marginalisées — , s'assurer qu'une rémunération soutenante soit au rendez-vous.

Illustration 8 : Exposition de la partition graphique complète de *voir dans le vent qui hurle les étoiles rire, et rire (l'un·e sans l'autre)*, à la Chapelle historique du Bon-Pasteur à l'automne 2018. Crédit photo : Maxime Boisvert[34]



Transmission et universalisme

Deux dernières questions fort pertinentes me furent posées par des personnes ayant assisté à ma conférence du 21 mai 2021 dans le cadre du projet DIG ! :

Vicky Tremblay[35] : Oui merci beaucoup pour la présentation, c'était vraiment intéressant. En fait j'aimerais vous entendre peut-être plus par rapport à l'écriture de vos œuvres, la composition en tant que telle, et la durée de vos performances par rapport à l'avenir. […] Est-ce que vous avez des écrits, des préambules, peut-être déjà dans les partitions pour de futures performances pour que vos œuvres durent dans le temps ? J'ai cru comprendre que vous êtes très présent·e avec les interprètes, vous collaborez beaucoup avec eux lorsque vous créez les œuvres — mais qu'en est-il du répertoire, pour qu'on ait une durée dans tout ça ?

Symon : C'était quelque chose qui me préoccupait beaucoup avant et, comme toujours, les réponses sont multiples. Déjà, mes partitions sont plus codées qu'elles en ont l'air, c'est d'ailleurs une ambiguïté que j'aime. Il y a trois pages d'indications d'interprétation qui viennent avec mes partitions vidéo, en plus d'un document de notes contenant plus ou moins d'indications d'interprétations […] selon les projets — de très nombreuses indications pour *L'amour des oiseaux moches*, en écho avec les forces et envies de l'ECM+, et de beaucoup plus rares indications pour *Le Désert mauve — un livre à traduire* en lien avec le type de répétitions que je dirige moi-même — qui font que si on veut vraiment lire la partition telle que je l'ai entendue, telle que je

[33] Projet en cours : composition d'un concerto pour électronique live et orchestre, commande de l'Orchestre de l'Agora. Création prévue en octobre 2022 par Gabriel Ledoux et l'Orchestre de l'Agora sous la direction de Nicolas Ellis à l'Édifice Wilder.
[34] Caroline Rodgers a rédigé un article autour de cette œuvre (2018).
[35] L'extrait suivant est issu d'un verbatim de la période de questions qui a suivi la conférence.

l'entends dans ma tête, il y a vraiment moyen exclusivement avec le document, sans ma présence, de le faire.

Je pense néanmoins que la tradition orale que je développe depuis 15 ans est plus porteuse encore. J'aime travailler avec des interprètes avec qui j'ai développé une relation de fidélité, avec qui j'ai bâti mon système, un polycule artistique stable, si on veut. Je pense au multi-instrumentiste Benjamin Tremblay Carpentier avec qui je collabore depuis 2004 et qui a vu toutes les étapes de mon parcours et qui pourrait parler de ma musique presque mieux que moi tellement il la connaît. Je pense à l'artiste vocal Gabriel Dharmoo qui a été parmi les premières personnes à interpréter ma musique vocale graphique, en 2014. À l'électroacousticienne Émilie Payeur avec et pour qui j'ai développé mon écriture pour électronique. Puis à elleux, s'ajoutent toujours de nouvelles personnes. Avec le temps, ça crée une tradition orale par rapport à l'interprétation de ma musique et ça fait partie aussi de mon idée de musique comme situation, de laisser beaucoup, beaucoup de traces de médiation, de traces écrites ; j'écris beaucoup sur mon travail, je fais beaucoup de conférences, j'en parle beaucoup. C'est important pour pouvoir réfléchir et faire avancer ma réflexion, mais aussi pour laisser des traces à gauche et à droite, afin qu'il y ait un certain savoir qui évolue, se raffine et se transmette d'interprète en interprète, de public en public.

Danick Trottier[36] : Merci Symon ! Je suis toujours fasciné de t'entendre sur ton univers et tu le sais puisqu'on a souvent échangé ensemble, en plus de ta participation à la journée d'étude du 12 novembre 2020 dans le cadre de la diffusion des résultats du sondage « Vivre de la création musicale au Québec ». Je suis un peu surpris ce matin par rapport à ton besoin d'en découdre avec l'autonomie et l'universalisme. Pour moi, dans ma position de musicologue déconstructionniste, ça fait longtemps que ce débat-là est passé. Mais l'enjeu est peut-être propre aux musiques contemporaines ou ce qu'on appelle maintenant les musiques de création. C'est vrai que dans la formation que tu as reçue — si je m'en remets à d'autres interventions de ta part — les professeur·es ont beaucoup insisté sur l'autonomie de l'œuvre et sur les universaux. Tu peux nous en parler un peu ? Je veux dire à quel point cela a été important ; tu l'as par exemple souligné en ce qui concerne l'héritage du XIX^e^ siècle, soit la fameuse autonomie de l'œuvre. Mais au-delà de ça, en quoi les universaux t'ont été imposés dans ta formation ? En quoi les notions relatées ici, tu as senti que c'était un étouffoir quand tu étudiais en musique, en écriture musicale ? Parce que, pour moi, ces deux enjeux-là sont un peu dépassés.

Symon : Merci pour ta question, toujours un plaisir. J'aimerais tellement ça qu'on en ait fini avec l'universalisme [rires] ! Dans certains milieux, dans certains discours, c'est quelque chose qui est acquis et acté et qui a des conséquences réelles et positives sur les agissements. Mais, dans la réalité concrète des milieux, des diffuseurs, des réalités du spectacle, des réalités des éditeurs et éditrices, la théorie existe, mais le concret dit le contraire, comme quand on programme encore et encore les fameux concerts pizza où l'on accorde 15 minutes pour chaque œuvre, où tout le monde doit rentrer dans la case. Peu importe ton identité, ton orientation esthétique, peu importe ton bagage, tu dois rentrer dans la case, le même type d'horaire. Il n'y a aucune adaptation au fait que certaines musiques prennent vraiment moins de temps pour exister et s'exprimer, certaines musiques prennent vraiment plus de temps, certaines ont besoin d'explications, certaines s'en passent totalement ; ça, ce sont des choses très concrètes qui ne sont toujours pas démontées, quant à moi. Je le vois dans ma vie de tous les jours quand je travaille à présenter des spectacles dans différents milieux — j'évolue vraiment entre trois milieux — et, pour moi, tant qu'on ne sera pas rendus à l'incarnation concrète de ces idées, ce ne sera pas gagné.

Du côté de l'éducation musicale, j'espère qu'il y a eu des avancées qui ont été faites à ce sujet-là, mais c'est sûr que dans mon éducation — j'ai fini mes études en 2013 — la déconstruction de l'idée d'universalisme ou de celle de l'autonomie politique de la musique n'était absolument pas terminée (souvent à peine entamée, quand elle n'était pas carrément refusée !) dans les différentes institutions, dans les corpus, dans la manière d'enseigner ou d'encourager tel ou tel projet de création, et j'ai quand même étudié dans quatre institutions universitaires sur deux continents. L'autrice et éditrice Stéphanie Roussel, avec qui j'ai eu de belles discussions sur le sujet[37] parlait, dans un contexte littéraire, de tourisme littéraire —et je crois que ça s'applique aussi à la musique. En littérature, il y a cette ouverture, cette volonté d'aller chercher des vécus, mais souvent on va aller explorer, on va par exemple valoriser pendant quelques mois les écrits d'une femme lesbienne noire et ensuite on va passer à autre chose. On va passer, je ne sais pas, aux écritures d'une personne autochtone survivante des pensionnats pendant quelques mois encore, le temps de la promotion d'un livre. En musique je trouve qu'il y a la même chose. Il y a cet exotisme, ce tourisme qui a la vie longue. Ça se ressent beaucoup, je trouve, dans les programmations des concerts. Je prends aussi le côté positif […] de la chose, malgré qu'elle soit très malaisante

[36] L'extrait suivant est issu d'un verbatim de la période de questions qui a suivi la conférence.

[37] Une discussion tenue dans le cadre de la Journée du poème à porter 2021 est disponible sur SoundCloud : https://soundcloud.com/la-poesie-partout/discussion-avec-symon-henry-et-stephanie-roussel-journee-du-poeme-a-porter-2021 (cliquer ici : http://bit.ly/3fZg1qT), page consultée le 15 janvier 2022.

par moments, que je pense qu'il y a un certain momentum par rapport à l'identité de genre qui fait que je sens — c'est quelque chose que je trouve important de nommer — qu'il y a une écoute particulière par rapport à ce que je fais en ce moment, et je me demande combien de temps ça va durer. Est-ce que ça va disparaître comme les autres modes ou est-ce que c'est une conversation qui va se poursuivre ? Ce serait ma réponse « courte », cher Danick [rires].

En guise de conclusion,

J'aimerais vous offrir un dernier extrait[38] de *L'amour des oiseaux moches*, soit le mouvement « Murmurations ».

Merci !

Extrait de partition 9 : Élément de la partition graphique de *L'amour des oiseaux moches* (2020), mouvement 5 mes. 2-5.



[38] Lien de visionnement : https://youtu.be/rLF7iEEg6_I.

Références

Anzaldúa, Gloria (2012). *Borderlands/La Frontera : The New Mestiza*, San Francisco, Aunt Lute Books.

Atzmon, Gilad (2004). « Free Jazz ! », *The Guardian,* https://www.theguardian.com/music/2004/nov/15/popandrock, consulté le 8 janvier 2022.

Hooks, Bell (1990). *Yearning: Race, Gender, and Cultural Politics*, Boston, South End Press.

Bhabha, Homi K (2004). *The Location of Culture,* Londres, Routledge.

Brossard, Nicole (2010) [1987]. *Le Désert mauve*, Montréal, Éditions TYPO [Montréal, l'Hexagone].

Cardew, Cornelius (1974). *Stockhausen Serves Imperialism*, Londres, Latimer.

Desloges, Josianne (2016). « Voir dans le vent qui hurle les étoiles rire, et rire : Scintillante cohésion », *Le Soleil*, 13 février. Accessible en ligne : https://www.lesoleil.com/arts/voir-dans-le-vent-qui-hurle-les-etoiles-rire-et-rire-scintillante-cohesion-58f1d4e854dd28ce8da1095efedd0772, consulté le 8 janvier 2022.

Faber, Tom (2020). « 'She exists out of time' : Umm Kulthum, Arab music's eternal star », *The Guardian*, 28 février. Accessible en ligne : https://www.theguardian.com/music/2020/feb/28/she-exists-out-of-time-umm-kulthum-arab-musics-eternal-star, consulté le 8 janvier 2022.

Guilbault Fitzbay, Magali (2021). *Apprendre à nous écrire : guide et politique d'écriture inclusive*, Montréal, Les 3 sex* et Club Sexu.

Heathcote, Abigail (2007). « De la musique comme situation : entretien avec Helmut Lachenmann », *Circuit, musiques contemporaines,* vol. 17, nº 1, p. 79-91.

Henry, Symon (2016). *Son corps parlait pour ne pas mourir,* Montréal, Éditions de la tournure.

Henry, Symon (2021). « Subjectivités genrées et création musicale », communication présentée le 21 mai dans le cadre de *DIG : Différences et inégalités de genre dans la musique au Québec,* UQAM, Montréal.

Lock, Graham (2008). « "What I Call a Sound" : Anthony Braxton's Synaesthetic Ideal and Notations for Improvisers », *Critical Studies in Improvisation*, vol. 4, nº 1. Accessible en ligne : https://www.criticalimprov.com/index.php/csieci/article/view/462/6399, consulté le 18 juin 2022.

Lapointe, Josée (2010). « Nicole Brossard en sept questions », *La Presse*, 18 novembre. Accessible en ligne : https://www.lapresse.ca/arts/livres/201011/18/01-4343837-nicole-brossard-en-sept-questions.php, consulté le 8 janvier 2022.

Maréchal, Maël (2016). « Les pratiques montréalaises du tiers espace dans la création contemporaine », communication présentée le 29 septembre dans le cadre du cours *Questions de littérature québécoise*, Université de Montréal, Montréal.

Maréchal, Maël[39] (2018). « Conjurer l'absence : Pratiques du tiers-espace dans les littératures lesbiennes francophones », thèse de doctorat, Université d'Ottawa, Ottawa.

Mof, Ramez (2018), « The Father of Electronic Music: A Brief History of Egyptian Composer Halim El Dabh », https://scenenoise.com/Features/halim-el-dabh-egyptian-musician-who-actually-invented-electronic-music, consulté le 8 janvier 2022.

Paris, Audrey (2020). « "Le 31, je lui avais déjà pardonné" : Un autre blessé des attaques du Vieux-Québec témoigne », *Radio-Canada information*, https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1750697/remy-belanger-attaques-vieux-quebec-halloween, consulté le 18 juin 2022.

Palardy Roger, Danielle (1995). « Dans le ventre de la musique actuelle », *Circuit : Musiques contemporaines*, vol. 6, nº 2, p. 11-14.

Perrin, Annabelle (2018). « À Beyrouth, la communauté queer écrit l'histoire », *Slate Magazine*, 22 septembre. Accessible en ligne : http://www.slate.fr/story/167522/liban-beyrouth-communaute-queer, consulté le 8 janvier 2022.

Preciado, Paul B. (2020). *Je suis un monstre qui vous parle*, Paris, Grasset.

Robert, Camille (2020). « Décoloniser le genre : Entretien avec Kama La Mackerel », *Histoire engagée*, https://histoireengagee.ca/decoloniser-le-genre-entretien-avec-kama-la-mackerel/, consulté le 8 janvier 2022.

Rodgers, Caroline (2018). « Artiste de la semaine : Les énigmatiques partitions graphiques de Symon Henry », *Ludwig Van Montréal*, 8 novembre. Accessible en ligne : https://www.ludwig-van.com/montreal/2018/11/08/artistes-de-semaine-enigmatiques-partitions-graphiques-de-symon-henry/, consulté le 8 janvier 2022.

Sauer, Theresa (2009). *Notations 21*, New York, Mark Batty Publisher.

Soja, Edward William (1996). *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-And-Imagined Place,* Malden, Blackwell.

[39] Cette thèse de doctorat peut être consultée sous le nom de Mariève Maréchale (mention d'identité approuvée par l'auteur·rice).

Résumé

Comment le fait d'être métis égypto-québécois·e influe-t-il sur ma manière de composer, d'écrire, de dessiner ? Et le fait d'être queer, neurodivergent·e, pauvre, ou encore d'avoir souffert de troubles de santé mentale ? Autrement formulé : comment, à partir d'une posture intersectionnelle, peut-on s'inscrire dans un cadre artistique donné et communiquer nos codes à un public qui ne les possède majoritairement pas ? Comment parler de ma voix propre, particulièrement minoritaire, afin d'éviter que d'autres s'approprient ma réalité ?

Voilà les questions principales qui sont abordés dans cet article où je présente mon travail où partitions graphiques, poésie et arts visuels ont constitué le socle de ma démarche artistique au fil de plus d'une décennie de création. Pour y répondre, j'aborderai certains concepts-clés (intersectionnalité, tiers-espace, etc.) centraux dans ma réflexion, deux projets qui adressent de front ces questions et réalités, et, surtout, de nombreuses digressions proposant des bribes d'imaginaires les sous-tendant.

Les projets abordés sont d'abord mon premier opéra, *Le Désert mauve*, d'après un texte éponyme de Nicole Brossard — chef-d'œuvre des littératures lesbiennes, queers et québécoises. Puis le spectacle *L'Outre-rêve* et plus spécifiquement ma pièce *L'amour des oiseaux moches*, commande de l'Ensemble contemporain de Montréal (ECM+), où mes mots, ma musique et mes visuels donnent vie à quatre personnages imbus de réalisme magique (Djinn, Louve, Vieux Clown et Eunuque que j'aime) par l'entremise de pièces pour voix, scie musicale, accordéon et orchestre.

Abstract

How does my mixed Egyptian and Quebecois heritage impact my method of composing, writing, and drawing? What about being queer, neurodivergent, poor, or having suffered from mental health problems? In other words, how, from an intersectional perspective, can someone fit into a given artistic framework and communicate meaning to an audience that, for the most part, does not share my "codes"? And how can I speak in my own voice, an especially small minority voice, to prevent others from appropriating my reality?

These are the main questions broached in this article. I introduce my compositional work, for which graphic scores, poetry, and visual arts have been the bedrock of my artistic approach for more than a decade. I address some key concepts (intersectionality, Third Space theory, etc.) that are central to my thinking ; two artistic projects that tackle these questions and realities head-on, and, above all, many digressions that feature snippets of my imaginary.

The projects discussed are my first opera, *Le Désert mauve*, based on the eponymous text by Nicole Brossard—a masterpiece of lesbian and queer Quebecois literature. Then, I discuss my show *L'Outre-Rêve* and more specifically my piece *L'amour des oiseaux moches* for voice, musical saw, accordion, and orchestra, commissioned by the Ensemble contemporain de Montréal (ECM+), in which my words, music, and visuals bring to life four characters imbued with magical realism (Djinn, Louve, Vieux Clown, and Eunuque que j'aime).

***

Symon Henry

Une rencontre désirante entre les arts visuels, la musique de concert et la poésie préside à la démarche de l'égypto-québécois·e Symon Henry. Cette approche transdisciplinaire se reflète tout particulièrement dans ses tableaux sonores — partitions graphiques instrumentales ou performatives, interprétées ici et ailleurs par des musicien·nes et artistes aux parcours aussi sinueux que possibles. Son recueil poético-sonore *L'amour des oiseaux moches* (2020, finaliste aux Prix littéraires du Gouverneur Général et au Prix Émile-Nelligan) a représenté un aboutissement important dans son parcours, ayant fait l'objet d'une publication aux éditions Omri et d'une production majeure de l'Ensemble contemporain de Montréal (ECM+).

Interroger l'expérience d'un chœur féministe : le cas du Chœur Maha

Catherine Harrison-Boisvert
(Université de Montréal et École des hautes études en sciences sociales)

> Quand on est ensemble comme ça
> Soixante adolescentes
> Plus UN gars qui chante encore assez haut
> Qui se perdent et surtout se trouvent dans leurs voix mélangées
> J'ai l'impression qu'on a la force d'un mur
> Que si on fonçait sur nous y a rien qui s'ébranlerait
> Pis j'y pense pas avec ces mots-là pas encore
> Mais je sais qu'il y a là un rempart, dans le groupe
> Un passage secret
> Vers la liberté
> Qu'on sait pas encore tout à fait qu'on aura à se battre pour avoir
> Ou garder […]
> Fanny Britt, « Je déteste mon uniforme »,
> *Pièce de résistance*[1] (2019)

Le Chœur Maha est une chorale fondée en 1991 par la musicienne Kathy Kennedy, réunissant des choristes s'identifiant principalement comme femmes. Depuis sa création, la mission du Chœur Maha est notamment de promouvoir la création musicale, et particulièrement celle des femmes. Le répertoire du Chœur Maha se constitue en fonction des thématiques que les choristes souhaitent mettre de l'avant à chaque saison, ce qui permet l'exploration d'une diversité de genres musicaux : musique populaire, musique dite « savante » occidentale, musique électro-acoustique, musiques dites « du monde », jazz, etc. Le Chœur Maha se distingue également par ses expérimentations musicales, ayant à son actif plusieurs collaborations avec des artistes contemporaines, comme la compositrice allemande Hildegard Westerkamp et l'artiste multidisciplinaire métisse Moe Clark, pour ne donner que quelques exemples. À Kathy Kennedy ont succédé trois autres directrices musicales, soit Solène Derbal, Megan Batty[2], et Sarah Rossy, cette dernière étant en poste depuis l'automne 2021. L'écart d'âge entre les membres est assez vaste, de la vingtaine à la fin de la soixantaine, tout comme les niveaux d'expérience musicale : certaines membres sont formées à la théorie et à la performance musicales, d'autres non. La durée d'engagement au sein du chœur est aussi très variable : les plus anciennes y sont depuis plus de 25 ans, et les membres les plus récentes s'y sont jointes dans la dernière année. Avant le premier confinement lié à la pandémie de COVID-19, annoncé le 13 mars 2020 au Québec, le Chœur Maha pouvait compter jusqu'à une trentaine de membres actives, en plus de la dizaine de membres de Maha Community, un sous-groupe de la chorale venant répéter une fois par mois plutôt qu'une fois par semaine, dans l'optique de travailler des pièces à plus grands effectifs vocaux[3].

Penser l'expérience Maha : approche et méthode

La motivation derrière cet article et la communication qui l'a précédé résultent d'une expérience très personnelle, nourrie par mes préoccupations de chercheure. À cet égard, l'approche adoptée ici, si elle n'est qu'à l'état d'ébauche et constitue davantage une étude de cas qu'une analyse approfondie, prend son ancrage dans les principes de l'autoethnographie. Comme le résume Rouleau (2016), cette approche épistémologique s'inscrit dans la continuité des épistémologies féministes, qui situent l'expérience subjective au cœur de la démarche de recherche (Haraway 1988, citée

[1] Présentée en décembre 2019 au Centre du Théâtre d'Aujourd'hui, pour les 30 ans du féminicide de l'École Polytechnique. La citation est utilisée avec l'aimable autorisation de l'autrice.

[2] Je me permets ici de souligner la contribution de Megan Batty aux réflexions proposées dans le présent numéro ; elle y aborde son travail de recherche sur les dynamiques de genre dans la communauté de danse swing à Montréal.

[3] Ici, une brève parenthèse sur les perturbations engendrées par la pandémie s'impose. En mars 2020, les activités de Maha ont été transférées en ligne, sur Zoom. Ce déplacement a significativement transformé l'expérience de Maha, puisqu'il n'est pas possible de chanter collectivement sur Zoom : chaque choriste chantait donc sa partie à micro fermé, accompagnée par une trame enregistrée. Si cette expérience virtuelle n'a pas grand-chose en commun avec celle du chant collectif en personne, elle a néanmoins permis de garder active la communauté de Maha durant toute la période où la pratique du chant choral n'était pas possible pour des raisons sanitaires. Les répétitions en personne de Maha ont repris à l'automne 2021, à l'extérieur, ce qui a permis de réunir un nombre conséquent d'anciennes membres, dont certaines qui n'avaient pas suivi la transition en ligne des répétitions.

dans Rouleau 2016, 97). Ce faisant, l'autoethnographie constitue une combinaison des méthodes ethnographiques et du rapport autobiographique à l'objet de recherche (Chang 2008, cité dans Rouleau 2016, 98). Elle permet aux sujets-chercheur·es de se situer dans une formation culturelle et historique plus large (Russell 1999, citée dans Rouleau 2016, 98), et dès lors de remettre en question leur expérience et leur posture subjectives (Rondeau 2011, citée dans Rouleau 2016, 100).

J'ai rejoint le Chœur Maha en septembre 2018 : je suis chanteuse de formation, et j'avais été interpellée par l'idée d'un chœur qui se disait féministe, et dont la thématique de la saison serait la résistance et la révolution. En plus de renouer avec le chant à travers son expérience collective, j'ai trouvé au fil du temps une communauté solidaire, laquelle m'est apparue comme un espace d'acceptation inconditionnelle[4], vécu collectivement à travers la musique.

Du fait de la transition sur Zoom des activités du chœur en raison de la pandémie, j'avais décidé de ne pas réintégrer le chœur à l'automne 2020, en raison de la présence déjà envahissante que prenaient l'écran et les rencontres virtuelles dans pratiquement tous les aspects de ma vie. Mais l'appel à contributions de D!G a réveillé mon expérience, dont j'ai eu envie de témoigner — non sans les biais enthousiastes qu'elle engendre, puisqu'il s'agit d'une expérience musicale résolument positive dans ma vie — tout en la questionnant, par le truchement d'une démarche réflexive menée avec les membres du choeur. De quoi est faite l'expérience de Maha pour ses membres, quels en sont les aspects qui les amènent à la considérer comme féministe ? J'ai dès lors choisi d'adopter une posture où l'expérience nourrit la réflexion théorique, et vice versa. Mon vécu de choriste au sein du Chœur Maha allait nourrir mon travail d'élaboration des outils de collecte de données, et mon regard de chercheure me permettrait de guider les entretiens et de poser un regard analytique sur les témoignages collectés, cette analyse étant elle-même nourrie par mon expérience de choriste. Cette posture hybride s'inscrit en continuité avec les démarches que j'ai menées dans de précédents travaux de recherche, notamment au cours de ma recherche de maîtrise en ethnomusicologie[5] (Harrison-Boisvert 2016) et de ma participation au projet de recherche mené par Marie-Hélène Benoit-Otis et Philippe Despoix sur l'opérette-revue *Le Verfügbar aux Enfers*[6] (Benoit-Otis, Despoix, Maazouzi et Quesney 2018). Dans le cadre de la démarche menée avec le Chœur Maha, mon statut de membre m'a amenée à concevoir ma méthodologie en collaboration avec les choristes, et plus spécifiquement avec les membres du conseil d'administration et la directrice musicale d'alors, Megan Batty. Bien qu'intuitive a priori, cette démarche s'inscrit dans le sillon des approches collaboratives en ethnographie, particulièrement celles issues des perspectives féministes. Largement mises de l'avant depuis des décennies, ces approches sont ancrées dans l'intersubjectivité, la réflexivité et la déconstruction du paradigme de séparation ou de hiérarchisation entre le sujet et l'objet de recherche[7].

Mes discussions avec le conseil d'administration de Maha m'ont permis de verbaliser mon souhait de réactiver l'expérience de Maha par des entretiens de groupe. Ici, la notion de réactivation n'est pas anodine dans la mesure où j'ai choisi d'interroger l'expérience pré-pandémique de la chorale, quand les répétitions en personne étaient encore possibles. Ce choix n'était alors certes pas dénué de nostalgie, laquelle allait irrémédiablement teinter les entretiens. À l'instar de ce que m'avait procuré le chœur, j'ai voulu proposer une démarche qui ferait du bien (n'en avait-on pas besoin ?), et qu'en ce sens elle profite à toutes[8]. Dans cette optique, Megan Batty, inspirée par sa propre démarche ethnographique dans le cadre de ses travaux de maîtrise en musicologie centrée sur les dynamiques de genre dans la communauté de danse swing montréalaise, m'a mise sur la piste de méthodes d'entretien inspirées de l'*Object-Elicitation Interview Method* (Pink 2015), soit la visualisation et l'écoute de musique et de vidéos, afin d'invoquer les aspects proprement expérientiels — sensibles, sensoriels et corporellement vécus — du Chœur[9].

Au printemps 2021, j'ai donc mené deux rencontres de discussion collective d'environ deux heures chacune, chaque

[4] Il est important de problématiser cette impression à la lumière des circonstances de vie dans lesquelles je me trouvais au moment d'intégrer le chœur. Je vivais alors d'importants changements dans ma vie personnelle et professionnelle, et l'accueil chaleureux que j'ai reçu au moment de mon arrivée répondait assurément au besoin de réconfort et d'appartenance à une communauté qui m'habitait à ce moment-là.

[5] Cette recherche portait sur l'expérience d'apprentissage des musiques cubaines en contexte touristique. J'y ai mobilisé les outils de la participation observante (Soulé 2007) et de la recherche dite incarnée (*embodied research*) (Daniel 2005 ; Robitaille 2013 ; Desroches, Lacasse et Stévance 2014). J'y ai mis en dialogue ma propre expérience d'apprentissage musical avec celle des participant·es au stage touristique faisant l'objet de mon étude ethnographique.

[6] Impliquée comme chanteuse dans le projet, j'ai contribué avec Caroline Marcoux-Gendron à la reconstitution musicale d'extraits de cette opérette-revue écrite par l'ethnologue Germaine Tillion en 1944, pendant son internement au camp de Ravensbrück. Les réflexions théoriques qui ont émergé de cette démarche peuvent être lues dans Harrison-Boisvert et Marcoux-Gendron 2016.

[7] Pour une synthèse de la construction de ce champ épistémologique et méthodologique, voir Lassiter 2005.

[8] On peut assurément me reprocher le manque de distance critique et de problématisation qu'une telle posture engendre. J'invite dès lors les lecteur·rices à considérer ce qui suit surtout comme une synthèse de témoignages qui, s'ils gagneraient certainement à être problématisés davantage, sont révélateurs de la richesse d'une expérience musicale singulière.

[9] Batty s'est notamment inspirée de l'approche d'Ingrid Monson (1998) dans ses travaux sur le jazz, laquelle mobilise l'écoute musicale de sorte à recréer un environnement se rapprochant de celui où évoluent les musicien·nes participant à son étude (Batty 2020, 7).

fois avec des membres différentes[10] ; en tout, 15 Mahims — les choristes de Maha — ont participé aux entretiens, incluant Megan Batty et moi-même. Par des exercices de visualisation, j'ai amené les choristes à reconstituer en images mentales l'expérience de la répétition en personne et du concert. Je leur ai également demandé de choisir individuellement une pièce du répertoire musical de Maha qui les avait particulièrement marquées, afin que nous puissions en discuter collectivement. Enfin, nous avons visionné et commenté une vidéo de performance se trouvant sur la chaîne Vimeo de la chorale ; la vidéo en question a été choisie au moment de la discussion, en fonction de l'intérêt des membres présentes. Bien que mon rôle ait principalement été de guider et d'écouter activement les entretiens semi-structurés, je me suis permis d'intervenir à différents moments, lorsque les discussions entraient en résonance avec ma propre expérience du Chœur. Toutefois, la posture de chercheure que j'ai adoptée m'a amenée à établir une certaine distance avec mes collaboratrices — plus que je ne l'aurais fait dans d'autres contextes de discussion avec la chorale —, en limitant mes interventions de façon à laisser ces dernières s'exprimer[11]. Les entretiens ont eu lieu en « franglais », à l'image du Chœur, ce dont les citations choisies témoigneront.

J'ai regroupé dans ce texte les témoignages en deux grands volets, qui structurent l'ensemble de mon propos : d'abord, les significations qu'attribuent mes collaboratrices au fait de faire partie de Maha, puis une réflexion sur le caractère féministe qu'elles attribuent à cette expérience.

Il importe de situer l'étude de cas que je propose ici en regard des travaux qui ont déjà été menés sur l'expérience genrée de la pratique musicale amatrice. Plusieurs auteur·rices ont déjà souligné les implications genrées d'une telle pratique, à commencer par la sur-représentation des femmes dans les loisirs culturels (Octobre 2014), de même que le caractère féminin attribué aux activités musicales centrées sur la voix (Buscatto 2013, 2007, 2003). De plus, certaines études, dont celle menée par Marie Buscatto dans le cadre d'un stage de jazz vocal amateur, ont mis en lumière la manière dont la signification attribuée par les musicien·nes amateur·rices à leur pratique et aux socialisations qui en découlent varie en fonction du genre. De plus, cette différenciation vient parfois consolider les identités conventionnelles de genre : affirmation de soi, virtuosité technique et énergie chez les hommes ; écoute, partage et expression des sentiments chez les femmes (Buscatto 2013, 122-124). Nous verrons que si bon nombre des aspects de l'expérience chorale dans Maha sont conformes à ces paradigmes de performativité du genre dans la pratique musicale, les choristes y trouvent un espace d'émancipation qu'elles revendiquent comme étant féministe.

Ce que signifie être Mahim

Au cours des entretiens, la première activité proposée était la visualisation guidée de la répétition, de l'arrivée sur les lieux jusqu'au début du réchauffement. Puis, je laissais les membres visualiser librement la suite de la répétition. Ce premier exercice a suscité des réponses émotionnelles fortes, certainement nourries par la nostalgie provoquée par la résurgence d'une réalité pré-pandémique. Un constat commun est ressorti : nous ne savions pas que ça nous manquait autant.

Quand j'ai demandé à mes collaboratrices ce qu'elles avaient vu et ressenti dans cette visualisation, ce sont l'appartenance et le plaisir de se retrouver qui sont ressortis : « *I saw my people* » ; « *I saw a lot of smiling faces. People were just so happy to be with each other* » ; « *Very joyful, very warm* » ; « *I felt vibrations. Not only sound vibrations, but also energy vibrations*[12] » ; « C'est la fête ».

Pour certaines, l'appartenance ressentie au sein du Chœur avait été longtemps cherchée. Pour citer Kim :

> *When I joined Maha, I finally found my people that I was looking for in Montreal*[13]. Ça faisait cinq ans que je cherchais une chorale. C'est une communauté que j'ai trouvée.

Anna, originaire de Pologne, ajoute :

> *I came in Montreal in 2017 and I came to Maha in 2018, and to me Maha was just this big gift, when it comes to finding the little things in Montreal that make me feel like I belong*[14].

Mon expérience était similaire, dans la mesure où parmi toutes les expériences collectives que j'ai vécues, formelles et informelles, Maha est la première où j'ai vraiment senti que je pouvais simplement être : avec les autres, un peu en retrait, engagée dans les conversations, silencieuse ; j'avais ma place, peu importe. À ce sujet, Alice évoque l'action qui consiste à « *hold the space* », à être physiquement, mentalement et émotionnellement présente pour quelqu'un,

[10] Les deux rencontres ont eu lieu en vidéoconférence, sur Zoom.

[11] Lewis, Sharp, Remnant et Redpath (2015) désignent cette action sous le terme de *boundary-making.*

[12] « J'ai vu mon monde » ; « J'ai vu beaucoup de visages souriants. Les gens étaient juste tellement heureux d'être les uns avec les autres » ; « Très joyeux, très chaleureux » ; « Je sentais des vibrations. Pas seulement des vibrations sonores, mais aussi des vibrations d'énergie ». Toutes les traductions sont les miennes.

[13] « Quand j'ai rejoint Maha, j'ai enfin trouvé les personnes que je cherchais à Montréal ».

[14] « Je suis arrivée à Montréal en 2017 et j'ai rejoint Maha en 2018, et pour moi Maha était juste cet immense cadeau, quand je pense aux petites choses de Montréal qui me font sentir chez moi ».

en mettant de côté les jugements de sorte que la personne puisse jouir de l'espace nécessaire pour vivre ses émotions et sa vulnérabilité[15]. À propos du concept de « *hold the space* », Alice commente :

> *We don't have to hold the space for anyone. The space is held. We're all doing that, all the time, and we all know that and trust that, that the space is held, for each of us and for all of us*[16].

Rylee, qui a joint le chœur à l'automne 2019, voit aussi dans la manière dont l'espace y est créé quelque chose de naturel, quelque chose de déjà là, pour lequel il n'est pas nécessaire de travailler tant cela va de soi : « *This is very hard to purposefully create.* […] *It's so unintentional. It's just how a hug feels good*[17] ».

On peut expliquer cette impression d'évidence par le fait que l'espace construit à l'intérieur de la chorale l'est depuis de nombreuses années (plus de trente ans maintenant), et est nourri par des membres qui s'y engagent depuis longtemps ; en effet, plusieurs membres de Maha y chantent depuis plus de dix ans. De fait, les nouvelles membres s'insèrent dans une dynamique bien implantée, où l'amitié, l'accueil et la bienveillance sont les premiers moteurs de la pratique chorale.

Cette façon d'être ensemble contribue à la création d'un sentiment de compétence musicale. Chez Elin, ce sentiment de compétence se réactive à la pensée de son cartable de partitions :

> *I realize how attached I am to my music folder, and how excited I am for the moment we can open our folders and… see, like, music, and read it, because I feel so… I feel so competent when I'm at choir, you know, much more than in some other areas of my life. I feel like I know what I'm doing. I know how to do this. My pencil is sharp* [rires] *and it's in the right place. And these notes, I know what they mean, I know how to sing them, and it feels so good to just be able to do that well, and, and, feel like I'm really, I don't know, in my element. So… when I see my book around my house, it gives me a good feeling: oh yeah, that's my music book, and I know where it is, and I'm gonna pick it up and bring it with me on Tuesday night, and at a certain point in the evening we're gonna be able to open our books and I'll sing a song that's in there and it will all be wonderful. So yeah, I'm very attached to my book and it gives me a good feeling*[18].

Pour certaines, ce sentiment de compétence ne va pas de soi sur une base individuelle, mais il se crée plutôt à travers la pratique avec les autres choristes. En parlant du mouvement « Picaflor Esmeralda », tiré de *Two Mountain Songs* par Gabriela Lena Frank (2008), Carolyn se rappelle :

> *It brings me back to Bean's island, and singing it, and Catherine you were there, and I remember feeling like, she's got this, I'll stand beside her and she will… I'll get it, because I always feel very insecure, like, the opposite of* [*Elin*]*, like, that I don't feel super confident in my… I don't got this* [*sic*]*. I will get it but I don't get it to start with. And… I have a… I do know that I will get there, but it's a real… journey for me to get there and I know how much I rely on certain people to be in certain places around me and I can depend on it, that's what's Maha to me… just being able to depend… on others to help me in*[19].

L'idée de pouvoir compter les unes sur les autres, s'en remettre les unes aux autres, est un aspect central de l'expérience de Maha, exprimé de différentes manières dans les entretiens :

> *Having each other's back, going through that together, we're going to nail it together, we're all together*[20].

Ces affirmations s'appliquent, certes, à la musique, mais vont au-delà de celle-ci, parce que le soutien que se donnent les membres de Maha recouvre aussi les défis personnels vécus par chacune, qu'il s'agisse d'une fausse couche, d'un cancer du sein, d'un burnout, d'un divorce, de la naissance d'un enfant, etc. L'ancrage que représente Maha et qui aide à surmonter des enjeux de vie s'est notamment exprimé

---

15 Le Gender and Sexuality Therapy Center de New York offre une définition intéressante du concept. « What 'Holding Space' Means + 5 Tips to Practice », *Gender and Sexuality Therapy Center*, https://gstherapycenter.com/blog/2020/1/16/what-holding-space-means-5-tips-to-practice, consulté le 1er juin 2021.

16 « Nous n'avons pas à tenir l'espace pour qui que ce soit. L'espace est tenu. Nous faisons toutes cela, tout le temps, nous le savons toutes et nous avons confiance en le fait que l'espace est tenu, pour nous toutes et pour chacune de nous ».

17 « C'est très difficile à créer consciemment. […] C'est tellement non intentionnel. C'est comme la manière dont un câlin nous fait du bien ».

18 « Je réalise à quel point je suis attachée à mon cartable de partitions, et à quel point je suis excitée à la perspective d'ouvrir nos cartables et de… voir, comme, la musique, et de la lire, parce que je me sens tellement… je me sens tellement compétente quand je suis à la chorale, tu sais, beaucoup plus que dans certains autres domaines de ma vie. Je sens que je sais ce que je fais. Je sais comment faire cela. Mon crayon est aiguisé [rires] et il est au bon endroit. Et ces notes, je sais ce qu'elles veulent dire, je sais comment les chanter, et ça fait tellement de bien de seulement être capable de faire cela bien, et, et, de sentir que je suis vraiment, je ne sais pas, dans mon élément. Alors… quand je vois mon cartable dans ma maison, ça me donne un bon sentiment : oh oui, c'est mon cartable de partitions, et je sais où il est, et je vais le prendre et l'apporter avec moi mardi soir, et à un certain point dans la soirée nous pourrons ouvrir nos cartables et je chanterai une chanson qui y est et tout ça sera merveilleux. Alors oui, je suis vraiment attachée à mon cartable et il me fait sentir bien ».

19 « Ça me ramène à l'île de Bean, où on la chantait, et Catherine tu étais là, et je me rappelle avoir ressenti, comme, elle sait faire ça, je vais rester à côté d'elle et elle va… je vais y arriver, parce que je me sens toujours très insécure, comme, le contraire d'[Elin], comme, je ne me sens pas super confiante dans mes… je n'ai pas ça. Je vais y arriver mais je ne l'ai pas en commençant. Et… j'ai un… je sais que je vais y arriver, mais c'est un vrai parcours pour moi que d'y arriver et je sais combien je compte sur certaines personnes à certains endroits autour de moi, que je puisse dépendre de cela, c'est ce que représente Maha pour moi… juste pouvoir compter sur… les autres de sorte qu'elles m'aident ».

20 Se soutenir les unes les autres, passer à travers cela ensemble, nous allons réussir cela ensemble, nous sommes toutes ensemble.

dans les entretiens par l'association que faisaient mes collaboratrices entre des chansons du répertoire du chœur et des expériences personnelles vécues en dehors de celui-ci. J'ai moi-même souligné au cours des entretiens à quel point notre version de la pièce *Quiet* (2018), de l'autrice-compositrice américaine Milck, m'émouvait chaque fois parce qu'elle faisait écho aux difficultés que je vivais alors dans mon travail, et qui m'obligeaient à *keep quiet*, à me tenir tranquille. Pour Carolyn, notre version de la pièce *Hallelujah* (1984), de Leonard Cohen, faisait résonance parce qu'elle lui rappelait que son chien s'était éteint le soir où nous avons chanté cette pièce lors d'un événement de l'organisme Global Citizen. Les rapprochements se font aussi avec des événements heureux : Carolyn se souvenait de la grande fierté qu'elle avait ressentie lorsque son fils avait accompagné le chœur à la contrebasse dans nos versions de la chanson *Ederlezi*, dans un arrangement de Goran Bregovic (1998), et de *This Land* (2017), de Yael Deckelbaum and the Mothers. En somme, comme l'a affirmé Carolyn : « *It was a space that was welcoming to all the parts of our lives*[21] ».

Cette connexion entre Maha et les autres dimensions de nos vies met en évidence la volonté des membres de faire du chœur un lieu où elles peuvent se (re)faire des forces pour retourner ensuite dans le monde, comme l'exprime Alice : « Maha nous donne du… *strength to go back out into the world and be a sister in the world, outside of Maha*[22] ».

Dans cette optique de donner à ses membres l'impulsion de se rendre visible dans le monde, d'y jouer un rôle actif à la hauteur de qui elles sont, Maha leur permet aussi de présenter leurs propres créations sous différentes formes. Ces opportunités avaient toutes beaucoup d'importance pour mes collaboratrices, qu'il s'agisse de proposer une composition originale, de soumettre un arrangement d'une pièce existante, de créer un petit ensemble en vue du prochain concert, ou encore de se lancer dans l'interprétation d'un solo. À cet égard, il est significatif que pour Katie, Maha « *helps people realize their songs and ambitions*[23] ». Si toutes les membres ne se prévalent pas également de ces opportunités (par exemple, les arrangements et les compositions sont le plus souvent proposés par celles qui détiennent un bagage musical plus poussé, que ce soit à travers une formation amatrice soutenue ou par un parcours académique en musique), il ressort néanmoins des entretiens que les choristes se réjouissent de ce que certaines d'entre elles aient la possibilité de mettre leur talent ou leurs créations de l'avant. Ainsi, Maha constitue un terrain propice à de telles initiatives, ce qui, en bout de ligne, se répercute dans l'expérience musicale de toutes, que ce soit en s'appropriant la composition de l'une, ou en ressentant de la joie à la suite de l'exécution d'un solo bien senti par une autre.

On perçoit dans l'ensemble de ces processus que, pour ses membres, la chorale agit comme un espace d'empuissancement (*empowerment*[24]), d'abord sur le plan musical, puis incidemment dans les autres aspects de leur vie. En effet, on peut voir dans l'expérience que propose Maha une suite d'allers-retours entre l'individuel et le collectif, où se manifeste la proposition de Guétat-Bernard et Lapeyre selon laquelle « l'expérience pratique [et dans ce cas-ci, musicale] des femmes, marquée par l'attention à apprendre ensemble, à partir de la reconnaissance de leurs savoirs singuliers, les encourage à revendiquer une reconnaissance sociale et politique de "leur" *empowerment* qui rime avec politisation et visibilisation de soi » (2017, 13). Par ailleurs, l'*empowerment* vécu au sein de Maha ne s'incarne pas seulement à travers des accomplissements musicaux, mais aussi par la reconnaissance et la légitimation des émotions et des affects qui accompagnent l'expérience du chœur, qu'il s'agisse de confiance, d'insécurité, de joie, d'émerveillement, de peine, etc. Dès lors, le *care* se situe au fondement du processus d'*empowerment* qui se déploie à travers la chorale (Mestiri 2016, citée dans Guétat-Bernard et Lapeyre 2017, 18).

À la lumière de ce que nous venons de voir, cet aspect de l'expérience s'inscrit a priori en cohérence avec le caractère affectif et rassurant attribué au chant choral par les chanteuses amatrices de jazz interrogées par Buscatto, la chorale jazz constituant un « lieu chaleureux d'écoute "entre soi" qui permet à chacune et chacun d'exprimer des émotions, de partager des moments chaleureux et affectueux et de s'écouter de manière protégée » (2013, 124). Toutefois, je rappelle qu'il n'est pas uniquement question de réconfort au sein de Maha : la sécurité émotionnelle et affective offerte par le chœur devient un tremplin vers un *empowerment* individuel et collectif, qui va bien au-delà de la musique.

Le féminisme dans Maha

D'entrée de jeu, Maha se revendique comme chœur féministe. Mais qu'en est-il de ce féminisme, en réalité ? Comme nous l'avons vu au fil des exemples précédents, l'aspect le plus consensuel du féminisme de Maha s'exprime par sa capacité

[21] « C'était un espace qui accueillait toutes les parties de nos vies ».
[22] « Maha nous donne du [de la]… force pour retourner dans le monde et être une sœur dans le monde, en dehors de Maha ».
[23] « Aide les personnes à accomplir leurs chansons et leurs ambitions ».
[24] Le concept d'*empowerment* prend son ancrage dans les domaines de l'intervention et de l'histoire des mouvements sociaux, particulièrement dans le sud, pour désigner le processus par lequel des collectivités (construites sur le genre, le travail, l'appartenance sociale) développent une conscience critique des mécanismes sociaux, culturels et économiques dans lesquels elles s'insèrent, de façon à améliorer leur condition sur une base individuelle et collective (Guétat-Bernard et Lapeyre 2017, 5-6).

à constituer une communauté pour ses membres, un lieu de *care*, un *safe space*[25], et un lieu d'accomplissements, d'épanouissement, de dépassement par le truchement de la musique, à la fois sur une base individuelle et collective. En ce sens, je retiens la citation d'Emiri, selon laquelle Maha « *allows us to be naked, not only without a bathing suit*[26] ». Cette solidarité se manifeste aussi, selon Anna, par le caractère intergénérationnel du chœur, qui offre à ses membres plus jeunes des modèles féminins significatifs qui leur permettent de se projeter dans d'autres figures que celle de la mère. Certaines membres plus âgées ont d'ailleurs été étonnées de découvrir qu'elles pouvaient représenter des modèles pour les plus jeunes de l'ensemble, comme Mel en témoigne : « *We have no idea what we're doing! We have no fucking clue!*[27] ». D'autres, comme Elin, voient dans l'inspiration que suscitent les Mahims les unes pour les autres quelque chose qui va au-delà de l'âge :

> *All of you are* [*inspiring*]. *All of you are amazing and inspiring and teach me different ways to relate to people, to the world, to our society, to my children, to my parents. I learn all the time from you, guys*[28].

Pour Anna, cette inspiration inter-, voire transgénérationnelle, s'exprime à travers le rapport au *queer*. Anna vit ce qu'elle appelle « *a gay life* » et elle se rappelle qu'avant d'entrer dans Maha, elle n'avait que rarement rencontré des femmes gaies plus âgées. Par contraste, dans Maha, comme l'a constaté Emiri, c'est d'être « cent pour cent *straight* » qui constitue l'exception. Dans le même ordre d'idées, Megan Batty m'a suggéré un prolongement intéressant du concept de *queering*. Au même titre que Maha constitue un espace d'accueil pour toutes les sexualités et pour différentes expressions de genre, il s'agit, par extension, d'un espace qui rend *queer* ce que signifie le fait même de chanter dans un chœur. Par *queering*, j'entends, à l'instar de Sara Ahmed (2019), détourner l'usage classique qui est fait d'une chose, d'un concept, d'un lieu, d'un système[29], en prenant pour point de départ le caractère d'étrangeté attribué à tout ce qui est identifié comme *queer* : « *Queer to describe anything that is noticeable because it is odd* » (Ahmed 2019, 197[30]).

Souvent, dans l'imaginaire populaire, la chorale évoque l'ensemble vocal classique constitué d'enfants ou d'adultes assez âgés, placés en rangées bien droites, interprétant avec sérieux des airs de Handel en portant posément leur cartable noir devant eux. La chorale, souvent, ce sont des uniformes identiques, parfois un peu ringards. À cet égard, les souvenirs de Fanny Britt de sa propre expérience de la chorale à l'adolescence sont éloquents :

> Je déteste mon uniforme
> Une chemise blanche en *permanent press*
> Informe et emprisonnante à la fois
> Qu'il faut rentrer dans la jupe marine à plis plats
> Qui va jusqu'à terre […]
> Un jour avant un concert y nous arrivent avec la touche finale
> C'est comme un long foulard en batik vaguement *tie dye*
> Couleurs pascales
> Y a du rose
> Du orange
> Turquoise pâle
> Une touche de lilas
> Il faut qu'on se les noue autour du cou
> En grosses boucles bouffantes (Britt 2019)

Face à cette image certes stéréotypée, Maha propose une version *queer* de l'expérience chorale par l'originalité de son répertoire, par l'intensité et l'imperfection de ses performances, ainsi que par sa façon d'investir l'espace et de s'y mouvoir lors de celles-ci. La force qu'incarne le chœur dans ces moments prend dès lors une dimension visuelle, spatiale tout autant que sonore, qui se traduit entre autres dans l'idée de « mur de son » évoquée par Katie :

> *I'm always amazed that people, ever since the beginning of Maha, seem to be kind of impressed with this sort of women… the wall of sound* […]. *You could sing anything and they would be impressed!* […] *There's something about the impression and attitude*. […] *We were not nearly as good as we are with music, but there was a lot of energy*[31].

Ici, je ne pourrais faire l'économie d'un rapprochement avec l'extrait de *Pièce de résistance*, de Fanny Britt (2019),

---

[25] Le terme a été utilisé tel quel par certaines de mes interlocutrices lors des entretiens. La notion de *safe* ou *safer space* s'appuie sur la reconnaissance d'une expérience différenciée de la sécurité dans la sphère publique, en fonction de dimensions comme le genre, la sexualité, l'appartenance ethnique ou raciale, ou encore une situation de handicap. De ce constat émane la nécessité de créer des espaces où les personnes se sentant à risque peuvent se rassembler pour reconstituer leur sentiment de sécurité et d'humanité ; la non-mixité (de genre, de race, etc.) est une des caractéristiques des groupes se constituant en *safer spaces.* Pour une synthèse des différentes applications du concept, voir Deller 2019 ; pour une enquête sur l'expérience du *safe space* dans un groupe exclusivement composé de personnes s'identifiant comme femmes, voir Lewis, Sharp, Remnant et Redpath 2015.

[26] « Nous permet d'être nues, pas seulement sans maillot de bain ».

[27] « On n'a aucune idée de ce qu'on fait ! On n'en a aucune hostie d'idée ! »

[28] « Vous êtes toutes inspirantes. Vous êtes toutes merveilleuses et inspirantes et vous m'enseignez différentes manières de me lier aux autres, au monde, à notre société, à mes enfants, à mes parents. J'apprends tout le temps à travers vous ».

[29] « *I have been using* queer use *to refer how things can be used in ways other than for which they were intended or by those other than for whom they were intended* » (Ahmed 2019, 199).

[30] Pour comprendre les fondements de la pensée *queer* spécifiquement en musicologie, voir Brett, Wood et Thomas 1994.

[31] « Je suis toujours émerveillée du fait que les gens, depuis le commencement de Maha, semblent impressionnés par ces femmes… le mur de son […]. Tu pourrais chanter n'importe quoi et ils seraient impressionnés ! […] Il y a quelque chose avec l'impression et l'attitude. […] On n'était pas proches d'être aussi bonnes que nous le sommes maintenant avec la musique, mais il y avait beaucoup d'énergie ».

mis en exergue de cet article : « J'ai l'impression qu'on a la force d'un mur ; que si on fonçait sur nous y a rien qui s'ébranlerait ». Dans ces deux citations, le mur que constitue le chœur réfère à la fois à l'intensité du sonore et au sentiment de protection, voire de puissance, que confère le chant collectif. Dans Maha, le *safe space* vécu d'abord de façon endogène, dans la façon que nous avons de prendre soin les unes des autres, se retourne vers le monde et réclame son espace : il devient acte public, corps sonore, multiple et unifié, indestructible.

Le féminisme est aussi sujet à débat au sein du chœur. Son caractère intergénérationnel suscite par moments des chocs de perspectives entre ce qu'on pourrait grossièrement distinguer comme les deuxième et troisième générations du féminisme. Beaucoup de discussions ont cours quant à la façon d'y intégrer les perspectives intersectionnelles[32], de même que les enjeux propres à la représentation et à la prise de parole des personnes issues de groupes minoritaires. Maha nous apprend, peu à peu, à devenir vigilantes quant aux possibles glissements vers l'appropriation culturelle dans le choix de son répertoire, et à reconnaître nos propres biais inconscients, voire nos propres mécanismes d'oppression.

Mais en bout de ligne, l'essentiel de l'expérience vécue au sein de Maha gravite surtout autour de la musique, de l'acte de faire de la musique ensemble, de « musiquer », pour reprendre le terme de Christopher Small (1998). À ce propos, je donne la parole à Rylee qui, pour résumer la manière dont se vit l'expérience du féminisme au sein de Maha, a commencé par relater ses précédentes expériences féministes collectives, où la réflexion sur le *comment* avait un rôle central : « *How do we do this, how do we get it right, how do we embrace, how do we resist, how how how how how!*[33] ».

Elle poursuit :

> Mais à Maha, même si c'est présent dans nos esprits — *the intention of why we joined a feminist choir is because there is that conversation happening in some way in our lives — we don't do that on Tuesdays, we sing,* c'est toujours une action, c'est toujours une action. […] *What I love about feminism is that, that's a central piece of it, how do we always be evolving, how do we always be learning, always be recognizing… and pushing… feminism, not just resisting other things, but how do we evolve, so this movement reflects us, and « us » changes… and all of that. And I feel that's happening in Maha, but it doesn't stop the action of singing, no matter where we're at with that conversation, either between individuals in the choir, between the* cheffe *and us, between the choir and its past and its future, whatever's happening politically that we're joining or we're not comfortable joining yet, whatever terminology we're fumbling over… we still sing!* […] *And I love that we are able to always just say: « Okay! We sing! »* [rires] *And I think for me personally, it's because the singing is so fulfilling, and I'm never going to say no*[34].

Dans Maha, l'action de chanter ensemble et le plaisir qu'on en retire constituent la base commune sur laquelle nous construisons, déconstruisons et revisitons constamment notre compréhension et notre expérience du féminisme. Un tel espace est possible parce que, toujours pour citer Rylee, « *the consequences of that action are contained in the room, and we agree for that*[35] ».

Cette idée vient rejoindre la proposition de Lewis, Sharp, Remnant et Redpath (voir note 26), selon laquelle un *safe space* n'est pas uniquement un lieu de réconfort, mais aussi un espace à l'intérieur duquel il est possible de s'engager dans des désaccords constructifs et d'explorer le conflit de façon respectueuse, justement parce qu'on se sent en sécurité (2015, 8). À ce propos, il est important de mettre de l'avant le fait que la participation à Maha n'est pas exempte de négociations, de désaccords constructifs. Plusieurs éléments ont fait et font encore l'objet de discussions et d'actualisation, que ce soit le choix du répertoire ou les modalités de ce choix : quelle place donner aux musiques dites « du monde » à une époque où l'appropriation culturelle suscite de vifs débats ; le choix du répertoire devrait-il incomber à la direction artistique ou être soumis à la délibération collective ; etc. Je me souviens même de l'intervention d'une de mes consœurs lors d'une discussion collective, qui avait laissé tomber avec humour

---

[32] L'intersectionnalité est un champ conceptuel visant à analyser la manière dont différents systèmes d'oppression (liés au genre, à l'appartenance ethnique ou raciale, à la sexualité, etc.) s'articulent et se renforcent mutuellement (Pierre 2016). Le concept doit son développement à une longue tradition de lutte politique afro-féministe, et a initialement été théorisé par Kimberlé Crenshaw (1989).

[33] « Comment on fait ça, comment on le fait comme il faut, comment on s'engage, comment on résiste, comment comment comment comment comment ! »

[34] « Mais à Maha, même si c'est présent dans nos esprits — la raison pour laquelle nous avons rejoint un chœur féministe, c'est qu'il y a cette conversation qui se produit d'une certaine manière dans nos vies — on ne fait pas ça les mardis, on chante, c'est toujours une action, c'est toujours une action. […] Ce que j'aime du féminisme, c'est que c'est un élément central, comment on évolue toujours, comment on apprend toujours, on reconnaît toujours… et on pousse… le féminisme, pas seulement en résistant à d'autres choses, mais comment on évolue, pour que ce mouvement soit à notre image, et "nous" change… et tout ça. Et je sens que ça se produit dans Maha, mais ça n'arrête pas l'action de chanter, peu importe où nous en sommes avec cette conversation, que ce soit entre les individus dans le chœur, entre la cheffe et nous, entre le chœur et son passé et son futur, par rapport à tout ce qui se passe politiquement et que nous joignons ou que nous ne sommes pas prêtes à joindre tout de suite, toute la terminologie avec laquelle nous tâtonnons… Nous continuons de chanter ! […] Et j'adore que nous soyons capables de seulement dire : "OK ! On chante ! [rires]" Et je pense que pour moi, personnellement, c'est parce que le chant est tellement satisfaisant, et je ne dirai jamais non ».

[35] « Les conséquences de cette action sont contenues dans la salle, et nous sommes d'accord avec cela ».

quelque chose comme : « Maha n'est pas facile à diriger ». Mais justement, parce que les choristes de Maha font confiance les unes aux autres, elles acceptent de prendre le risque du débat et du désaccord, parce qu'en fin de compte, l'objectif communément partagé est de chanter. Ainsi, le féminisme de Maha s'incarne à travers la dimension performative du chant,

It's what we're doing, instead of what we want to do[36].

C'est en chantant que nous existons, que nous formons un tout, que nous faisons face au monde et que nous revendiquons la parole des femmes.

Conclusion

Le 6 décembre 1989, quand Marc Lépine assassine 14 femmes dans les locaux de l'École Polytechnique, l'autrice et dramaturge Fanny Britt, alors adolescente, présente avec sa chorale un concert de Noël, « dans la salle de réception d'un hôpital qui a l'air d'un hôtel » (2019). Il faudra beaucoup de courage à ces adolescent·es pour achever le concert après avoir appris la nouvelle du massacre, à l'entracte :

> Quand le spectacle reprend
> Personne sait si on y arrivera
> On chante à travers les larmes
> À travers la peur
> On chante
> Soixante adolescentes
> Plus un gars qui pleure lui aussi
> On chante
> Et c'est insensé
> Et c'est beau

Environ un an plus tard, Kathy Kennedy concrétise son souhait de composer une œuvre chorale visant à commémorer l'attentat de Polytechnique, créant par le fait même le Chœur Maha (James 2006). Depuis, presque chaque année, le chœur chante pour honorer la mémoire des victimes. Bien plus que ça, depuis maintenant plus de 30 ans, Maha construit une communauté de femmes qui s'aiment, se soutiennent et se donnent une parole à travers le chant collectif. Dans l'histoire du Chœur Maha, chanter ensemble a découlé d'une urgence de résister, d'opposer à l'horreur d'un féminicide la voix persistante, multiple et forte, des femmes qui se tiennent. La résistance s'est muée en sororité, en bienveillance, en création collective, en joie.

La pandémie de COVID-19 a présenté un sérieux défi pour la continuité de la chorale, non en tant qu'entité, mais en tant qu'expérience. À cet égard, la démarche d'enquête proposée ici — axée sur la remémoration de l'expérience pré-pandémique (et espérons-le, post-pandémique aussi) du Chœur à partir de ses dimensions sensorielles — a permis de raviver le caractère profondément incarné de cette expérience, qui s'était un peu dissoute dans la virtualisation des activités du chœur. En fait, la démarche de recherche présentée ici nous a toutes un peu bouleversées, faisant ré-émerger le sentiment d'avoir profondément besoin les unes des autres, par le truchement de la musique. La pandémie, aussi éprouvante fût-elle, n'est pas venue à bout de la communauté Maha, ne serait-ce que par la persistance avec laquelle le rendez-vous hebdomadaire a été maintenu, pour que cet espace et les liens qui le constituent soient encore là le jour où nous pourrions nous retrouver en personne. C'est maintenant le cas : en septembre 2021, les répétitions en personne de Maha ont repris, sous l'abri d'un parc du Mile-End. Et les raisons de chanter ne manquent pas.

> Et moi
> Et mon frère
> Et soixante adolescentes plus UN gars comme nous
> transformé
> On a continué
> À chanter. (Britt 2019)

[36] « C'est ce que nous faisons, plutôt que ce que nous voulons faire ».

Références

« What "Holding Space" Means + 5 Tips to Practice », *Gender and Sexuality Therapy Center*, https://gstherapycenter.com/blog/2020/1/16/what-holding-space-means-5-tips-to-practice, consulté le 1er juin 2021.

Ahmed, Sara (2019). *What's the Use? On the Uses of Use*, Durham et Londres, Duke Univerity Press.

Batty, Megan (2020). « Gender and Embodiment in the Contemporary Montreal Swing Dance Community », mémoire de maîtrise, Université McGill, Montréal.

Benoit-Otis, Marie-Hélène, Philippe Despoix, Djemaa Maazouzi et Cécile Quesney (2018). *Chanter, rire et résister à Ravensbrück : Autour de Germain Tillion et du Verfügbar aux Enfers*, Paris, Seuil.

Bregovic, Goran (1990). « Ederlezi », Philips, 1 disque compact (*Le Temps des Gitans et Kuduz*), bande sonore originale.

Britt, Fanny (2019, non publié). « Je déteste mon uniforme », *Pièce de résistance*.

Buscatto, Marie (2013). « Au cœur d'une pratique de loisir très "féminine" : Le jazz vocal amateur », *Nottingham French Studies*, vol. 52, nº 1, p. 113-129.

Buscatto, Marie (2007). *Femmes du jazz. Musicalités, féminités, marginalités*, Paris, CNRS.

Buscatto, Marie (2003). « Chanteuse de jazz n'est point métier d'homme : L'accord imparfait entre voix et instrument », *Revue française de sociologie*, vol. 44, nº 1, p. 35-62.

Chang, Heewon (2008). *Autoethnography as Method*, New York, Routledge.

Cohen, Leonard (1984). « Hallelujah », Sony Music Entertainment, 1 disque compact (*Various Positions*).

Crenshaw, Kimberlé (1989). « Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics », *University of Chicago Legal Forum*, vol. 1, p. 139-167.

Daniel, Yvonne (2005). *Dancing Wisdom: Embodied Knowledge in Haitian Vodou, Cuban Yoruba and Bahian Candomblé*, Urbana, University of Illinois Press.

Deckelbaum, Yael (2017). *This Land*, Muki's Rhapsody, https://www.youtube.com/watch?v=bU8Fqi1iFxc&ab_channel=YaelDeckelbaum, consulté le 28 février 2023. Interprété par le groupe Yael Deckelbaum and the Mothers.

Deller, Ruth, « Safer Spaces », dans Ruth Kinna et Uri Gordon (dir.), *The Routledge Handbook of Radical Politics*, Londres, Routledge, p. 222-239.

Desroches, Monique, Serge Lacasse et Sophie Stévance (dir.), *Quand la musique prend corps*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal.

Frank, Gabriela Lena (2008). *Two-Mountain Songs*, New York, G. Schirmer.

Haraway, Donna (1988). « Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective », *Feminist Studies*, vol. 14, n° 3, p. 575-599.

Harrison-Boisvert, Catherine (2016). « Music'Oriente : Appréhender l'expérience d'un stage de musiques cubaines à Santiago de Cuba », mémoire de maîtrise, Université de Montréal, Montréal.

Harrison-Boisvert, Catherine et Caroline Marcoux-Gendron (2016). « L'interprétation vocale du *Verfügbar aux Enfers* au xxie siècle », *Revue musicale OICRM*, vol. 3, nº 2, mai 2016.

James, Rachel (2006). « Chœur Maha and the Big "Click" », travail universitaire conservé dans les archives du Chœur Maha, Montréal.

Lassiter, Luke Eric (2005), « Collaborative Ethnography and Public Anthropology », *Current Anthropology*, vol. 46, nº 1, février 2005, p. 83-106.

Lewis, Ruth, Elizabeth Sharp, Jenni Remnant et Rhiannon Redpath (2015). « "Safe Spaces": Experiences of Feminist Women-Only Spaces », *Sociological Research Online*, vol. 20, nº 4.

Milck (2018). « Quiet », Atlantic Recording Corporation, 1 disque compact, (*This Is Not the End*).

Monson, Ingrid (1996). *Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction*, Chicago, University of Chicago Press.

Octobre, Sylvie (2014). « Réflexions liminaires sur le genre et les pratiques culturelles : Féminisation, socialisation et domination », dans Sylvie Octobre (dir.), *Question de genre, questions de culture*, Paris, Ministère de la Culture — DEPS.

Pierre, Alexandra (2016). « Intersectionnalité », *Ligue des droits et libertés*, https://liguedesdroits.ca/lexique/intersectionnalite/, consulté le 27 septembre 2021.

Pink, Sarah (2015). *Doing Sensory Ethnography*, London, Sage Publications.

Robitaille, Laurence (2013). « Capoeira as a Resource: Multiple Uses of Culture Under Conditions of Neoliberalism », thèse de doctorat, York University, Toronto.

Rondeau, Karine (2011). « L'autoethnographie : Une quête de sens réflexive et conscientisée au cœur de la construction identitaire », *Recherches qualitatives*, vol. 30, nº 2, p. 48-70.

Rouleau, Joëlle (2016). « Bricolage méthodologique : Autoethnographie et recherche-création », *COMMposite*, vol. 19, nº 1, p. 94-113.

Russell, Catherine (1999). *Experimental Ethnography*, Durham, Duke University.

Small, Christopher (1998). *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*, Middletown, Wesleyan University Press.

Soulé, Bastien (2007), « Participation observante », *Recherches qualitatives*, vol. 27, nº 1, p. 127-140.

Résumé

Cet article témoigne d'une démarche autoethnographique (Haraway 1988, Russell 1999, Chang 2008, Rondeau 2011, Rouleau 2016) relatant l'expérience individuelle et collective du Chœur Maha, une chorale montréalaise se présentant comme féministe. À travers un partage d'expériences inspiré de l'*Object-Elicitation Interview Method* (Pink 2015), sont exposées dans ce texte les multiples significations qu'accordent les membres à leur expérience au sein du chœur, tant comme lieu d'appartenance et d'épanouissement que comme espace féministe. S'appuyant sur les précédents travaux ayant problématisé la dimension genrée des loisirs culturels, notamment celle de la pratique amatrice du chant (Octobre 2014, Buscatto 2003, 2007, 2013), la démarche consiste à dégager de l'expérience chorale de Maha les articulations concrètes et multiples des concepts de soin (*care* ; Mestiri 2016), d'empuissancement (*empowerment* ; Guétat-Bernard et Lapeyre 2017) et d'espace sécuritaire (*safe space* ; Lewis, Sharp, Remnant et Redpath 2015, Deller 2019), à la fois sur une échelle individuelle et collective, ainsi que dans une optique de résilience et de résistance féministes (Britt 2019).

Abstract

This article recounts an autoethnographic process (Haraway 1988, Russell 1999, Chang 2008, Rondeau 2011, Rouleau 2016) that conveys the individual and collective experience of Chœur Maha, a Montreal-based, self-identified feminist choir. Through experience-sharing inspired by the Object-Elicitation Interview Method (Pink 2015), the process reveals the multiple meanings that members attribute to their experience within the choir, both as a place of belonging and fulfilment and as a feminist space. Building on previous work that has problematized the gendered dimension of cultural pastimes, and especially amateur singing practice (Octobre 2014, Buscatto 2003, 2007, 2013), this article draws forth, from Maha's choral experience, the tangible and multiple expressions of concepts of care (Mestiri 2016), empowerment (Guétat-Bernard and Lapeyre 2017), and safe(r) space (Lewis, Sharp, Remnant and Redpath 2015, Deller 2019), on both an individual and collective scale, with a view to feminist resilience and resistance (Britt 2019).

***

Catherine Harrison-Boisvert

Catherine Harrison-Boisvert est doctorante en musicologie à l'Université de Montréal et à l'École des hautes études en sciences sociales (Paris), sous la direction de Marie-Hélène Benoit-Otis et d'Esteban Buch. Sa thèse porte sur la transposition du débat sur le suffrage féminin aux États-Unis dans la musique populaire (1910-1920). Pour son doctorat, elle est soutenue par le Conseil de recherche en sciences humaines du Canada (CRSH, Bourse d'études supérieures du Canada). Elle est également enseignante au programme collégial de l'École de musique Vincent-d'Indy, coordonnatrice de la Chaire de recherche du Canada en musique et politique (dir. Marie-Hélène Benoit-Otis), et créatrice de l'entreprise d'accompagnement éditorial et artistique *Les Travailleuses du texte*.

Énonciation, sexualités et genre en musique chez Philémon Cimon, Pierre Lapointe et Ariane Moffatt

Khady Konaté (Université de Montréal)

Si le queer a longtemps été maintenu à distance dans les productions artistiques et culturelles — tout en demeurant investi par des groupes minorisés dans des tiers-lieux (Namaste 2005) —, force est d'admettre que le terme occupe désormais une place plus prégnante au sein des médias traditionnels et de la culture populaire au Québec. Dans leur avant-propos de *QuébeQueer*, Isabelle Boisclair, Pierre-Luc Landry et Guillaume Poirier Girard invitent à sonder la création d'après une perspective queer, qui reconnait la subjectivité comme moteur premier de la création, ainsi que comme valeur positive ayant le potentiel de subvertir le grand récit hétéronormatif :

> La création est bien une voie privilégiée pour exprimer la vérité de chacun·e. […] Comment, à partir de l'hypotexte hégémonique de l'hétéronormativité, faire émerger d'autres récits, d'autres histoires, d'autres formes de vie qui ne soient attachées à leur point de départ ? Est-ce possible ? Quelles histoires pourraient émerger à partir d'un schéma queer ? […] Est-ce possible de liquider la culture ? Lorsqu'on pose la question de cette façon, la réponse est bien évidemment non. Alors ? Inventer de nouvelles histoires, de nouvelles identités, dessiner d'autres subjectivités — et surtout : laisser libre cours aux proliférations que chacun·e inventera (Boisclair, Landry et Poirier Girard 2020, 18).

Destinée à « l'actualisation de la recherche sur l'expression queer dans les productions littéraires, artistiques et médiatiques » (Boisclair, Landry et Poirier Girard 2020, 12), la parution de *QuébeQueer* arrive à point alors que l'on recense encore trop peu d'études consacrées au queer dans les arts au Québec, bien qu'un article de Stéphane Girard sur la chanson figure dans cet ouvrage collectif[1].

Avant de constituer des expériences partagées et des objets de la culture commune, les chansons du répertoire populaire québécois demeurent des œuvres de création dont la mise au monde advient dans la trajectoire de vie de sujets sociaux, réels, qui elleux-mêmes font l'expérience du monde avec leurs corps et leurs sens. Ainsi, les études généalogiques et historiographiques portant sur les chansons d'ici (et en particulier, sur leurs textes) ne manquent pas de tenter de déceler le profil socio-démographique de leur créateur·rice : pensons seulement à l'indissociable association entre chanson québécoise et identité nationale qui a fait l'objet de nombreuses études[2]. En vérité, ces divers angles d'analyse mettent de l'avant des dimensions de la subjectivité de l'artiste. Relever ces dimensions et s'y attarder permet un riche éclairage sur les œuvres, leur contexte de production et leurs contingences, mais permet également d'en rafraîchir la grille interprétative afin d'en renouveler la lecture.

En ce sens, je propose une « lecture du genre » (Boisclair 2002) sur un pan de la chanson pop contemporaine au Québec en m'attardant au « je » genré des auteur·ices-compositeur·rices-interprètes retenu·es, soit Philémon Cimon, Pierre Lapointe et Ariane Moffatt. Plus précisément, il s'agira d'effectuer une analyse du discours en étudiant l'énonciation[3] dans les chansons sélectionnées, afin de cerner comment la subjectivité genrée des artistes informe leurs créations et les représentations qu'elles et ils suggèrent en ce qui concerne le sexe/genre. La question devient double lorsqu'on grossit la loupe sur le phénomène qu'est la chanson francophone : *qui* chante ? *Qui* est chanté ? Et comment ? Rapidement, des enjeux relatifs à la représentation, aux identités et au pouvoir (Hall 1997)

[1] Girard y interroge les « identités de position queer » chez trois artistes québécois·es, soit Cœur de Pirate, Tyga et Éric Lapointe, en s'appuyant sur la tripartition des identités énonciatives du·de la chanteur·euse (la personne réelle, la vedette et le protagoniste de la chanson).

[2] Elles sont trop nombreuses pour être listées de façon exhaustive, mais on peut songer par exemple aux travaux de Johanne Melançon sur le discours social et l'engagement dans la chanson québécoise (2008), et à ceux de Line Grenier (1997) sur l'articulation entre musique populaire, identité et citoyenneté culturelle.

[3] Le concept d'énonciation propre à différents champs d'étude et approches tels que la linguistique, la poétique et l'analyse du discours renvoie à la présence d'un·e locuteur·rice-scripteur·rice au sein du discours. Ainsi, tout énoncé peut se lire comme portant l'inscription d'une subjectivité particulière dont l'appropriation dans le discours se fait par le langage. C'est dans ce sens que le présent article s'attarde entre autres aux procédés linguistiques et aux marqueurs d'énonciation qui permettent de retracer comment se positionne le·la locuteur·rice, et quelles configurations émergent de son discours. Je renvoie à l'ouvrage de référence de Catherine Kerbrat-Orrechioni (2009) pour les intéressé·es.

émergent et méritent notre considération — car la chanson signifie, assurément.

La chanson populaire : une mine d'or pour les études de genre

Bien que l'attention accordée à la chanson populaire francophone québécoise révèle la place qu'y occupent désormais différents groupes, un large éventail de la production musicale et des œuvres qui ont traversé l'épreuve du temps demeure le fait d'hommes, ce qui ne va pas sans laisser de traces dans le répertoire et dans l'imaginaire collectif. Pour la plupart, ces chansons font état de la polarité entre le féminin et le masculin, tout en revalidant les attributs normatifs des identités sexuelles et de genre dans les récits qu'elles construisent (Ouellette 2006 ; Cooper 1992).

En réalité, ce phénomène n'est pas étranger à la logique interne de la chanson populaire, et révèle l'interpénétration qui existe entre ce genre musical et la sexualité. Comme le remarque Simon Frith (1996), la chanson populaire repose le plus souvent sur une même formule, située entre les forces du marché et l'idéologie : « la formule pop est […] dominée par une sorte particulière d'idéologie romantique[4] », si bien que la chanson populaire consiste en bout de ligne en des « *formules d'amour* » (1996, 161). Les considérations de Frith apparaissent justes, bien qu'il faudrait y ajouter que la chanson populaire est caractérisée par l'hétéronormativité des rapports amoureux qu'elle met généralement en récit. À l'inverse, il est possible d'interroger les subjectivités et le genre en chanson afin « de subvertir le biais hétérosexuel genré dans la musique populaire en invoquant une façon différente d'écouter, une sensibilité queer[5] » (Whiteley et Rycenga 2006, xiii).

Ainsi, à l'heure de la déconstruction et du décloisonnement des identités sexuelles et de genre, et de l'articulation d'une pensée queer dans l'espace public (Rubin 1975, Lorde 1984, Anzaldúa 2011 [1987], Butler 2005, 2007 ; Bourcier 2006 [2001]), Isabelle Boisclair (2007, 2008) s'est penchée quant à elle sur les masculinités dites « en crise » pour en sonder la posture et les traits dans les chansons d'auteurs-compositeurs et d'interprètes masculins québécois, à savoir Dumas, Stefie Shock et Éric Lapointe[6]. Bien que ces derniers laissent figurer dans leurs textes ou leur *persona* des masculinités normatives qui louangent les lieux communs de la féminité et reconduisent l'hétéronormativité, la chanson populaire du Québec ne se réduit pas à ces seuls types d'intervention. Dans une autre étude, Boisclair et Tellier (2009) soulignent combien le « je » lyrique dans l'énonciation chez Daniel Bélanger[7] s'écarte des injonctions de la masculinité hégémonique. Les autrices détaillent également la manière dont les personnages féminins s'y trouvent dépeints de façon plus nuancée, alors que leur altérité est appréhendée de telle sorte que la distance entre « je » et ses allocutaires est atténuée et autorise des relations basées sur la réciprocité et la mutualité[8].

Dans une filiation plus près du registre lyrique de Daniel Bélanger, les compositions d'Ariane Moffatt, de Pierre Lapointe et de Philémon Cimon retiennent, parmi la production contemporaine, l'attention de la critique et du grand public. À mon sens, elles se prêtent à l'étude critique de la réception et renvoient à la problématique soulevée dans cet article, dans la mesure où la chanson fait l'objet d'un travail d'interprétation constant (re)produisant des significations. En effet, d'un côté, l'identité de genre associée au sujet masculin cisgenre et hétérosexuel conditionne la création chez Philémon Cimon alors que de l'autre, les propositions artistiques de Moffatt et Lapointe sont teintées par les subjectivités queer et ce, en dépit du fait que leur identité queer ne soit pas explicitement revendiquée[9]. Enfin, sur le plan énonciatif, les trois artistes retenus ici ont recours au lyrisme, dont les codes et les thèmes de prédilection se

---

4 « The pop formula is […] dominated by a particular sort of romantic ideology », ce qui l'amène à conclure que : « *The pop song is the love song, and the implication, putting these two findings together, is that what pop songs are really about are* formulas of love ». C'est l'auteur qui souligne.

5 « *[S]ubverting the gendered heterosexual bias in popular music by invoking a different way of listening, a queer sensibility* ». Whiteley et Rycenga ajoutent : « *Popular music […] is not a neatly squared-off discourse; rather, it can be considered as a social force that constructs heteronormativity and resistant queer sexualities, whether gay, lesbian, bisexual, transexual, or transgender, and thus claim to have played a significant, if often ambiguous role, in the shaping of queer identity and queer self-conciousness* ».
Ce que je traduis par : « La musique populaire […] n'est pas un discours parfaitement carré ; plutôt, elle peut être considérée comme une force sociale construisant l'hétéronormativité et des sexualités queer résistantes, que celles-ci soient gay, lesbienne, bisexuelle ou transgenre. Elle peut ainsi revendiquer avoir joué un rôle significatif, bien qu'ambigu, dans la formation de l'identité queer et de la conscience queer ».

6 Plus de dix ans séparent les analyses de Boisclair et celle de Girard susmentionnée (Girard dans Boisclair, Landry et Poirier Girard 2020), dans laquelle l'auteur propose de faire une lecture queer de quelques chansons d'Éric Lapointe, non pas à l'aune de la persona du chanteur, mais plutôt en considérant les personnages des chansons.

7 Pour une étude détaillée du lyrisme chez Daniel Bélanger, je renvoie à Noémi Doyon (2007).

8 À ce sujet, voir aussi les travaux de Chantal Savoie sur Michel Louvain. Savoie (2021). « Les femmes et la chanson au Québec : Chantiers, objets et méthodes », communication présentée le 30 avril dans le cadre de *DIG ! Volet I : Pionnières en histoire de la musique au Québec*, Montréal.

9 Dans son billet de 2014 portant sur la chanson populaire québécoise, Isabelle Boisclair déplore que la culture *mainstream* reproduise des discours *mainstream* sur les identités sexuelles et de genre, et se désole de la relative absence de chanteur·ses queer sur la scène populaire et dans l'industrie musicale : « On attend toujours les voix gaies et lesbiennes, qui semblent encore interdites dans nos radios… Au Québec, la sortie du placard des Pierre Lapointe [autour de 2010] et Ariane Moffatt [2012] est des plus récentes ». Depuis lors, on a pu observer la venue d'artistes ouvertement queer comme Safia Nolin et Roxane Bruneau gagner en importance et en popularité sur la place publique. La première jouit d'une reconnaissance depuis 2014 et la seconde a connu une montée fulgurante en 2021.

prêtent à une lecture du genre[10]. Il conviendra donc de faire ressortir par le biais d'une analyse du discours la teneur que revêtent les dimensions du sexe/genre[11] dans le médium de la chanson, en s'attardant aux dispositifs énonciatifs et aux marqueurs de genre dans une sélection de titres contenus sur les albums *L'été* (*ÉT*, 2014) et *Les femmes comme des montagnes* (*FM*, 2016) de Cimon ; *Pierre Lapointe* (album éponyme, 2004) et *Sentiments humains* (*SH*, 2009) de Lapointe ; puis *Aquanaute* (*AQ*, 2002), *Le cœur dans la tête* (*CT*, 2006) et *Tous les sens* (*TS*, 2008) de Moffatt.

La subjectivité, entre personne réelle, *persona* et canteur·rice

Dans un article intitulé « *Musical Personae* », Philip Auslander développe la notion de performance en musique et avance que « lorsque nous voyons un musicien performer, nous ne voyons pas simplement la "vraie personne" jouer ; tout comme pour les acteur·rices, il y a une entité qui effectue la médiation entre les musiciens et l'acte de performance[12] » (2006, 102). Cette « entité » serait la *persona*, qu'Auslander décrit comme « une présence performée, qui n'est ni un personnage ouvertement fictionnel, ni le simple équivalent de la "vraie" identité de la personne qui performe » (2006, 102). C'est cette présence que j'assimile au sujet lyrique se manifestant dans l'énonciation, qui se signale le plus souvent en prenant la parole au « je ». Même si elle se manifeste différemment dans une performance *in presentia* et lors d'une écoute en mode différé, elle demeure perceptible dans les inflexions de la voix, le choix de l'interprétation, l'orchestration : bref, dans tous les paramètres qui surpassent le texte et en redoublent les effets dans une visée poétique. Dès lors, la prise en compte des paramètres musicaux s'impose, ne serait-ce que pour rendre compte de la façon dont les voix énonciatives des chansons se superposent à la *persona* de l'artiste et à sa personne réelle. Distinguer ces instances favorise la reconnaissance de la singularité de chaque création et trace également une voie d'accès à la part de subjectivité de l'artiste, sans pour autant nourrir une lecture purement biographique. Au contraire, la posture lyrique choisie fait plutôt du « je » un·e Autre parmi des Autres, capable de se diffracter dans plusieurs espaces et sous divers aspects.

Comme les chansons retenues dans le présent corpus se présentent aussi comme des récits, je m'appuie également dans cet article sur la notion de « canteur », développée par Stéphane Hirschi dans *Chant contre silence* (1995). Dans son essai, Hirschi propose comme méthode d'analyse de la « chanson poétique » une « cantologie » ayant pour objet d'étude la chanson sous sa forme sonore. De ce néologisme découle celui de canteur·rice, qui se définit comme le point de vue suggéré par le·la locuteur·rice de la chanson ; l'instance est analogue à celle du·de la narrateur·rice dans le roman[13].

Philémon Cimon ou les après-vies de grands classiques

À la racine des projets musicaux *L'été* (2014) et *Les femmes comme des montagnes* (2016) de Philémon Cimon se trouvent deux sources d'inspiration que l'on peut qualifier d'intertextes, soit *La Divine Comédie* de Dante et le *Don Quichotte* de Cervantès. Ainsi, en appliquant les concepts élaborés par Gérard Genette dans *Palimpsestes* (1982[14]), il est possible d'affirmer que si la relation intertextuelle apparaît de façon explicite dans le paratexte des albums, elle se dégage plus subtilement dans certaines des chansons qui reprennent des extraits d'œuvres qui leur sont antérieures (hypotextes). Dès lors, il semble difficile de ne pas interpréter les chansons à la lumière de ces récits. En effet, la plupart des points de vue suggérés par le sujet d'énonciation masculin se trouvent à mi-chemin des trames narratives de chacun de ces grands classiques de la littérature occidentale, en conviant d'abord la figure du poète à la recherche du paradis, puis en campant ensuite le rôle du chevalier errant en quête de l'amour[15].

---

[10] Mon choix de ces trois artistes s'appuie également sur la longévité de leur carrière et de leur succès critique. Il est utile de mentionner que Lapointe et Moffatt jouissent d'une grande notoriété publique et médiatique, et figurent parmi les artistes québécois·es les plus prolifiques des vingt dernières années. Enfin, je renvoie à une recherche antérieure (Konaté 2020) dont le présent article reprend l'un des axes approfondissant la relation entre les subjectivités genrées des artistes et les dispositifs énonciatifs de leurs chansons.

[11] Le concept de sexe/genre (*sex/gender system*) a été articulé par Gayle Rubin (1975). Il permet de penser simultanément le sexe et le genre dans une perspective constructiviste. Dans ses travaux ultérieurs, Rubin ouvre la voie à l'ajout d'un troisième axe d'analyse, soit la sexualité, pour rendre compte de l'organisation humaine et sociale dans l'ordre hétéronormatif. Pour une réflexion sur les concepts de sexe et de genre offrant des perspectives queer et non-blanches, voir notamment les contributions de Maria Lugones sur la colonialité du genre (2007, 2008).

[12] « *When we see a musician perform, we are not simply seeing the "real person" playing; as with actors, there is an entity that mediates between musicians and the act of performance* ».

[13] Les analyses effectuées dans le cadre du présent article prennent aussi en compte l'aspect diégétique (propre au récit) proposé par les chansons. À ce sujet, voir l'article de Roger Chamberland (1995) consacré à la chanson « Tu m'aimes-tu » de Richard Desjardins.

[14] Genette développe le concept de transtextualité pour rendre compte des relations qui existent entre un ou plusieurs textes, sous forme implicite ou explicite. Il conçoit cinq types de transtextualité : l'intertextualité (relations de coprésence), la paratextualité (fonction de médiation), la métatextualité (fonction critique), l'hypertextualité (relations d'imitation et de transformation) et l'architextualité (relations génériques). Dans une terminologie voisine à celle de Genette, Serge Lacasse (2010) articule le concept de transphonographie pour souligner les relations entre différents enregistrements musicaux.

[15] *La divine comédie* de Dante constitue une suite de chants adressés à Béatrice Portinari et inspirés par elle. Béatrice est la muse du poète, mais leur amour est toutefois impossible. Elle demeure donc inatteignable pour le poète, qui l'aime et la glorifie autant pour son caractère vertueux que pour sa

Le corps féminin dans la mire

Dans « Ces montagnes », la chanson titre de l'album *Femmes comme des montagnes,* le canteur adopte la *persona* de Quichotte, en s'adressant tantôt à la nature qui l'entoure, tantôt à celle qui fait l'objet de ses pensées. En allongeant les voyelles sur le déictique[16] et sur les « i », Cimon s'époumone dans le refrain : « Toi/Femme imaginaire idéale/Magie/Extralunaire/Mais comme il est long le chemin/De misère pour se rendre à ta chair » (0:59-1:16). Au second refrain, il interpelle sa bien-aimée, et se lamente de ne pouvoir l'atteindre : « Toi/Amante enchantée idéale/Enfanteuse de lumière/Ah comme il est long le chemin/Mais j'espère un jour toucher ta chair ». Plus sa quête avance, plus le sujet apparaît comme ivre d'amour et langoureux, ce qui se traduit dans le couplet final par un étirement des notes aiguës à la voix qui finit par éclater, alors que l'instrumentation augmente en volume et que le rythme à la pulsation accentuée s'accélère. L'interprète crie plus qu'il ne chante : « Nu je suis né, et fou je serai, j'irai où j'irai/Et fou je serai/J'irai où j'irai/J'irai où j'irai/J'irai te chercher/Et sain je mourrai/Oooh/Oooh » (2:24-2:58).

Pour Catherine Rudent, les changements de tessiture vocale chez les interprètes masculins sont l'expression d'une identité masculine forte : « plus le chanteur monte dans les aigus, plus il parait mâle[17] » (2003, 100). Rudent poursuit en expliquant qu'il s'agit de « techniques vocales utilisées à travers lesquelles le chanteur traduit l'intensité de son émotion, voire de son excitation » (2003, 103) ; et quoique le motif de la folie est signalé par les paroles et peut expliquer l'emportement de la voix, le motif dominant qui traverse la pièce — c'est-à-dire, celui du désir du sujet — atteint également son apogée à la fin de cette dernière. Arrivé à mi-chemin de ses pérégrinations, le sujet est enhardi, rêveur et prompt à vivre des expériences transcendantes, quand sa Dulcinée reste cantonnée dans le rôle de la belle couverte de regards. Absente, elle n'a pas voix au chapitre et demeure essentiellement considérée pour sa « chair » : elle constitue ainsi un *objet* de désir et une abstraction, dont la valeur réside dans son potentiel érotique. À cela s'ajoute la partition du corps (c'est-à-dire, le fractionnement d'un tout en parties) qui varie d'une chanson à l'autre, puis d'une amante à l'autre : ainsi, on note que l'allocutaire de « Des jours et puis des jours » (*ÉT*) a une « taille de fleur », et celle de « Démon crié » (*FM*), « un corps de fée ».

Le désenchantement des sujets masculins

À l'inverse, les allocutaires femmes ou les personnages féminins peuvent faire l'objet d'un traitement dépréciatif lorsqu'elles ne suscitent plus l'émerveillement des sujets. Ces derniers délaissent alors leur discours admiratif, dans lequel l'être aimé les élève, pour opter plutôt en faveur d'un discours plus terre-à-terre, voire cru, comme dans la pièce « Chose étrange » tirée de l'album *L'été*. La progression de la chanson se confond avec la description du corps de l'allocutaire féminin. Au début du morceau, le canteur apostrophe son amante en affirmant « J'ai vu une chose étrange dans tes yeux/Qui m'a fait croire que tu m'aimais encore/Mais j'ai eu tort ». La dissolution de la relation liant « je » au « tu » s'effectue dans un mouvement pareil à celui du morcellement du corps féminin et évoque la décomposition, la putréfaction. En réalité, « Chose étrange » illustre bien le concept de *male gaze* : le canteur aperçoit l'Autre féminin et en parcourt le corps du regard, de haut en bas, en s'arrêtant à ses cheveux, ses épaules et « au bas de [s]on dos », pour s'attarder enfin à ses parties génitales. L'exemple fourni par la chanson est assez univoque :

> Tu donnes ton corps comme on donne la mort […]
> J'ai vu une chose étrange entre tes cuisses
> Qui m'a fait comprendre
> Que j'étais pas vraiment à ma place
> Quelque chose de triste
>
> J'ai vu une chose étrange au fond de ton cul
> Comme un dégoût d'l'humanité
> Une terre brûlée
> Des idées noires
> Du désespoir, du désespoir
> Ahhh (2:28-3:10)

Les deux couplets s'appuient sur une même structure, dans laquelle se détache le jeu du violon au moment de la cadence suspensive entre les strophes. Les pauses de la voix ponctuant les lignes et le souffle audible du chanteur donnent toutefois à croire que le fait de prononcer ces paroles constitue un travail pénible et laborieux. Par contre, la place accordée au corps dans la représentation du « tu »

beauté. Dans *Don Quichotte*, le protagoniste est un idéaliste prisonnier de multiples fabulations : il se croit chevalier alors qu'il n'est qu'un pauvre paysan et ne jure que par Dulcinée du Toboso, une paysanne dont il s'est jadis épris. Dulcinée devient dans son imagination la plus belle des femmes, à qui il promet sa fidélité. Si elle est longuement décrite par le personnage principal, elle n'apparaît en revanche pas dans le roman.

[16] En linguistique et dans les théories de l'énonciation, un déictique renvoie à un terme dont le sens dépend de la situation énonciative. Un déictique peut indiquer le temps (ex. aujourd'hui, maintenant), le lieu (ex. là, ici) et signaler l'intersubjectivité (ex. pronoms personnels).

[17] Dans son article, Catherine Rudent retrace l'histoire des techniques vocales chez les interprètes masculins ayant recours à des notes de registres vocaux dits féminins dans la musique populaire. Rudent émet cette conclusion à la suite de son analyse de la chanson « Speed King » de Deep Purple. Toutefois, cette association demeure paradoxale, notamment parce que le sens ou l'émotion exprimés par le changement de tessiture sont aussi fonction du genre musical dans lequel s'inscrit la chanson. Ainsi, Rudent observe que la voix de fausset et les cris connotent l'excitation sexuelle dans le rock, alors qu'ils renvoient à l'exaltation religieuse dans le soul et le gospel. Dans la chanson populaire, elle peut aussi signifier la vulnérabilité.

confère cette fois à ce dernier un caractère menaçant ; l'Autre féminin auquel ce pronom renvoie ne porte désormais plus de « lumière », et se voit entraîné vers le bas, en territoire hostile et inhabitable.

Pièce d'ouverture du disque *Les femmes comme des montagnes*, « Je t'ai jeté un sort » rappelle la pop des années 1960 par son rythme dansant, lui-même caractérisé par le jeu trépidant du piano et le tempo régulier des coups de batterie. La chanson évoque le batifolage amoureux et met en scène un sujet confiant et enjôleur aux côtés d'une amante à la fois séductrice et prédatrice : « Ma belle fêtarde/ J't'ai attendue longtemps/J'n'ai plus vingt ans/Et toi tu as le fardeau/Des jours de sang/Ta plaie elle est avare/Je prends ton flanc/Je t'ai jeté un sort » (0:57-1:27). L'emploi d'un énoncé à fonction conative[18] traduisant un commandement pour la seule et unique ligne qui constitue le refrain (« Maintenant tu dois m'embrasser ») est révélateur du besoin d'accéder au corps de l'Autre et ce, selon les modalités établies par le sujet.

Ainsi, que l'Autre-femme soit idéalisée ou qu'elle soit à l'inverse redoutée, celle-ci n'est en dernière instance jamais le vis-à-vis du sujet masculin. De plus, qu'elle soit présentée comme étant parfaite ou vile, elle demeure hors de portée ou maintenue à distance, ce qui rend la rencontre impossible. Dès lors, le modèle amoureux qui lie le « je » et l'Autre-femme se fonde sur une asymétrie dans leurs rapports. Dans la majorité des chansons des deux opus, la différence entre les sujets masculin et féminin est marquée et irréconciliable, ce qui consolide la bi-catégorisation et nourrit la polarité hétéronormative. Cela n'est pas sans lien avec les métarécits occidentaux, en ce qui a trait notamment à l'idéal romantique, dont les intertextes choisis par Cimon prolongent la trame : le sentiment amoureux est conditionnel à l'idéalisation et est consacré par une vision hétérosexiste de la fusion de deux corps opposés l'un à l'autre (Chaumier 2004).

Pierre Lapointe : des sujets en quête identitaire

Lors de ses premières prestations publiques à la suite de la parution de son tout premier album éponyme (2004), Pierre Lapointe affiche une *persona* de dandy aux allures excentriques. Ce faisant, Lapointe adopte une esthétique queer par son attitude détachée, voire ironique, mêlée de vulnérabilité et d'exubérance[19]. De même, les divers canteurs dans ses compositions se présentent comme des êtres distincts les uns des autres, faisant classe à part, solitaires et souvent en quête identitaire. Ils se plaisent aux côtés de personnages aussi hors-normes qu'eux, tant dans ce premier opus de Lapointe que dans son troisième album, *Sentiments humains* (2009). En l'absence de glissement vers un « je » d'énonciation féminin, les chansons qui figurent sur ces deux disques suggèrent un point de vue androcentré. La quête des sujets masculins met davantage de l'avant un discours articulé du « je » au « vous », ou situe « je » parmi les autres ; ainsi le dispositif énonciatif convie à un discours qui échappe au discours amoureux hétéronormé en se centrant plutôt sur le groupe et la collectivité, tout en laissant entrevoir des créatures tout droit sorties de l'imaginaire de Lapointe.

Les Autres et les mutant·es

La chanson « Au paradis des billes », la dixième piste de l'album *Pierre Lapointe*, plonge dès les premières secondes l'auditeur·rice dans l'univers léger de l'enfance par le jeu en mode majeur du piano comme par les sonorités de glockenspiel imitant la mélodie d'un mobile musical. Le canteur se tient en retrait de deux groupes qu'il observe, à savoir celui des garçons et celui des filles ; ces dernières sont tenues à l'écart des billes, tant et si bien que les premiers les « regrettent ». La chanson progresse vers son point culminant en suivant l'émotion qui gagne le canteur à l'approche des deux cercles. Ne sachant où se situer et ambivalent quant à sa place parmi les garçons, il fait le choix difficile d'intégrer leur groupe, ce que souligne le détachement des syllabes dans l'interprétation vocale des deux dernières lignes : « Et même malgré la tristesse/Des grands regards qui me blessent/ Mains prises, je m'enfoncerai/Dans le grand paradis des billes » (1:43-1:53). Il abandonne les « trop belles et trop grandes filles/qu['il] n'aurai[t] jamais volées ».

Au dernier couplet de la pièce, la voix accompagnée du piano chante : « Au paradis des billes/Les hommes sont jupons/Les douleurs sont teintées/De dentelles et de rires/Malgré la main de l'autre/De trop près similaire/De couleur de jonquille/Moi, j'ai les yeux qui brillent » (1:54-2:20). Visiblement au fait de la tension entre les deux groupes (laquelle repose autant sur leur

[18] Voir l'étude de Jacques Julien (1987) sur la fonction conative dans la chanson populaire, qu'il privilégie puisqu'elle permet de ne plus s'intéresser uniquement à la fonction poétique de la chanson, mais plutôt à sa performance. Julien distingue deux types de conatifs : le conatif frontal et le conatif oblique. Il explique : « En autant qu'elle n'est pas agression pure et simple, la fonction conative met en action tous les aspects de l'activité globale de conviction, de persuasion. En ce sens, elle fait jouer toutes les ressources d'une rhétorique littéraire, gestuelle ou musicale entendue au sens premier de la persuasion » (1987, 147).

[19] Un coup d'œil à la revue de presse suffit pour remarquer comment la critique est unanime à ce propos, ce qui se traduit par le nombre important d'occurrences de ces qualificatifs. La queerité et le dandysme ont certainement en commun leur potentiel subversif et transgressif. Hawkins retrace les origines subversives du dandysme : « *The dandy satirizes his socio-political context through the extravagance of his display. Half-joshingly, his revolt is also Wildean, where just the right dose of eccentricity assures celebratory status. The aim is to create a subjectivity that harnesses attitude, bodily, in most peculiar ways* » (2017 [2009], 189). Dans une autre étude consacrée à Prince, Hawkins et Niblock concluent en décrivant en quoi l'icône pop incarne un dandy : « *Let us say that he is dandy because he breaks down barriers and subverts the status quo; his fantasmatic fooling around with norms attached to gender and sexuality can be read as a satirization of the constructedness of conventional masculinity. For he knows full well that he can reach his fans through evoking desire by means of a coquettish style that is cultivated by camp* » (2012, 54).

différence que sur un jeu de séduction), le sujet semble devenir la risée de ses pairs ; pourtant, malgré son propos antithétique, son désir pour un Autre qui lui ressemble le contente. Par ses thèmes et sa résolution, la chanson se prête ainsi tant à une lecture homoérotique (où le motif de l'homosocialité est dépassé par l'allusion au désir du sujet pour un garçon) que queer, où les signes se trouvent en fin de piste réagencés au profit du brouillage entre les codes genrés de la culture occidentale, de la mise en échec de l'hétéronormativité et de l'émancipation du sujet.

Ailleurs sur le disque, c'est le morceau de style cabaret « Reine Émilie » qui défait les prescriptions du sexe/genre. Le sujet se pose en maître de cérémonie s'adressant à une foule de curieux·ses venu·es rencontrer celle qu'on appelle la reine, et dont le sexe demeure non-identifié. La chanson au rythme ternaire débute sur l'exclamation : « Mais c'est l'hermaphrodite[20] » et laisse présager un discours moqueur, voire haineux. Mais voilà que le canteur déclare : « Homme ou femme/Personne n'y résiste/Tout le monde tombe sous le charme de Madame Émilie ». De l'entrejambe de l'hermaphrodite émane des « odeurs de cannelle », « agrémentée de camphre ». Les changements d'inflexion dans la voix de l'interprète auxquels la musique fait écho tombent dans l'oreille et ajoutent à l'impression d'un « évènement cabaret », empreint de ludisme et d'humour. Très appréciée, la reine finit par donner naissance « À des millions d'enfants/Qualifiés de mutants, cause d'un sexe atrophié ». Défiant les pronostics, c'est la différence, voire la monstruosité de la reine qui revêt ici une valeur positive et lui vaut d'être *vue et considérée* comme attirante. Chez Lapointe, de tels êtres marginaux à l'aspect monstrueux ne sont en rien à craindre, mais représentent plutôt des créatures à célébrer. D'ailleurs, le méga spectacle intitulé MUTANTÈS créé dans le cadre des Francofolies de 2008 et ayant précédé son album *Sentiments humains* dépeint la poursuite du bonheur d'un jeune mutant et de ses acolytes[21]. Cette validation serait-elle pour autant un geste d'appréciation désintéressé, ou plutôt une façon d'entériner la hiérarchie les assignant comme hors-normes ? Rien n'est moins sûr : les canteurs de l'univers de l'artiste cherchent souvent à faire partie de la majorité ou du collectif, bien qu'ils entretiennent une relation ambivalente, voire douloureuse avec le collectif et se retrouvent momentanément mis à l'écart[22]. En revanche, la place accordée aux personnages queer vient confirmer la proposition de Teresa De Lauretis quant au potentiel de subversion et de contournement dans les « technologies du genre » (2007, 75-76). Selon De Lauretis :

> *[L]es conditions de possibilité d'une construction différente du genre existent aussi dans les marges des discours hégémoniques. Situées en dehors du contrat social hétérosexuel et inscrites dans les pratiques micropolitiques, elles peuvent contribuer à la construction du genre et elles se situent plutôt à un niveau local de résistances dans la subjectivité et l'autoreprésentation*[23].

Sans pour autant présumer du processus créatif de Lapointe et du dessein (s'il en est un) derrière ses œuvres, il apparaît tout de même que les exemples offerts par les pièces « Au paradis des billes » et « Reine Émilie » s'inscrivent effectivement dans une pratique (micro)politique de la représentation. Rendue possible par la subjectivité queer de l'auteur-compositeur, elle dépasse les œuvres et rend visibles des sujets encore sous-représentés ou stéréotypés dans la culture populaire.

Enfin, qu'en est-il de la représentation du féminin dans les chansons de Lapointe ? Celle-ci oscille entre des avatars inusités comme la grand-mère, et des figures plus rebattues telles que celles de la « mère » et de la « putain ». Si ces dernières font le plus souvent l'objet d'un discours mélioratif confortant les caractéristiques qui leur sont prêtées, il est en revanche permis de retracer des propos moins doux qui frappent par leur violence. Ainsi, dans la pièce « Barcelone » (*SH*), la ville espagnole est personnifiée en putain coupable de tous les maux. Elle inspire le dégoût du sujet qui souhaite se venger d'elle en la déshonorant :

> Ô Barcelone
> Oh ! Toi que j'ai nommée cent fois
> La salope de tous mes automnes, ce soir
> Je coucherai encore avec toi
> Ô Barcelone
> Un jour j'irai pisser sur toi
> Pour souiller chacun des sourires
> Qu'ils ont en se parlant de toi
> Qu'ils ont en se frottant sur toi
> Toi la voleuse de joie
> Toi qui m'as volé ma joie

La conception traditionnelle et judéo-chrétienne de l'archétype de la putain autorise à la traiter avec mépris, et la place de fait en position d'infériorité vis-à-vis des hommes en raison de sa supposée disponibilité sexuelle. En bout de ligne, l'impossibilité à prétendre au rôle de mère ou de

[20] Il est bon de rappeler que le mot a longtemps été utilisé pour pathologiser et traiter avec mépris les personnes intersexes dans le discours scientifique.

[21] Le monstre est une altérité radicale par rapport à la norme, et constitue donc un terrain queer par excellence dans les arts représentatifs, notamment la littérature de science-fiction et ses différentes esthétiques, dont l'afrofuturisme. L'œuvre de l'Américaine Octavia Butler en est un exemple probant et se prête à une lecture queer à plusieurs égards. Voir également l'ouvrage de Jack Halbertman, *Skin Shows : Gothic Horror and the Technology of Monsters* (1995).

[22] Voir Konaté 2020.

[23] Italiques originales.

Sainte Vierge fait d'elle la cible idéale pour tenir un discours désobligeant à l'endroit du féminin, ce qu'autant d'œuvres canoniques (pensons seulement aux *Fleurs du Mal*) ont contribué à normaliser et à reproduire.

Ariane Moffatt : une écriture de soi au féminin

Chez Ariane Moffatt, la persona que choisit l'artiste est très rapprochée, sur le plan énonciatif des chansons, de sa personne réelle, marquée par l'authenticité, la réflexivité et la recherche d'un équilibre en soi et avec les autres[24]. Un coup d'œil jeté à la couverture des trois premiers albums de Moffatt montre d'ailleurs l'évolution de la *persona* de la chanteuse, qui dévoile graduellement un peu plus son visage et son regard à chaque fois, et semble ainsi parvenir peu à peu à occuper la place qui lui revient. D'une certaine façon, le frottement entre la créatrice et sa *persona* se révèle plus singulièrement chez Moffatt. Alors que l'écriture de Cimon puise sa source dans des textes canoniques et que celle de Lapointe se caractérise par la multiplicité des référents, des codes et des registres, celle de Moffatt est vraisemblablement marquée par une démarche dont le point de départ *n'est pas* hors de soi, mais remonte plutôt à soi. En effet, les différents fils narratifs de ses compositions témoignent d'une écriture plus intime, qui trompe l'auditeur·rice en lui faisant voir l'artiste sans qu'elle n'y soit vraiment ; c'est elle et ce n'est pas elle à la fois. Ainsi le livret de l'opus *Le cœur dans la tête* (2006) offre des métaréflexions poétiques en guise de paroles, rappelant ainsi un journal de création dont les entrées correspondent aux titres qui apparaissent sur le disque. Hybridité, brouillages et écriture fragmentaire figurent donc parmi les stratégies d'écriture des femmes qui se prêtent à l'exercice (Oberhuber et collab. 2012 ; Havercroft et Leblanc 1996) ; ces mêmes stratégies semblent coller à la créatrice Moffatt aussi bien qu'à sa *persona*, qui s'en trouve plus affirmée d'un album à l'autre.

Se jouer de la langue

Curieusement, bien que la langue française particularise l'énonciation au féminin (le masculin passant en effet pour le genre générique), la plupart des sujets parlants chez Moffatt restent agenrés. Il en va de même pour leurs allocutaires. Bien qu'à quelques endroits, le point de vue adopté soit sans conteste celui d'une locutrice — qui revendique par ailleurs sa féminité par des expressions lexicalisées —, la majorité des chansons gomme le genre en l'éliminant des situations énonciatives. Si le genre ne tient pas qu'à l'énonciation, sa présence et son signalement dans la langue peuvent être sources d'identification ou de *désidentification* pour l'auditeur·rice (Muñoz 1999[25]) : ici, l'absence du genre (recherchée ou non par Moffatt) laisse le soin à l'auditeur·rice de s'approprier sa propre construction identitaire plutôt que de devoir se trouver assujetti·e à la matrice des codes de la culture dominante blanche où l'hétérosexualité et la masculinité sont posés comme constituant la norme[26]. Dans « Se perdre » (*CT*), le sujet omet le pronom « je » et opte pour une anaphore sur un fond de sonorités électroniques duquel se détache un jeu en mode mineur évoquant une ambiance inquiétante, qui n'est elle-même pas étrangère à la perte de repères. Cela s'observe en effet dans le passage suivant : « Se perdre dans ses propres mots/entre un 1 et un 0/Se perdre dans une clairière/en plein été/Se perdre une carte routière/sous le nez ». L'emploi ou l'absence du « je » produit plus qu'un effet de style en déjouant les règles du langage et du genre, car « aussitôt qu'il y a un locuteur qui actualise le discours, aussitôt qu'il y a un "je", il y a manifestation du genre » (Wittig 2001 [1985], 130). Sur l'album *Aquanaute* (2002), la cantrice de « Dans un océan » se compare plutôt à une créature marine : les techniques de réverbération, de trémolo et d'échantillonnage de sonorités rappelant l'écoulement et le ruissellement de l'eau suggèrent à l'écoute un environnement aquatique. Au premier couplet, la voix chante : « En p'tite boule dans les bulles/Mes jours ont le goût du savon/Qui glisse le long de ma clavicule/Je dialogue avec une goutte/Qui se détache de son tuyau/La vapeur endort mon ego/J'mets mes branchies et je m'enfouis ». Dans son article portant sur la sous-culture du *Furry Fandom*, Quentin Julien-Saavedra (2014) met en relief « le trouble dans l'espèce » semé par les performances anthropomorphiques des personnes qui adhèrent à ce mouvement ; ces dernières jouent alors sur la perméabilité des catégories, leur hiérarchisation et leur hybridation. Les *furries* explorent ainsi « la pluralité des facettes identitaires d'un individu et sa capacité à errer, migrer, transiter, entre des genres et des espèces posés comme exclusifs[27] » (Julien-Saavedra 2014, 217). À mi-chemin entre une tranche de vie du quotidien et un moment de ressourcement pour le sujet,

[24] Au sujet de Moffatt, Doyon observe : « Alors qu'elle ne fait pas de son œuvre une instance de diffusion de messages politiques ou patriotiques, cette auteure-compositrice-interprète propose des chansons intimistes où transparaissent le doute, le trouble intérieur, le repli sur soi, mais également l'espoir de rapports plus authentiques avec soi et autrui » (2012, 15).

[25] Muñoz situe toutefois la désidentification du côté des personnes minorisées eu égard à leur race et leur sexualité ; la désidentification devient alors une stratégie de survie pour les personnes queer racisées (*queer of color*), ainsi qu'une façon de négocier les codes de la culture dominante. La désidentification trouve entre autres son expression dans de nouvelles pratiques culturelles et dans les arts performatifs. Le propos de Muñoz demeure pertinent dans le présent contexte, si l'on considère que la culture est co-construite autant par les praticien·nes et les artistes que par le public.

[26] Ainsi, leur neutralisation peut également devenir une stratégie d'écriture choisie délibérément : c'est d'ailleurs le cas chez l'artiste et militant·e queer Samuele, dont l'album *Les filles sages vont au paradis, les autres vont ou elles veulent* (2017) mise sur des paroles à l'énonciation non-genrée.

[27] Julien-Saavedra rapproche le mouvement *Furry* du mouvement queer, entre autres en raison de leur commun « arpentage des marges et des limites déstabilisantes » (2014, 217) et des systèmes de pouvoir, en l'occurrence le patriarcat et le spécisme.

le recours à l'anthropomorphisme met donc une fois de plus le genre en échec dans la langue, et permet de surcroît de queeriser le projet de la cantrice, qui voit dans la réalisation de sa transformation une évasion et un point de salut.

Vers des amours queers

En étudiant plus attentivement les textes des trois albums de Moffatt retenus ici, on remarque que s'effectue entre les albums *Aquanaute* et *Tous les sens* (2008) un passage des amours hétéronormées et laborieuses vers des amours apaisées et harmonieuses. Dans « Shangai », la pièce de clôture du premier album, la cantrice se place en retrait pour parler du couple formé par « il » et « elle ». Comme ailleurs sur le même disque, leur relation est en proie à des difficultés, ce que rapporte la cantrice :

> Je connais une légende sentimentalorientée [*sic*]
> Deux amants de Shanghai complètement incendiés
> Qui longent les cours d'eau
> Un cœur pour deux, 1 000 baisers
> Et qui boivent leurs corps
> Et qui crachent leurs destinées

Contrairement aux amant·es présent·es sur les autres pistes du disque, ces amoureux cherchent plutôt à revenir au diapason, ce qui laisse le sujet dans un état de contemplation admirative devant leur capacité à se « construire […] au beau milieu de leur désespoir ». Dans le refrain, la correspondance entre la phrase musicale et la phrase grammaticale est accentuée par le jeu au synthétiseur d'une percussion qui ponctue chaque note de la mélodie et tombe sur chacune des syllabes. Cet effet s'ajoute au jeu harmonique des instruments qui suggère l'emballement, alors que les paroles laissent elles-mêmes deviner le plaisir manifeste de la cantrice devant la réciprocité que projettent désormais les amants et à laquelle renvoie la structure en miroir des lignes : « Elle nage dans ses veines/Ils s'aiment, ils s'aiment/Il berce ses peines/Ils s'aiment, ils s'aiment » (1:59-2:29). Au pont (3:50-3:59), l'écoute en stéréophonie permet d'entendre distinctement la voix de la chanteuse à la fois dans le panneau gauche et le panneau droit. L'artifice donne l'illusion d'une rencontre entre un « je », un « il » et une « elle », où le « je » est contenté·e par osmose, grâce à la persistance du couple.

À l'opposé des sujets d'*Aquanaute*, les cantrices du *Cœur dans la tête* et de *Tous les sens* prennent la parole avec nettement plus d'assurance, ce qui suppose qu'elles savent davantage ce qu'elles recherchent et qu'elles sont mieux disposées à l'énoncer avec clarté. Sur ce point, elles font donc preuve d'agentivité dans leur vie intime. Dans la pièce « Éternel instant présent », le « je » déborde de confiance et témoigne d'une foi profonde en son avenir amoureux. Dès l'introduction, c'est le calme du sujet qui gagne l'auditeur·ice, alors que le son échantillonné d'une boîte musicale se fait entendre. À peine sorti·es du sommeil, le « je » et son allocutaire préfèrent étirer l'heure du réveil et profiter de ce temps qui leur appartient. Dans le premier couplet, la cantrice s'adresse à l'être aimé·e par les mots suivants : « Je frôle tes doigts/Reste allong*é* là/Sous les draps rayés/On n'est plus pressés/La vie attendra, la vie attendra ». Au second couplet, elle poursuit et répète : « Raconte-moi tes rêves, je veux les détails/Reste allong*ée* là, c'est bon dans tes bras/Passé midi, toujours au lit/La vie attendra, la vie attendra[28] ». Le premier couplet postule donc un allocutaire, alors que le second couplet postule plutôt une allocutaire. Le glissement du masculin au féminin passe inaperçu à l'écoute, mais est signalé dans les paroles du livret. Destiné à un public plus restreint, ce jeu énonciatif brouille les cartes du sexe/genre et ouvre la possibilité à la représentation d'une romance queer : les configurations amoureuses deviennent plurielles, en même temps que se multiplient les configurations liées au genre. De plus, par opposition aux compositions de Cimon, l'absence de sexuation et de sexualisation des corps des êtres aimé·es permet aussi aux chansons de Moffatt de se placer en retrait de l'hétéropatriarcat, puisque leur valeur réside davantage dans leur lien d'esprit avec les cantrices que dans les fonctions d'un corps érotisé par le regard du sujet. Les partenaires amoureux peuvent donc aspirer à être des *sujets* d'amour et se tiennent par le fait même à hauteur égale avec les sujets prenant la parole. Pourtant, faudrait-il que les femmes soient des êtres désincarnées dans toutes les sphères de la vie sociale et ce, jusque dans leur sexualité, afin d'accéder au statut de sujet ? Dans son essai *Uses of the Erotic*, Audre Lorde rétorque plutôt que :

> L'érotisme est une ressource de pouvoir en soi qui repose sur un plan profondément féminin et spirituel, fermement enraciné dans le pouvoir de notre sentiment inexprimé ou méconnu. Afin de se perpétuer, chaque oppression doit corrompre ou dénaturer ces diverses ressources de pouvoir dans la culture de l'opprimé·e qui peuvent nourrir le changement[29] (1984, 49).

En définitive, en allant par-delà la dichotomie corps/esprit, il s'agirait pour les femmes de réinvestir l'érotisme

[28] C'est moi qui souligne.

[29] « *There are many kinds of power, used and unused, acknowledged or otherwise. The erotic is a resource within each of us that lies in a deeply female and spiritual plane, firmly rooted in the power of our unexpressed or unrecognized feeling. In order to perpetuate itself, every oppression must corrupt or distort those various sources of power within the culture of the oppressed that can provide energy for change* ». Elle explique ensuite : « *For women, this has meant a suppression of the erotic as a considered source of power and information within our lives. We have been taught to suspect this resource, vilified, abused, and devalued within western society. On the one hand, the superficially erotic has been encouraged as a sign of female inferiority; on the other hand, women have been made to suffer and to feel both contemptible and suspect by virtue of its existence* » (1984, 49).

en vue de se libérer des systèmes d'oppression dominant leurs corps et leur psyché.

Pile ou face : subjectivités et représentation en chanson

Le rapide tour d'horizon des discographies de Philémon Cimon, Pierre Lapointe et Ariane Moffatt effectué dans le présent article visait d'abord à mettre en lumière, à travers l'étude des dispositifs énonciatifs de leurs chansons, les éléments de leurs compositions qui se rapportent aux identités sexuelles et de genre. Bien que chacun·e de ces artistes dispose d'une *persona* propre, médiatisant elle-même ses œuvres, cette *persona* n'est pas indissociable de la subjectivité des créateur·rices ; autrement dit, leurs œuvres ne trahissent pas ce qu'elle et ils sont, pas plus qu'elles ne les altérise. C'est particulièrement le cas chez Lapointe et Moffatt dont les chansons mettent çà et là en scène des perspectives et des récits queers sur lesquels achoppent les métarécits romantiques hétéronormatifs et les conceptions prescrites de la polarité masculin/féminin. Dans les textes de Cimon, les points de vue adoptés se campent définitivement dans une parole et des expériences androcentriques cisgenres : le monde, les astres et les femmes sont autant de territoires à conquérir pour les canteurs, quand ils ne s'offrent pas directement à eux. Ainsi, les sujets masculins se posent en demandeurs obligés, eux-mêmes empêtrés dans des relations asymétriques vouées à finir en queue-de-poisson. Selon que les sujets éprouvent ou non du désir pour l'Autre-femme, leur parole peut devenir plus dépréciative à leur endroit. À l'inverse, c'est plutôt sous le couvert de la redite que l'on observe l'articulation d'un tel discours dans l'œuvre de Lapointe, notamment dans la récupération de la figure de la « putain ». À l'opposé de celles de Cimon, les chansons de Lapointe font toutefois la promotion d'une masculinité dont la distance avec le féminin est plus ténue, pendant que les sujets accueillent dans leurs discours des Autres dont la marginalité est franchement assumée. Mises côte-à-côte avec les compositions de Moffatt, elles montrent comment la chanson peut devenir un art représentatif plus inclusif, capable de pénétrer la culture populaire. Au final, quoique l'on puisse rechigner à trouver coûte que coûte l'artiste dans l'œuvre, il semblerait plutôt, lorsqu'il est question du sexe/genre, que l'œuvre n'échappe pas à la subjectivité de l'artiste et entre en dernière instance dans les politiques de la représentation, en jouant dans les limites ou à la frontière des genres.

Références

Anzaldúa, Gloria (2011) [1987]. « La conscience de la Mestiza : Vers une nouvelle conscience », *Les Cahiers du CEDREF*, vol. 18, p. 75-96.

Auslander, Philip (2006). « Musical Personae », *The Drama Review*, vol. 50, n° 1, p. 100-119.

Boisclair, Isabelle (2014). « Pour ne pas chanter idiote. Quand les *Cultural Studies* et la perspective féministe se marient », *Françoise Stéréo*, http://francoisestereo.com/pour-ne-pas-chanter-idiote-quand-les-cultural-studies-et-la-perspective-feministe-se-marient/, consulté 21 octobre 2021.

Boisclair, Isabelle (2008). « La chanson, une technologie du genre : Éric Lapointe et l'exaltation d'une virilité rebelle », *Québec Studies*, vol. 45, n° 1, p. 43-60.

Boisclair, Isabelle (2007). « Masculinités variables en temps de crise : Deux auteurs-compositeurs-interprètes », *Spirale*, n° 215, p. 22-25.

Boisclair, Isabelle (dir.) (2002). *Lectures du genre*, Montréal, Éditions du remue-ménage.

Boisclair, Isabelle et Carolyne Tellier (2009). « Modèles identitaires sexués et rapports amoureux chez Daniel Bélanger », dans Lucie Joubert (dir.), *Écouter la chanson*, Québec, Fides, collection « Archives des lettres canadiennes », p. 191-207.

Boisclair, Isabelle, Pierre-Luc Landry et Guillaume Poirier Girard (dir.) (2020). *QuébeQueer. Le queer dans les productions littéraires, artistiques et médiatiques québécoises*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal.

Bourcier, Sam (2006) [2001]. *Queer Zones 1 : Politiques des identités sexuelles et des savoirs*, Paris, Éditions Amsterdam.

Butler, Judith (2005) [1990], *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*, traduit par Charlotte Nordmann, Paris, La Découverte.

Butler, Judith (2009) [1993]. *Ces corps qui comptent : De la matérialité et des limites discursives du «sexe»*, traduit par Cynthia Kraus, Paris, Éditions Amsterdam.

Chamberland, Roger (1995). « "Tu m'aimes-tu" : Le récit en creux d'une passion », *Études littéraires*, vol. 27, n° 3, p. 41-50.

Chaumier, Serge (2004). *La déliaison amoureuse : De la fusion romantique au désir d'indépendance*, Paris, Payot.

Cimon, Philémon (2014). *L'été*, Audiogram, ADCD 10337, 1 disque compact.

Cimon, Philémon (2016). *Les femmes comme des montagnes*, Audiogram, ADCD 10366, 1 disque compact.

Cooper, Virginia W. (1992). « Lyrical Sexism in Popular Music: A Quantitative Examination », dans Kenneth Bindas (dir.), *America's Pulse: Popular Music in Twentieth Century Society, Contributions to the Study of Popular Culture*, Wesport, Greenwood Press, p. 229-236.

De Lauretis, Teresa (2007). *La technologie du genre : De Foucault à Cronenberg*, traduit par Marie-Hélène Bourcier, Paris, La Dispute.

Doyon, Noémi (2007). « Attendre le printemps : Équilibres instables dans les chansons de Daniel Bélanger », mémoire de maîtrise, Faculté des lettres et sciences humaines, Université de Sherbrooke, Sherbrooke.

Doyon, Noémi (2012). « De l'ombre à la lumière : Fragments pour une analyse des trois premiers albums d'Ariane Moffatt », *Canadian Folk Music*, vol. 46, n° 3, p. 15-20.

Frith, Simon (1996). *Performing Rites : On the Value of Popular Music*, Cambridge, Harvard University Press.

Genette, Gérard (1982). *Palimpsestes : La littérature au second degré*, Paris, Seuil.

Girard, Stéphane (2020). « Identités de position queer dans la musique populaire au Québec », dans Isabelle Boisclair, Pierre-Luc Landry et Guillaume Poirier Girard (dir.), *QuébeQueer. Le queer dans les productions littéraires, artistiques et médiatiques au Québec*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, p. 437-455.

Grenier, Line (1997). « "Je me souviens"… en chansons : Articulations de la citoyenneté culturelle et de l'identitaire dans le champ musical au Québec », *Sociologie et sociétés*, vol. 29, n° 2, p. 31-47.

Halbertman, Jack (1995). *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters*, Durham and London, Duke University Press.

Hall, Stuart (1997). « The Work of Representation », dans Stuart Hall (dir.), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, Londres, Sage/Open University Press, p. 13-69.

Havercroft, Barbara et Julie Leblanc (dir.) (1996). « Effets autobiographiques au féminin », *Voix et Images*, vol. 22, n° 1.

Hawkins, Stan (2017) [2009]. *The British Pop Dandy: Masculinity, Popular Music and Culture*, New York, Routledge.

Hawkins, Stan et Sarah Niblock (2012). « Inscriptions of Otherness: Dandyism, Style, and Queer Sensibility », dans *Prince: The Making of a Pop Music Phenomenon*, New York, Routledge, p. 35-54.

Hirschi, Stéphane (1995). *Jacques Brel : Chant contre silence*, Paris, Nizet.

Julien, Jacques (1987). « La fonction conative dans la chanson populaire », dans Robert Giroux (dir.), *La chanson dans tous ses états*, Montréal, Triptyque, p. 145-161.

Julien-Saavedra, Quentin (2014). « Furry Fandom : Trouble dans l'espèce », *Multitudes*, vol. 1, n° 55, p. 212-220.

Kerbrat-Orecchioni, Catherine (2009). *L'énonciation : De la subjectivité du langage*, Paris, Armand Colin.

Konaté, Khady (2020). « Représentations du féminin et énonciation lyrique dans la chanson québécoise contemporaine : Perspectives sur le sexe/genre chez Ariane Moffatt, Pierre Lapointe et Philémon Cimon », mémoire de maîtrise, Département de français, Université d'Ottawa, Ottawa.

Lapointe, Pierre (2004). *Pierre Lapointe*, Audiogram, ADCD 10173, 1 disque compact.

Lapointe, Pierre (2009). *Les sentiments humains*, Audiogram, ADCD 10261, 1 disque compact.

Lapointe, Pierre (s.d.). « Dossier de presse Pierre Lapointe 2001-2002 », *Site officiel de Pierre Lapointe*, https://pierrelapointe.com/, consulté le 11 août 2019.

Lorde, Audre (1984). *Sister Outsider: Essays and Speeches*, New York, Crossing Press.

Lugones, Maria (2007). « Heterosexualism and the Colonial/Modern Gender System », *Hypatia*, vol. 22, n° 1, p. 186-209.

Lugones, Maria (2008). « The Coloniality of Gender », *Worlds and Knowledge Othewise*, vol. 2, n° 2, p. 1-16.

Melançon, Johanne (2008). « Vidéoclip : De l'engagement à la propagande », *Québec Studies*, vol. 45, n° 1, p. 79-96.

Moffatt, Ariane (2002). *Aquanaute*, Audiogram, ADCD 10155, 1 disque compact.

Moffatt, Ariane (2006) [2005]. *Le cœur dans la tête*, Audiogram, ADCD 10192, 1 disque compact.

Moffatt, Ariane (2008). *Tous les sens*, Audiogram, ADCD 10223, 1 disque compact.

Muñoz, José Esteban (1999). *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

Namaste, Viviane (2005). *« C'était du spectacle ! » : L'histoire des artistes transsexuelles à Montréal (1955-1985)*, Montréal, McGill Queen's University Press.

Oberhuber, Andrea (2012). *Corps de papier : Résonances*, Québec, Nota bene, collection « Nouveaux essais Spirale ». Avec des accompagnements de Catherine Mavrikakis, Nicole Brossard et Verena Stefan.

OUELLETTE, Myrthô (2006). « Les représentations de la féminité et de la masculinité à travers le thème des rapports amoureux dans la chanson populaire francophone consommée au Québec, 1960-1990 », mémoire de maîtrise, Faculté des lettres et sciences humaines, Université de Sherbrooke, Sherbrooke.

RUBIN, Gayle (1975). « The Traffic in Women: Notes on the "Political Economy" of Sex », dans Rayna R. Reiter (dir.), *Toward an Anthropology of Women*, New York, Monthly Press, p. 157-210.

RUDENT, Catherine (2005). « La voix de fausset dans Speed King de Deep Purple : Une virilité paradoxale », dans Cécile Prévost-Thomas, Hyacinthe Ravet et Catherine Rudent (dir.), *Le féminin, le masculin et la musique populaire d'aujourd'hui*, Paris, Observatoire Musical Français, p. 99-108.

SAVOIE, Chantal (2021). « Les femmes et la chanson au Québec : Chantiers, objets et méthodes », communication présentée le 30 avril dans le cadre de *DIG! Volet I: « Pionnières en histoire de la musique au Québec »*, Montréal.

WHITELEY, Sheila et Jennifer Rycenga (2006). *Queering the Popular Pitch*, New York, Routledge.

WITTIG, Monique (2001) [1985]. « La marque du genre », dans Monique Wittig (dir.), *La pensée straight*, Paris, Balland, p. 127-138.

Résumé

Dans ce texte est proposée une « lecture du genre » (Boisclair 2002) des œuvres de Philémon Cimon (*L'été*, *Les femmes comme des montagnes*), Pierre Lapointe (*Pierre Lapointe*, *Sentiments humains*) et Ariane Moffatt (*Aquanaute*, *Le cœur dans la tête*, *Tous les sens*). L'étude des chansons contenues sur ces albums prend pour point de départ une interrogation des subjectivités genrées de ces trois artistes, entre personne réelle et *persona*, et montre que ces dernières façonnent leurs compositions. La sollicitation du concept de sexe/genre ouvre dès lors la porte à l'exploration des représentations des identités sexuelles et de genre dans ces chansons, où les identités des artistes se trouvent mises en abîme. En s'intéressant à l'énonciation et au discours (en particulier, au discours amoureux) contenu dans le texte des chansons sélectionnées, il est possible de rendre compte de la reproduction des injonctions à l'hétérosexualité et des poncifs qui cloisonnent le genre, ainsi que des glissements et brouillages qui autorisent des resignifications du genre. Ainsi, chez Cimon, on observe la reconduite du point de vue masculin où la valeur du féminin réside dans sa capacité à émerveiller le sujet et à susciter son désir. À l'opposé, les textes de Lapointe et Moffatt dépeignent des personnages et des récits queer, bien que leur identité queer n'ait pas été revendiquée à l'heure de la parution de leurs œuvres.

Abstract

This article proposes a "*lecture du genre*" (gendered reading) (Boisclair 2002) of the works of Philémon Cimon (*L'été*, *Les femmes comme des montagnes*), Pierre Lapointe (*Pierre Lapointe*, *Sentiments humains*) and Ariane Moffatt (*Aquanaute*, *Le cœur dans la tête*, *Tous les sens*). The study of songs that appear on albums by these three artists branches from an interrogation of their gendered subjectivities between real person and persona, showing how subjectivities shaped their compositions. Using the concept of sex and gender as separate categories, the representation of sexual and gender identities can be explored within the songs in which the artists' identities are embedded. By observing the articulation of identity and gendered rhetoric (especially the romantic rhetoric) of the selected songs, it is possible to account for the reproduction of compulsory heterosexuality and the clichés that prescribe gender roles, as well as the shifts in meaning, permutations, and blurred boundaries that allow for resignifications of gender. In Cimon's work, the masculine perspective is replicated, whereas the value of the feminine lies in its ability to enchant the subject and arouse desire. In contrast, Lapointe's and Moffatt's songs depict queer characters and narratives, despite the fact that they did not claim publicly their queer identities when they launched these albums.

***

Khady Konaté

Khady Konaté est travailleuse communautaire et mélange dans sa pratique son intérêt pour les arts littéraires à son désir de transformation sociale. Elle est détentrice d'une maîtrise en lettres françaises et est maintenant candidate au doctorat en sociologie à l'Université de Montréal. Ses réflexions actuelles prennent appui sur les perspectives queer, l'intersectionnalité et les théories critiques féministes et de la race, de même que sur la recherche-création en sciences humaines et sociales.

Quadruple défi pour les artistes femmes, immigrantes et allophones : le cas du premier *Sarau das Minas Montréal*

Dalila Vasconcellos de Carvalho
(Université de Montréal)

Le premier *Sarau das Minas Montréal* : soirée de sororité artistique

Le *Sarau*[1] *das Minas Montréal* est un événement artistique qui a été conçu, dirigé et réalisé par une équipe de femmes immigrantes[2] et allophones[3] et qui s'est tenu le 8 mars 2020, quelques jours à peine avant la fermeture des lieux publics en raison de la pandémie de COVID-19. Le terme *sarau* signifie « après-midi » (Tennina 2013), bien qu'on utilise généralement la traduction libre « soirée » en français. Les deux mots suivants tirés du titre de l'événement, *das minas*, correspondent à « des filles ». En portugais brésilien, cette expression dénote clairement qu'il s'agit d'un événement fait pour et par des femmes, ce qui se rapproche davantage de la locution « soirée de filles » que de sa traduction plus littérale « soirée des filles ».

Selon Oliveira (2020), la sociogenèse du *sarau* à São Paulo est intimement liée à l'histoire des salons littéraires et artistiques du XIXe au début du XXe siècle. Cette pratique culturelle inspirée des salons européens — notamment des soirées parisiennes — a été adaptée au contexte brésilien par une élite cosmopolite constituée de familles traditionnelles et aristocrates qui se sont enrichies en exploitant des plantations de café, de même que par la bourgeoisie urbaine issue de l'industrialisation plus récente de la ville. À l'origine, le s*arau* tenait lieu d'espace de sociabilité pour les élites, les intellectuels, les mécènes et les artistes de différentes disciplines (surtout des hommes), dans l'intimité d'un salon. Plus tard, des groupes moins privilégiés de la société se sont réapproprié le *sarau*. Aujourd'hui, ce type d'événement a lieu partout au Brésil et constitue souvent un important espace de résistance culturelle, artistique et politique[4].

La portée socioculturelle spécifique du *sarau* présentait un cadre particulièrement en phase avec les objectifs de notre soirée du 8 mars 2020. Dans « notre » *Sarau*, on ne comptait que des artistes femmes, majoritairement immigrantes, et dont la langue maternelle n'est ni le français, ni l'anglais. Neuf artistes[5] — quatre musiciennes, un groupe musical féministe, deux poétesses, une troupe de théâtre et une actrice — ont offert des prestations de leur choix, d'une durée d'environ dix à quinze minutes. Originaires du Brésil, du Canada, du Chili, d'Égypte, d'Iran et du Venezuela, ces artistes montréalaises ont performé en français, aussi bien que dans leur langue maternelle, soit l'arabe, le portugais, l'espagnol, le perse ou l'anglais. Pour son cachet plus amical, décontracté et intime, la formule du *sarau* a été préférée au spectacle conventionnel afin d'offrir à ces femmes artistes une scène moins intimidante, facilitant la proximité et le partage avec le public, mais surtout, l'opportunité pour les artistes de se rencontrer entre elles.

De la recherche à l'action : une scène pour les artistes femmes, immigrantes et allophones

Il importe de situer le processus de construction de notre *sarau* dans le contexte plus général de mes recherches doctorales et des rencontres qu'elles ont occasionnées. À l'automne 2019, je me trouvais à la fin de mon enquête de terrain. J'amorçais alors l'organisation des données collectées auprès de musicien·nes imigrant·es. Au cours de l'année précédente, j'avais réalisé

[1] Dans cet article, j'utilise le terme avec une majuscule, *Sarau,* pour désigner l'événement du 8 mars 2020. Voir la page Facebook accessible au https://www.facebook.com/saraudasminasmontreal/, ainsi que la page Instagram : https://www.instagram.com/saraudasminasmontreal. Le terme en minuscules, *sarau*, fait référence de façon plus générale au type d'événements au sein duquel il s'inscrit.

[2] Afin de rester fidèle à la définition du verbe *immigrer,* qui renvoie au fait d'arriver dans un pays étranger dans le but de s'y établir, j'utiliserai dans cet article le terme immigration et son dérivé, immigrant·e, plutôt que migration ou migrant·e. Ce terme met l'accent à la fois sur son aspect durable, sur un processus bureaucratique d'acquisition et de régularisation du statut d'entrée contrôlé par l'État, ainsi que sur « l'élaboration lente d'une nouvelle identité durable » (Aguirre 1995, 10).

[3] Par « allophones », j'entends les personnes dont la langue maternelle n'est ni le français, ni l'anglais. Il n'est pas question ici de la langue d'usage à la maison ou de la langue parlée au travail (Mcall 1992).

[4] Par exemple, au début des années 2000, le *sarau* a été réapproprié et transformé dans les régions périphériques de la ville de São Paulo à travers le « *Sarau da Cooperifa* ». Le mot *Cooperifa* signifie « Coopérative culturelle de la Périphérie ». Cet événement organisé par le poète Sérgio Vaz se tient régulièrement depuis sa première édition (Tennina 2013, 12, c'est moi qui traduis).

[5] J'aimerais remercier toutes les artistes qui ont participé au *Sarau* (par ordre alphabétique) : Mafer Bandola, Aloysius Bell, Ligia Borges, Carolina Chmielewski, Cleo Fonseca, Amal Idris-Haroun, Lara Klaus, Fabienne Lucet, Elham Manouchehri, Lissiene Neiva, Bianca Rocha et Marisol Vera.

des entretiens avec plusieurs artistes femmes et immigrantes d'origine brésilienne (comme moi), que j'avais fréquentées dans leurs milieux de travail et durant leurs spectacles. Me sachant pianiste et compositrice, la chanteuse brésilienne Flávia Nascimento[6] m'a proposé d'organiser une rencontre musicale. J'ai donc invité Flávia et deux autres chanteuses brésiliennes chez moi : Lissiene Neiva — établie à Montréal depuis plus de dix ans — et Bianca Rocha, qui venait d'arriver en ville.

Deux idées ont émergé de cette rencontre : premièrement, l'envie de fonder un groupe musical féministe dédié à la valorisation des compositrices de musique populaire brésilienne, que nous avons nommé *Todas* [Toutes]. Deuxièmement, nous souhaitions organiser un événement musical destiné à des femmes immigrantes comme nous. Puisqu'il était difficile pour ces trois chanteuses de conjuguer leurs carrières respectives avec l'organisation d'événements artistiques, nous avons décidé (d'un commun accord[7]) que j'assurerais la direction du *Sarau*. Je suis donc partie à la recherche d'autres femmes immigrantes brésiliennes intéressées et disponibles pour coorganiser un tel événement à Montréal. J'ai rencontré Ligia Borges[8], qui a contribué au projet en tant que comédienne, travailleuse culturelle et productrice. Par la suite, la muséologue et designer Suellen de Sousa[9] s'est jointe à notre équipe en tant que productrice et responsable de la diffusion et des communications[10].

Dans cet article, je présente en premier lieu une analyse préliminaire des questions entourant les musicien·nes immigrant·es œuvrant dans le réseau de la « musique du monde » à Montréal. Dans ma thèse de doctorat, je soutiens que cette catégorie, largement critiquée sur le plan théorique par les ethnomusicologues et les anthropologues (Stokes 2004 ; Lortat-Jacob 2000 ; Feld 2004) réfère à un monde ou à un réseau musical fonctionnant comme n'importe quel autre « monde de l'art ». Ce concept du sociologue Howard S. Becker renvoie à la chaîne de coopération composée de toutes les personnes et organisations qui produisent des événements et des objets que ce monde définit comme de l'art (Becker 1976). Ainsi, j'aborde la « musique du monde » en tant que réseau formé par un ensemble d'acteur·rices composé d'individus (musicien·nes, travailleur·euses culturel·les, agent·es, etc.) et d'institutions (organismes subventionnaires, organismes sans but lucratif, etc.) qui disposent de pouvoirs et de ressources (matérielles et symboliques) inégales pour le façonner et pour en faire partie. L'objectif principal de ma thèse étant de me pencher sur les divers obstacles professionnels, artistiques, esthétiques et discursifs que les musicien·nes immigrant·es rencontrent au cours de leur carrière de « musicien·nes du monde », je montre que cette catégorie polysémique et sujette à controverse est constamment renégociée par ces personnes en fonction du contexte social et politique, et que les réseaux qui s'articulent autour de cette étiquette sont d'une importance fondamentale pour la construction de la carrière des musicien·nes immigrant·es à Montréal[11].

Je présente également dans ce texte une réflexion ancrée dans une démarche féministe empirique inductive visant à construire un « espace sûr » pour les artistes femmes, immigrantes et allophones. Comme je le montrerai ci-dessous, l'immigration s'ajoute à des problématiques historiques sur le plan de l'identité de genre dans les arts et dans la musique, les femmes ayant déjà à surmonter plusieurs obstacles afin d'être reconnues comme créatrices et interprètes professionnelles. Plusieurs auteur·rices se sont penché·es sur le manque de reconnaissance dont souffrent les femmes et leurs œuvres à travers l'histoire et dans différents mondes de la musique (Bowers et Tick 1987 ; Rousseau-Dujardin 1991 ; Whiteley 1997 ; Escal et Rousseau-Dujardin 2000 ; Green et Ravet 2005) et plus généralement dans les arts occidentaux (Nochlin 1993 ; Sofio 2006 ; Trasforini 2007 ; Dumont et Sofio 2007 ; Pollock 2007). Une revue de littérature non exhaustive sur les rapports de genre dans les mondes de la musique en France[12] et au Brésil[13] montre par exemple que le problème des inégalités de genre en musique, au-delà des spécificités de chaque

6 Pour plus d'informations à son sujet, consulter son site Internet : http://www.flavianascimento.com/.

7 Pour des raisons personnelles, Flávia Nascimento a dû abandonner le projet. Lissiane Neiva et Bianca Rocha ont fait partie du groupe *Todas*.

8 Elle est la fondatrice du groupe Théâtre de l'intime : https://www.facebook.com/theatredelintime.

9 Je la remercie au passage d'avoir créé l'affiche et l'identité visuelle du Sarau.

10 Dans le milieu culturel québécois, les équipes ainsi constituées procèdent généralement à la préparation d'une demande de subvention. Selon l'expérience des artistes immigrant·es interrogé·es dans le cadre de mes recherches, l'obtention d'une première subvention pour un projet artistique peut toutefois exiger plusieurs années. Parmi mes interlocuteur·rices, certain·es n'en ont jamais reçu, alors que d'autres n'ont obtenu un financement qu'après de nombreux essais. Ainsi, nous aurions pu prendre le risque d'attendre plusieurs années avant d'obtenir un financement, ou alors réaliser le projet dès maintenant en priorisant le travail collectif et bénévole de femmes intéressées par celui-ci. Puisque nous appréhendions les difficultés relatives au processus de demande de subvention, nous avons décidé de passer directement à l'action. Toutes les personnes impliquées dans cet événement ont donc travaillé de façon bénévole. J'aimerais remercier Ligia Borges à la production et à l'animation ; Suellen de Sousa à la production et à la conception graphique ; Xandra Stefanel à la photographie ; Julia Salles et Vanessa Conti Irion aux enregistrements vidéo ; Sacha Daoud à la technique et toute l'équipe de soutien constituée de Andrea Canete, Camila Coimbra, Monica Zahredine et Manon Alarie.

11 J'aborde notamment l'émergence de la catégorie « musique du monde » dans les milieux universitaires américains au début des années 1960, son appropriation par les maisons de disques indépendantes au cours d'une réunion à Londres en 1987, puis son adoption plus large dans d'autres marchés nationaux : en France (Feld 2004 ; Stoke 2004), aux États-Unis (Taylor 1997), puis au Canada et au Québec dans les années 1990. Mes recherches m'ont permis de constater qu'il existe très peu d'études portant sur la « musique du monde » au Québec.

12 En France, depuis les années 2000, les sociologues de la musique étudient l'accès des femmes aux professions artistiques, par exemple les musiciennes au sein des orchestres professionnels (Ravet 2006 ; 2011). D'autres auteur·rices s'inscrivant dans une trajectoire similaire ont abordé différentes problématiques liées aux inégalités de genre dans le milieu des arts professionnels en France : la division sexuelle du travail chez les musicien·nes

contexte et de chaque domaine musical, a de profondes racines historiques et symboliques. Cependant, une artiste femme qui est aussi immigrante et allophone se retrouve dans une position bien particulière lorsqu'elle tente une insertion dans le milieu artistique professionnel au Québec. Puisque la langue se trouve au cœur de la pratique de plusieurs disciplines artistiques, le fait de chanter, d'écrire, de réciter ou de parler dans une autre langue que le français et l'anglais pose un défi supplémentaire aux femmes qui œuvrent dans ce domaine.

La démarche féministe derrière le *Sarau* s'inscrivait donc dans une recherche de réponses pragmatiques à deux problèmes vécus par les artistes femmes, immigrantes et allophones que je détaillerai dans la prochaine section : premièrement, ces femmes sont sous-représentées dans les espaces professionnels du milieu culturel québécois ; deuxièmement, la langue constitue un obstacle à leur inclusion. En ce sens, l'organisation d'un *sarau* pourrait sans doute être incluse dans une conception élargie de la recherche-action telle que définie par John Dewey, selon laquelle l'acteur social apprendrait en faisant (Boutet 2016). Je préfère toutefois aborder la démarche qui a donné lieu à cet événement à partir du concept des « mondes de l'art » de Becker. Selon cette approche, toute œuvre d'art est le résultat d'un travail collectif « soumis à des principes classiques de division et de coordination […] du travail, faisant l'objet de coopérations, de tensions et de conflits au même titre que les autres activités professionnelles organisées » (Buscatto 2012, 325). L'axe central de la démarche d'organisation du *Sarau* était donc la coopération entre les acteur·rices ; il s'agissait principalement de constituer un réseau de soutien pour des artistes femmes et immigrantes afin de les aider à surmonter les obstacles sociaux fondés sur le genre, l'immigration et la langue, qui exercent un impact sur leur pratique artistique[14]. En d'autres termes, bien que le *Sarau* soit une extension imprévue mais incontournable de ma recherche de doctorat, celui-ci résulte surtout de la volonté d'un groupe de femmes artistes, immigrantes et allophones d'agir en réponse à la situation linguistique minoritaire dans laquelle elles se trouvent. Ainsi, notre défi était de répondre de façon pragmatique à la question suivante : comment réaliser un « espace sûr » pour des femmes artistes et immigrantes à Montréal ?

Il importe de s'attarder brièvement à la notion d'« espace sûr », qui s'est répandue de manière exponentielle à partir des mouvements des femmes de la fin du XX^e^ siècle. Cette locution a été utilisée dans de nombreux contextes militants et pédagogiques différents (Arbell 2021). Au sein des mouvements féministes, LGBTQIA2S+ et des droits civiques, une compréhension de l'« espace sûr » s'est développée dans le cadre d'une volonté de protéger les groupes marginalisés de la violence et du harcèlement (Chin 2017 ; The Roestone Collective 2014). En éducation, l'« espace sûr » est considéré comme une métaphore pédagogique qui présume que l'isolement physique et psychique des élèves est moindre lorsqu'ils sont suffisamment à l'aise pour s'exprimer librement entre eux (Boostrom 1998).

Si l'étude de la signification et des répercussions liées à la notion d'« espace sûr » demeure incomplète (Barrett 2010), elle s'est révélée être une source d'inspiration importante pour la conception de notre *Sarau*. Il faut cependant souligner que la transposition de la notion d'espace sûr dans le domaine des arts a ses limites. Puisque nous souhaitions créer un événement ouvert au public, donc accueillir toutes les personnes susceptibles d'être intéressées par cette initiative et ce, sans exclusion en fonction de leur genre, notre but n'a jamais été de créer un réel « espace sûr » dans le sens où l'emploient les militant·es ou les pédagogues[15]. La notion d'« espace sûr » a plutôt servi de métaphore pour nous aider à réfléchir aux raisons pour lesquelles nous considérions en avoir besoin. Pourquoi des artistes femmes, immigrantes et allophones à Montréal ressentent-elles le besoin de se retrouver dans un « espace sûr » ? De quoi souhaitent-elles spécifiquement se mettre à l'abri ?

(Ravet et Coulangeon 2003), la question des stéréotypes de genre dans le monde de l'art (Buscatto et Leontsini 2011), le défi des chanteuses et des instrumentistes de jazz (Buscatto 2003 ; 2005 ; 2008) et les femmes dans la musique populaire (Prévost-Thomas, Ravet et Rudent 2005). Buscatto (2008) affirme que de façon générale, les mondes de l'art semblent tous fermés aux femmes, qu'il s'agisse du monde de la musique populaire, de la musique classique, des arts plastiques ou de la littérature. Ravet (2016) est plus catégorique au sujet du monde professionnel de la musique en affirmant que « la musique demeure le domaine le moins féminisé des métiers de la création et de l'interprétation artistiques » (107).

13 Au Brésil comme en France, les études analysant les obstacles genrés auxquels les femmes font face dans leur trajectoire pour devenir professionnelles nous proviennent d'abord de la sociologie et de l'anthropologie. Simioni (2008) se penche par exemple sur l'insertion des femmes peintres dans le domaine des arts au Brésil de la moitié du XIX^e^ siècle à 1922 ; Eleutério (2005) a étudié les femmes écrivaines entre 1880-1930, et Pontes (2010) a travaillé sur les comédiennes du théâtre moderne à São Paulo. Finalement, dans le monde de la musique populaire, Diniz (2005) se penche sur la carrière de la pianiste et compositrice Chiquinha Gonzaga (1847-1935), compositrice pionnière de *choros*, au Brésil. Du côté de la musique classique, Toffano (2008) analyse la carrière des pianistes érudites des années 1920. Les premiers travaux de recensement et de repérage des compositrices « effacées » de l'histoire de la musique populaire et savante ont été réalisés principalement par deux musicologues dans les années 1980 : Nilceia Baroncelli (1987) et Eli Maria Rocha (1986). Inspirée par ces travaux, je me suis penchée à mon tour sur la carrière de deux musiciennes issues du monde de la musique classique durant la première moitié du XX^e^ siècle au Brésil, Helza Camêu (1903-1995) et Joanídia Sodré (1903-1975), afin de comprendre comment elles ont réussi à se tailler une place comme, respectivement, compositrice et cheffe d'orchestre, en occupant deux postes traditionnellement « masculins » (Carvalho 2012).

14 L'approche sociologique est encore plus pertinente lorsqu'il s'agit d'interpréter la carrière des artistes immigrant·es allophones, car elle permet d'aborder la vocation artistique comme un fait social : « Malgré leur caractère subjectif et leur indétermination apparente, il existe bien des conditions sociales de formation et de matérialisation des vocations artistiques » (Sapiro 2007, 9).

15 Le jour du spectacle, les conjoints et conjointes des artistes nous ont aidées à aménager l'espace. Sacha Daoud, batteur et réalisateur musical, a joué le rôle de technicien de son et a fourni gratuitement de l'équipement technique.

Artiste femme, immigrante et allophone : une problématique invisible

Le recensement canadien de 2016 (Hill Strategies 2020[16]) illustre la situation d'inégalité dans laquelle se trouvent les artistes femmes racialisées[17] et immigrantes[18]. Si le revenu médian des femmes artistes au Canada est de 22 300 dollars (inférieur à celui des hommes artistes, qui est de 27 100 dollars), le revenu des femmes artistes autochtones et des femmes artistes racialisées est encore plus faible[19]. Les femmes artistes autochtones ont le revenu le plus bas (17 800 dollars), suivies par des femmes artistes racialisées (17 900 dollars) puis des femmes artistes racialisées et immigrantes (20 800 dollars). Il importe de noter que la position de la femme artiste immigrante est marquée par un cumul d'axes de minorisation. Parmi les artistes racialisé·es, 60 pour cent sont des immigrant·es, alors qu'ils et elles ne représentent que 14 pour cent des artistes non racialisé·es (Hill Strategies 2020, 3).

Malgré cette situation d'inégalité, une revue de littérature en sociologie et en anthropologie de l'art ou de la musique, ainsi que dans les domaines de l'immigration et des études de genre, révèle l'absence flagrante d'études sur les artistes femmes immigrantes, et plus spécifiquement sur les artistes femmes, immigrantes et allophones au Québec[20]. Dans la littérature sur l'immigration, les femmes artistes, immigrantes et allophones œuvrant dans « les mondes de l'art » québécois sont rarement le sujet principal de l'étude. Généralement, elles sont amalgamées à la catégorie des « artistes immigrants » et l'analyse est réalisée sans aucune distinction entre les hommes et les femmes[21]. Plusieurs des chercheur·euses s'intéressent à « l'intégration professionnelle » des artistes immigrant·es et au rôle facilitateur des arts ou de ses « manifestations culturelles » pour leur « intégration » sociale[22].

Cinq constats principaux se dégagent de ces travaux. D'abord, tous·tes les auteur·rices observent un manque d'études sur le thème général de l'inclusion des artistes immigrant·es au Québec. Deuxièmement, les œuvres des artistes immigrant·es souffrent d'un déficit de visibilité dans la culture majoritaire. Troisièmement, les artistes immigrant·es rencontrent de nombreuses difficultés spécifiques lorsqu'ils et elles tentent de s'insérer dans le milieu artistique québécois. Les principaux obstacles rencontrés sont les suivants : l'absence d'un réseau pour se faire connaître, le manque de connaissances relatives au fonctionnement du milieu (subventions, organismes de soutien, etc.), l'absence de reconnaissance des expériences artistiques acquises ailleurs, la difficulté à maîtriser les codes culturels et artistiques locaux (les normes et les attentes qui prévalent dans la culture d'accueil), le manque d'appui pour la diffusion de leurs œuvres, et enfin la méconnaissance des pratiques culturelles et artistiques extérieures par les acteur·rices du milieu artistique local (les diffuseurs, les jurys, les critiques, etc.). Tous ces facteurs nuisent à la reconnaissance du statut d'artiste, d'autant que celui-ci s'acquiert surtout par la reconnaissance des pairs (Marcoux-Gendron 2015).

Quatrièmement, à l'exception de Bellavance (2000) et Aguirre (1995) qui ont étudié les artistes immigrant·es sans égard à la nationalité, la majorité des études sur les artistes immigrant·es se restreignent à un seul groupe national ou à une origine ethnique donnée, sans que ce choix ne soit justifié sur le plan méthodologique ou théorique. Cette tendance peut être interprétée comme s'inscrivant dans une propension à

[16] Hill Strategies (2020), « Diversité démographique des artistes au Canada en 2016 », rapport 51, https://hillstrategies.com/wp-content/uploads/2020/01/rsa51_artistes_diversite2016.pdf, consulté en 18 mars 2022.

[17] Dans le rapport Hill Strategies (2019), les personnes désignées comme « racialisées » correspondent aux individus que Statistique Canada décrit comme étant d'une « minorité visible » en se basant sur une question reliée aux antécédents des répondant·es: « Cette personne est-elle un : *Cochez plus d'un cercle ou précisez, s'il y a lieu*. Blanc ; Sud-Asiatique (p. ex. Indien de l'Inde, Pakistanais, Sri-Lankais, etc.) ; Chinois ; Noir ; Philippin ; Latino-Américain ; Arabe ; Asiatique du Sud-Est (p. ex. Vietnamien, Cambodgien, Laotien, Thaïlandais, etc.) ; Asiatique occidental (p. ex. Iranien, Afghan, etc.) ; Coréen ; Japonais ; Autre — précisez » (Hill Strategies 2019, 48).

[18] Ces données se réfèrent exclusivement aux « résidents permanents ». Tous les autres statuts d'entrée sont exclus du rapport. Selon Statistique Canada, les immigrants sont les personnes ayant déjà été un « immigrant reçu » : « [u]n "immigrant reçu" (résident permanent) [est] une personne à qui les autorités de l'immigration ont accordé le droit de résider au Canada en permanence » (Hill Strategies 2019a, 46).

[19] Dans ce rapport, les personnes autochtones ne sont pas considérées comme étant racialisé·es (Hill Strategies 2019, 48).

[20] En 2021, le Centre des musiciens du monde a organisé le colloque *Femmes musiciennes du monde*. Pour en savoir plus, voir le rapport de Marcoux-Gendron et Champagne (2022).

[21] Les travaux portant sur les artistes immigrant·es au Québec peuvent être classés selon les thématiques qu'ils abordent : l'apport des artistes immigrant·es (Bail-Milot 1984), notamment des artistes français·es et belges dans l'histoire de la musique au Québec (Gallat-Morin 1984 ; Houle 1996) ; la compréhension du parcours migratoire ou des stratégies identitaires à partir des créations artistiques (Rachédi 2008 ; Gordon 2010 ; Lamotte 2014) ; les manifestations artistiques — surtout musicales — en tant qu'expression culturelle et d'appartenance à un groupe national ou ethnique précis (Berthiaume-Zavada 1994 ; González, 2010) ; « l'intégration » socioculturelle et professionnelle des artistes dans un milieu local — notamment des interprètes-immigrant·es de la musique savante (Leyssieux 2012) ; le parcours de la reconnaissance dans le cas de musiciens d'origine arabe (Marcoux-Gendron 2015) ; l'analyse thématique de la chanson (Proulx 2008) ; un portrait sociohistorique de la musique latino-américaine à Montréal (VegaVega 2018) et une vision panoramique inédite de la scène artistique latino-américaine (Argonza 2018). En sociologie, le travail de Guy Bellavance (2000) est centré sur le point de vue des artistes immigrant·es européen·nes en arts visuels dans le contexte de l'art contemporain montréalais et les conditions sociales et professionnelles de leur « intégration ». Dans ses recherches, l'anthropologue Juan Carlos Aguirre (1995) présente des artistes immigrant·es de plusieurs disciplines venu·es de pays en développement et œuvrant dans le contexte artistique, culturel et politique québécois.

[22] L'intégration est un concept polysémique à usages multiples qui doit être problématisé, surtout lorsqu'il semble placer les immigrant·es « […] comme extérieurs à la société, dans un vacuum intemporel [comme s'ils] ne [faisaient] pas partie de l'État-Nation » (Fortin 2000, 10). Je lui préfère le terme « inclusion ».

l'ethnicisation des rapports sociaux, qui consiste à expliquer les problèmes sociaux de l'immigration par l'origine nationale ou ethnique des immigrant·es. Pour éviter le piège « d'une ethnicisation implicite de l'immigration » (Barats 2001, 177), j'ai appris au fil de mes recherches que c'est souvent d'abord le désir de devenir artiste professionnel qui pousse les artistes à immigrer au Canada et au Québec[23]. Autrement dit, l'immigration est souvent une conséquence du désir de devenir artiste, et non le contraire. De plus, au-delà du rapport entre les obstacles rencontrés dans les lieux d'accueil et leur pays d'origine, les mondes artistiques qu'ils et elles investissent nouvellement au Québec sont constitués de rapports sociaux qui méritent d'être étudiés. Dans leur pays d'origine, leur musique n'était pas classifiée en tant que « musique du monde » — un bouleversement qui a de lourdes conséquences sur la trajectoire professionnelle et sur la démarche artistique des musicien·nes immigrant·es. En d'autres termes, ni l'étiquette « musique du monde » ni le réseau qu'elle sous-tend ne sont universels ou globaux, quoiqu'ils fassent partie de la vie culturelle montréalaise depuis au moins 35 ans[24].

Il faut enfin souligner une dernière lacune importante dans la littérature, soit l'absence d'une perspective constructiviste centrée sur le genre[25] et ses intersectionnalités (race et racialisation, classe sociale, entre autres[26]), qui inclut les enjeux linguistiques. En effet, si la langue est un obstacle à l'inclusion des artistes immigrant·es allophones dans les milieux artistiques professionnels québécois, elle demeure un aspect très peu exploré, voire négligé dans plusieurs études[27].

La langue : un obstacle audible

La langue s'impose comme un obstacle de taille dans le parcours professionnel des travailleur·euses immigrant·es. Cette problématique est bien documentée dans des études sur l'immigration axées sur des professionnel·les issu·es d'autres domaines (Blain 2006 ; 2016 ; Armony 2020) et plus spécifiquement sur des immigrant·es allophones (Lebeau et Renaud 2002 ; Mcall 1992). Il est à noter qu'après les anglophones et les francophones, les allophones constituent une catégorie linguistique en croissance au Québec, ce qui représente un enjeu politique important depuis les années 1980 (Mcall 1992, 120). Selon le recensement canadien de 2016, 70,5 pour cent des immigrant·es au Québec ont une langue maternelle autre que le français ou l'anglais (Statistique Canada 2016). Mcall affirme qu'au-delà du fait que l'inclusion professionnelle de la population immigrante allophone se déroule dans un contexte marqué par des inégalités linguistiques historiques entre anglophones et francophones au Québec, il importe de considérer la multiplicité des situations associées aux enjeux linguistiques : le milieu de travail est-il francophone ou anglophone ? Quelle est la langue d'usage au travail, ainsi que la langue maîtrisée par les personnes immigrantes ? En effet, les obstacles à l'inclusion ne sont pas les mêmes pour les professions qui sont plus fortement centrées sur la lecture, sur l'écriture ou sur les échanges oraux (Mcall 1992, 125).

Comme en témoigne une vidéo produite à l'automne 2021 par la Société Radio-Canada, la problématique de la langue dans les mondes de l'art commence tout juste être débattue au Québec. Dans cette capsule, il est question des enjeux relatifs au travail des comédien·nes immigrant·es qui parlent « avec un accent » ; après tout, la parole est leur principal instrument

---

[23] Dans ma thèse de doctorat, je m'appuie sur un ensemble de 27 entretiens auprès de 19 musiciens et huit musiciennes immigrantes. Les langues maternelles des musiciens et musiciennes m'ayant accordé un entretien sont le portugais (Brésil, Mozambique, Portugal), l'espagnol (Argentine, Colombie, Mexique, Pérou), le persan (Iran), le kikongo (Congo), le créole (Haïti), le malgache (Madagascar), le bambara (Mali), le bassa (Cameroun) ainsi que le wolof, le peul et le linga (Sénégal).

[24] Le Club Balattou, fondé par Lamine Touré en 1987, l'organisme Musique Multi-Montréal (MMM), créé par Liette Gauthier en 1991 qui a organisé pendant 22 ans des festivals dédiés à la « musique du monde » et le Gala de l'ADISQ, qui inclut depuis 1996 la catégorie « musique du monde » dans ses prix, constituent des repères importants pour retracer l'histoire de la « musique du monde » à Montréal. La ville accueille actuellement trois événements phares dédiés aux « musiques du monde » qui sont devenus la principale porte d'entrée dans le milieu professionnel de la musique au Québec pour les musicien·nes immigrant·es: « MUZ : Rendez-vous des musiques métissées », organisé par Vision Diversité depuis 2006 ; le « Syli d'Or de la Musique du Monde », organisé par le Festival international Nuits d'Afrique depuis 2007, et « Mundial Montréal : Le rendez-vous nord-américain des musiques du monde », qui existe depuis 2011.

[25] Selon Dumont et Sofio, « [l]e genre, compris comme l'ensemble des valeurs et des normes intériorisées par les individus et structurées par l'idée d'une différence et d'une hiérarchie (l'une et l'autre à la fois naturalisées et indissociables […]) entre "masculin" et "féminin", traverse en effet la création artistique (c'est-à-dire tant les modalités de la production artistique — types de formation, choix professionnels et esthétiques, etc. — que les productions elles-mêmes), comme il traverse toute pratique sociale » (2007, 37).

[26] « L'intersectionnalité renvoie à une théorie transdisciplinaire visant à appréhender la complexité des identités et des inégalités sociales par une *approche intégrée*. Elle réfute le cloisonnement et la hiérarchisation des grands axes de la différenciation sociale que sont les catégories de sexe/genre, classe, race, ethnicité, âge, handicap et orientation sexuelle. L'approche intersectionnelle va au-delà d'une simple reconnaissance de la multiplicité des systèmes d'oppression opérant à partir de ces catégories et postule leur interaction dans la production et la reproduction des inégalités sociales […] » (Bilge 2009, 70-71).

[27] Encore une fois, l'ouvrage *Monde et réseaux de l'art : diffusion, migration et cosmopolitisme en art contemporain* de Bellavance (2000) fait exception. L'auteur s'intéresse à l'insertion professionnelle de ces artistes à l'aune des enjeux linguistiques. Il brosse le portrait de six artistes professionnel·les en arts visuels venus d'Europe et d'Australie. Considéré·es comme « des exemples de réussite sociale et professionnelle », ces artistes allophones anglophones (leur langue seconde est l'anglais) ont réussi à « s'intégrer » professionnellement dans le milieu artistique francophone. Pourtant, l'auteur remarque que même s'ils et elles sont « intégrés à leur milieu professionnel », ils et elles ne le sont pas « nécessairement à la société majoritaire » (Bellavance 2000, 229).

de travail[28]. Dans le milieu de la « musique du monde », les enjeux linguistiques prennent toutefois une forme un peu différente. Certains discours « enthousiastes » (*celebratory*), pour reprendre la terminologie de Feld (2004), continuent de mettre de l'avant des conceptions stéréotypées de la « musique du monde », notamment l'idée qu'elle serait plus « chargée » de spiritualité, plus ancienne, plus primitive et donc intemporelle et universelle, située au-delà des différences culturelles et lui permettant ainsi de faire fi des frontières linguistiques (Taylor 1997, 27). Comme l'ont pourtant souligné les ethnomusicologues Stokes (2004) et Lortat-Jacob (2000), « l'intercompréhension des peuples à travers la musique est une utopie. Les musiques sont l'expression majeure de la différence et de l'identité » (Lortat-Jacob 2000, 158).

L'analyse préliminaire de mes données de recherche sur les musicien·nes immigrant·es allophones montre également que la musique est loin d'être une « langue universelle ». Les inégalités linguistiques accentuent plutôt les difficultés d'insertion des artistes dans le monde professionnel. De fait, la langue fait figure d'obstacle de taille, parfois même incontournable. Les artistes allophones rencontré·es rapportent au moins trois types de situations vécues où la langue a été une barrière. D'abord, plusieurs ont expérimenté de grandes difficultés dans le processus de rédaction et de dépôt des demandes de subventions. Ensuite, certain·es estiment que leurs compétences en tant qu'artistes sont remises en question en raison de leur accent ou de leur niveau de français oral, notamment lorsqu'ils et elles reçoivent des critiques à la suite de communications avec le public durant leur performance. Finalement, les artistes immigrant·es reçoivent souvent comme requête d'éliminer ou de réduire de leur prestation l'utilisation d'autres langues que le français, que ce soient des chansons composées dans d'autres langues ou pour communiquer avec le public. Plusieurs artistes qui se sont entretenu·es avec moi jugent cette requête discriminatoire envers eux·elles-mêmes et envers l'ensemble des locuteur·rices de leur langue maternelle.

Ces constats nous rappellent la situation dénoncée par Samian, un rappeur de la Première Nation Abtibiwinni, qui a été exclu de la programmation du Festival international de la chanson de Granby en 2022. Selon les propos du rappeur, l'organisation aurait refusé de l'embaucher puisque la performance qu'il proposait n'était pas entièrement en français. Cet exemple montre qu'il existe un critère d'exclusion tout à fait explicite pour la participation à ce festival, à savoir la capacité ou la volonté de présenter un spectacle avec un quota imposé de chansons en français[29]. En ce sens, malgré les spécificités propres aux enjeux des artistes autochtones au Québec, les artistes autochtones et les artistes immigrant·es allophones font tout de même face à un même mécanisme de tri. De tels quotas auraient par ailleurs exclu toutes les artistes qui ont participé au *Sarau*. Ces situations illustrent bien de quelle manière la langue peut être à la base de plusieurs mécanismes d'exclusion dans le milieu professionnel de la musique au Québec — d'où l'importance de créer des lieux de performance plus sûrs pour la création musicale des artistes immigrant·es allophones.

Parmi les attributs linguistiques qui nuisent le plus à l'inclusion, il faut également mentionner la présence d'un « accent ». La majorité des organisatrices et des artistes immigrantes ayant participé au *Sarau* sont originaires d'Amérique latine et parlent le français et l'anglais avec un accent hispanophone ou lusophone. Victor Armony (2019, 2020) offre des pistes de réflexion porteuses pour comprendre comment l'accent peut constituer un obstacle à la participation de la population latino-américaine à la vie culturelle au Québec. Dans ses travaux sur l'expérience subjective de la discrimination systémique telle que vécue par la population québécoise d'origine latino-américaine, le sociologue montre que l'accent à lui seul peut déclencher des mécanismes de stigmatisation, notamment en agissant comme un marqueur de différenciation éveillant des perceptions stéréotypées et tirées de « l'imaginaire du "latino" porteur d'un exotisme à la fois attirant et infériorisé » (Armony 2020, 348). Par exemple, les personnages hispaniques (hommes et femmes) sont « hypersexualisés et ridiculisés » à la télévision, surtout aux États-Unis (Armony 2020, 358). Même si les Latino-Américains bénéficient généralement d'une image globalement positive au Québec, « les stéréotypes associés à la population hispanique des États-Unis ont cours au Canada » (Armony 2019, 26). Et même lorsqu'« ils semblent inoffensifs ou bien intentionnés, [ces stéréotypes] ont des effets ultimement délétères » (Armony 2019, 32).

En effet, selon un sondage de 2017 présenté par le sociologue :

> Même si presque neuf répondants sur dix affirment maîtriser le français parfaitement ou suffisamment, nous constatons que près d'un quart d'entre eux trouvent que la barrière linguistique est un obstacle très important dans leur vie quotidienne. En effet, 39 % des participants au sondage disent avoir vécu au Québec, en tant que victimes, un incident de discrimination fondée sur la langue (Armony 2019, 31).

[28] Joseph, Renée (2021). « L'accent : un atout ou une barrière ? », Radio-Canada, https://ici.radio-canada.ca/info/videos/media-8504744/accent-un-atout-ou-une-barriere, consulté le 29 novembre 2022.

[29] Notons par ailleurs que Samian rappe aussi en français, même si son dernier album est entièrement en Anishinabemowin. L'organisme s'est par la suite excusé. Radio-Canada (2022). « Quota de chansons françaises: le festival de Granby se dit "désolé" », https://ici.radio-canada.ca/espaces-autochtones/1865761/ficg-samian-apnql-reactions-controverse-concert-prestation-francais-festival, consulté le 22 mars 2022. Pour en savoir plus, il est possible de se référer à la thèse de Véronique Audet (2015) qui illustre certaines spécificités de la scène musicale populaire autochtone contemporaine au Québec.

Armony présente également les préjugés les plus répandus au sujet de la « personnalité latine » au Québec :

> […] le mépris de ses habilités intellectuelles (en termes d'éducation, d'intelligence, d'indépendance d'esprit, de rapidité mentale) est particulièrement prégnant. La qualité de l'expression verbale ou écrite — richesse du vocabulaire, utilisation de dispositifs rhétoriques, clarté dans l'exposition des idées — peut être perçue erronément et injustement comme indicateur de l'intelligence et des connaissances de celui qui parle (ou rédige un texte). Il n'est donc pas surprenant que la personne qui parle la langue locale avec difficulté puisse être infantilisée, moquée ou dépréciée (Armony 2019, 33).

Ainsi, comme ils et elles ont vécu plusieurs situations de discrimination en fonction de la langue, les immigrant·es latino-américain·es sont déçu·es de la discordance entre « le sentiment d'avoir "fait son devoir" d'intégration linguistique et la réponse sociétale qui leur est adressée » (Armony 2019, 32).

La démarche féministe du *Sarau :* inventer une scène sûre tout en la faisant

Les réflexions quant aux enjeux linguistiques — et particulièrement les problématiques associées à l'accent —, aux croisements des axes de minorisation propres au genre, à la racialisation et à la nationalité, étaient au cœur de l'organisation du *Sarau*. Face à cette accumulation de facteurs de différenciation accentuant les inégalités sociales, l'événement représentait une tentative pour ces artistes femmes, immigrantes et allophones de se mettre à l'abri des situations de discrimination qui, dans d'autres contextes, peuvent contribuer à la dévalorisation de leur travail en tant qu'artiste. Comme nous venons de le voir, les artistes femmes, immigrantes et allophones se retrouvent dans une situation d'iniquité et d'invisibilité durant leur parcours d'insertion dans le milieu professionnel artistique au Québec. Le fait d'être à la fois artiste, femme, immigrante et allophone s'impose donc comme un quadruple défi.

Conscientes de ce positionnement social, les organisatrices du *Sarau das Minas Montréal* ont décidé de créer un événement qui apporterait quelques solutions concrètes à leur invisibilité. Des critères particuliers ont été adoptés lors de la mise en place de la programmation de l'événement. D'autres concernaient plutôt l'aménagement de l'espace. Tel que mentionné, notre équipe d'organisation était majoritairement formée de femmes immigrantes et allophones. Les organisatrices cherchaient à créer un espace interculturel où chacune de ces femmes pourrait être représentée, tout en montrant qu'il est possible d'organiser un événement culturel à leur image. Quant à la programmation du *Sarau*, elle a été soigneusement conçue en fonction de deux critères principaux. L'objectif premier étant de mettre en place une scène « sûre », les artistes immigrantes ont bénéficié d'un espace où elles étaient reconnues et appréciées d'abord en tant qu'artistes (plutôt qu'en tant qu'immigrantes). De fait, l'organisation leur fournissait un public, une équipe de production et des collaborateur·rices qui respectaient leur démarche artistique, de même qu'elle leur offrait également la possibilité de performer ou de communiquer avec le public dans leur langue maternelle. Les créations en français étaient toutefois bien accueillies. Par exemple, Marisol Vera, travailleuse sociale, peintre et poète, a rendu hommage aux femmes autochtones d'ici et d'Amérique latine avec son poème intitulé « Victimes parfaites ».

Nous voulions également que le *Sarau* offre un « espace sûr » pour celles qui souhaitaient faire leurs premiers pas sur scène. C'est ainsi que l'anthropologue et poétesse Amal Idris-Haroun[30] a récité un de ses poèmes en public pour la première fois. Elle en a d'abord présenté la version en arabe, puis sa traduction française. De même, le groupe féministe brésilien *Todas*[31] [Toutes], a offert sa première performance en public. Enfin, le collectif *Roda Viva*[32] a présenté un extrait de sa toute première pièce de théâtre[33]. Dans cet « espace sûr », des artistes plus expérimentées étaient encouragées à explorer de nouvelles avenues. La musicienne et chanteuse iranienne Elham Manouchehri[34] (fondatrice du groupe DIBA[35]) nous a offert une rare occasion de la voir seule sur scène et d'entendre uniquement sa voix et son târ. Enfin, nous avons priorisé les artistes indépendantes — c'est-à-dire celles qui s'autoproduisent —, ce qui a permis d'assurer à l'événement une grande diversité artistique et sociale.

Au-delà du critère de « l'espace sûr » pour nos artistes, nous cherchions également à créer un endroit qui contribuerait à bâtir un réseau de solidarité et d'entraide dépassant les dynamiques interimmigrantes. Nous souhaitions agir sur ce réseau de solidarité en favorisant des rencontres sur trois niveaux : 1) entre des artistes de disciplines artistiques différentes ; 2) entre les artistes immigrantes elles-mêmes et les artistes du Québec, et 3) entre les artistes immigrantes et le public montréalais. Les musiciennes (interprètes et compositrices) avaient une place de choix dans cette programmation multidisciplinaire s'étalant sur cinq performances, mais nous avons également mis de l'avant

[30] Pour en savoir plus sur cette artiste : https://twitter.com/zianour.
[31] Pour en savoir plus sur ce groupe : https://www.facebook.com/todasmusic.
[32] C'est le titre d'une chanson de Chico Buarque qui, en français, s'intitule « La roue de la vie ».
[33] La première a finalement été annulée en raison de la pandémie.
[34] Pour connaître le travail de cette artiste : https://www.facebook.com/Pendar.musique.
[35] Pour connaître la musique de DIBA : https://dibamusique.com/?fbclid=IwAR0cBJEBSua4u56enwszf-oUCVaDdXTtejEtLOS9fvh9CwQ_fBlYod3VJ7Y.

des poètesses, des comédiennes, etc. De plus, même si notre programmation priorisait les artistes immigrantes et allophones, les artistes d'origine canadienne et québécoise n'ont pas pour autant été mises de côté. En effet, la participation de la renommée autrice-compositrice-interprète canadienne Aloysius Bell[36] a permis d'offrir aux autres artistes un modèle féminin d'artiste professionnelle. Enfin, nous avons fait plusieurs choix favorisant la rencontre entre les artistes et le public montréalais. Premièrement, nous avons déterminé que l'animation de la soirée, par Ligia Borges, se ferait en français. Deuxièmement, nous avons décidé que le public pourrait assister gratuitement à l'événement et que les hommes pourraient y être présents. Toutes les artistes devant participer à l'événement et tous·tes les membres de l'équipe de production ont été soigneusement présenté·es et annoncé·es à l'avance sur les médias sociaux[37]. Finalement, à la suite d'une demande de Ligia Borges, artiste et mère, nous avons décidé que le *Sarau* se déroulerait dans un café (plutôt que dans un bar, par exemple), pour nous assurer que l'endroit soit accueillant pour les enfants.

Ces diverses considérations étant prises en compte, le *Sarau* devait représenter un espace interculturel ouvert à tous·tes. Toutes ces décisions ont privilégié la rencontre entre le public montréalais et ces artistes femmes, immigrantes et allophones dont le travail est rarement diffusé sur les ondes des radios commerciales et par les grands festivals au Québec. La programmation multidisciplinaire et centrée sur un cadre intime, ainsi que la présence d'instruments acoustiques propres au format des *saraus* a facilité l'expérimentation, la spontanéité et les échanges entre artistes professionnelles et non professionnelles. Le public, venu en grand nombre et généreux en applaudissements, a accueilli avec grand enthousiasme le travail des artistes. Il y a donc bien lieu de remettre en question cette phrase si souvent entendue par les artistes immigrant·es et allophones au Québec : « Il n'y a pas de public pour ce que vous faites ! ».

Artiste avant tout : une scène sûre pour contrer l'invisibilité

Depuis 2017, des centaines d'artistes femmes se sont mobilisées pour dénoncer leur situation inégale au sein de l'industrie musicale au Québec[38]. Toutefois, tel que le démontre Jada Watson dans un article inclus dans le présent dossier et qui porte sur la représentativité à la radio, « nous constatons clairement une hiérarchie raciale qui privilégie les artistes blancs en général […], les femmes Noires et les ensembles féminins multiraciaux apparaissant comme les plus sous-représentés dans les rapports de CKOI-FM » (Watson 2021, 71). Au-delà des inégalités de genre qui touchent l'industrie de la musique québécoise, les artistes femmes immigrantes allophones se situent au croisement de plusieurs marqueurs de différenciation sociale, un positionnement social qui a des conséquences sur le plan subjectif (sentiment d'être dévalorisée ou rejetée) et objectif (revenu plus bas, obligation de réorienter sa carrière, etc.), autant que sur la démarche artistique et la professionnalisation de ces femmes (Bissonnette 2022). Il est essentiel de considérer l'interaction entre le genre, l'immigration, la racialisation et la langue pour comprendre les problématiques entourant l'inclusion des artistes femmes, immigrantes et allophones dans les mondes artistiques professionnels au Québec. C'est aussi par l'étude approfondie de ces questions qu'il devient possible de mettre en place des solutions pour contrer leur invisibilité — des solutions comme la création d'un *Sarau*.

En guise de conclusion, et attendant que d'autres travaux se penchent sur ce sujet de recherche incontournable mais encore peu exploré, il importe de rappeler que ces femmes continuent de construire leurs carrières d'artistes. J'ai cherché avant tout dans cet article à les rendre visibles et à mettre en lumière leur capacité de réflexion et d'action par rapport à leur propre situation, qui peut notamment se concrétiser dans un événement comme le *Sarau*. Par cette contribution, j'espère avoir montré toute la portée d'une telle initiative — si modeste soit-elle — lorsqu'il s'agit de réfléchir au quadruple défi qui s'impose aux artistes femmes, immigrantes et allophones

[36] Lauréate d'un prix Juno avec son groupe Chic Gamine et établie à Montréal depuis plusieurs années, elle est une source d'inspiration pour plusieurs chanteuses brésiliennes en raison de ses concerts dédiés à la musique du Brésil. Pour en savoir plus sur cette artiste et son groupe, il est possible de consulter la page : https://linktr.ee/aloysiusbell?fbclid=IwAR2z27G9jEduc0kj4HAoUiMSbn8mYF-PUmSfrjEmIF0CvW4A-1ryFQayTbM.

[37] Les artistes dépendent de plus en plus de la publicité sur les réseaux sociaux pour assurer leurs revenus. Le travail de promotion de leur prestation était donc une façon de les remercier étant donné qu'il n'y avait pas de cachet pour leur travail.

[38] Cent trente-cinq femmes, parmi lesquelles on compte plusieurs chanteuses connues du grand public québécois comme Ariane Moffatt, les Soeurs Boulay, Catherine Durand, Pascale Picard, Klô Pelgag, Lisa Leblanc, Safia Nolin et bien d'autres, ont signé en juin 2017 une lettre dénonçant le sexisme qu'elles subissent dans leur milieu. Selon ces artistes, les femmes ne représentent que 30 pour cent, et parfois même aussi peu que 10 pour cent de la programmation de certains festivals. Elles critiquent aussi le manque de reconnaissance accordée aux femmes par leurs pairs. Elles condamnent enfin les inégalités salariales dans le milieu de la musique et soulèvent la question des conséquences négatives de la maternité sur leur carrière (Boulay et al. 2017). En 2020, un article publié en anglais par la journaliste Toula Drimonis (2020) expose le sexisme dans l'industrie de la musique au Québec dans la foulée de la seconde vague d'allégations d'agressions sexuelles contre des chanteurs connus du public québécois. Dans cet article, le compositeur-interprète montréalais Paul Cargnello affirme que la scène musicale demeure encore aujourd'hui un « boys club ». En 2021, c'est au tour du mouvement « Musique Bleue » de dénoncer le fait que la proportion d'artistes féminines diffusée sur les ondes de radios commerciales francophones comme CKOI, Énergie, Rouge FM ou Rythme FM oscille entre 2 pour cent et 30 pour cent. (Radio-Canada 2021) Quelques mois plus tard, en juin, la journaliste Émilie Côté (2021) montre comment les postes et les tâches de réalisation sont encore occupées majoritairement par des hommes. Finalement, le 8 mars 2022, la programmation entièrement masculine du festival Festi-Plage a fait ressurgir dans les médias les enjeux de représentativité homme-femme dans la programmation des festivals (Bérubé 2022).

au Québec, tout en proposant des solutions concrètes. Ainsi, l'intérêt du *Sarau* ne tient pas uniquement au fait d'avoir rassemblé sur scène un collectif de femmes artistes, issues de la « diversité » ou même d'avoir réussi à entrainer une « collaboration artistique » entre elles. Née de la rencontre entre une anthropologue et des artistes femmes immigrantes allophones à Montréal (avec lesquelles, au-delà de la relation développée au cours de ma recherche, je partage l'expérience de situations de discrimination fondées sur la langue), c'est notre démarche réflexive et féministe tout au long de ce processus qui nous a permis de créer une scène sûre. Un tel projet était important pour deux raisons. D'abord parce que ces femmes artistes, immigrantes et allophones avaient enfin la chance d'être vues avant tout comme des artistes plutôt que comme des immigrantes. Ensuite, sur cette scène, les artistes allophones se sont senties à l'aise de prendre la parole et de s'exprimer à travers leur art, malgré leur accent. En respectant ainsi la démarche artistique propre à chacune, les participantes ont pu partager — entre elles, bien sûr, mais aussi avec le public — la richesse de leurs parcours et les défis à surmonter.

Malheureusement, la pandémie a freiné les rêves qui ont engendré le *Sarau*. Cet événement se voulait le début prometteur d'un projet qui avait pour objectif de devenir officiellement un collectif d'artistes femmes et immigrantes, et qui aurait fait la promotion d'ateliers, de conférences, de cours et, bien sûr, d'autres *Saraus*. L'événement a plutôt été suivi d'un long confinement. La pandémie a paralysé nos vies et, par conséquent, le projet a été mis en veille. Cette situation complique beaucoup l'évaluation objective et à long terme de l'impact qu'aurait pu avoir le *Sarau* dans le milieu musical montréalais. Sur le plan subjectif, nous pouvons toutefois dire que les organisatrices, les artistes et même le public ont été marquées et inspirées à jamais par l'expérience, par les difficultés et les apprentissages rencontrés durant cette soirée. Malgré toutes les conséquences sociales, économiques et sanitaires de la pandémie, nous gardons espoir de reprendre l'expérience tout en nous accrochant à la nostalgie du premier *Sarau das minas Montréal*.

Références

Aguirre, Juan Carlos (1995). *Artistes immigrants, société québécoise : Un bateau sur le fleuve,* Montréal, Les Éditions du CIDIHCA.

Arbell, Yael (2021). « "Un lieu différent du monde capitaliste habituel" : Le potentiel de l'habitat participatif en tant que safe space et espace de justice sociale ["A place that is different from the usual capitalist world": The potential of Community-led housing as safe and just spaces] », *Justice spatiale | Spatial Justice*, n° 16, p. 233, http://www.jssj.org/article/un-lieu-different-du-monde-capitaliste-habituel-le-potentiel-de-lhabitat-participatif-en-tant-que-safe-space-et-espace-de-justice-sociale/, consulté le 22 mars 2022.

Argonza, Mariza Rosales (2018). *Vues Transversales : Panorama de la scène artistique latino-québécoise*, Montréal, Les Éditions du CIDIHCA.

Armony, Victor (2019). « Les paradoxes d'une affinité culturelle : la construction de la diaspora latino-américaine au Québec », dans Mariza Rosales Argonza (dir.), *Vues Transversales : Panorama de la scène artistique latino-québécoise*, Montréal, Les Éditions du CIDIHCA, p. 21-40.

Armony, Victor (2020). « L'expérience subjective de la discrimination systémique : étude de cas sur la population québécoise d'origine Latino-Américaine », *Canadian Journal of Sociology,* vol. 45, n° 4, p. 337-368.

Audet, Véronique (2015). « La scène musicale populaire autochtone au Québec : Dynamiques relationnelles et identitaires », thèse de doctorat, Université de Montréal, Montréal.

Bail-Milot, Louise (1984). « Une musique d'ici avec des hommes et des femmes venus d'ailleurs : L'apport des musiciens immigrants à la musique canadienne », *Célébration*, Toronto, Centre de Musique Canadienne, p. 128-138.

Barats, Christine (2001). « Les mots de l'immigration et l'ethnicisation des rapports sociaux : Le cas des débats télévisés français sur l'immigration », *Réseaux*, vol. 3, n° 107, p. 147-179.

Baroncelli, Nilcéia Cleide da Silva (1987). *Mulheres compositoras: Elenco e repertório*, São Paulo, Roswhitha Kempf.

Barrett, Betty J. (2010). « Is "Safety" Dangerous? A Critical Examination of the Classroom as Safe Space », *Canadian Journal for the Scholarship of Teaching and Learning*, vol. 1, n° 9. Accessible en ligne : https://files.eric.ed.gov/fulltext/EJ1073567.pdf, consulté le 22 mars 2022.

Becker, Howard S. (1976). « Art Worlds and Social Types », *American Behavioral Scientist*, vol. 19, n° 6, p. 703-708.

Bellavance, Guy (2000). *Monde et réseaux de l'art : Diffusion, migration et cosmopolitisme en art contemporain*, Québec, Liber.

Bérubé, Joane (2022). « Tollé contre la programmation du Festi-Plage de Capd'Espoir », *Radio-Canada*, 8 mars, Montréal. Accessible en ligne : https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1867273/festi-plage-programmation-femme-artiste-cap-espoir-parite, consulté le 22 mars 2022.

Bilge, Sirma (2009). « Théorisations féministes de l'intersectionnalité », *Diogène*, vol. 1, n° 225, p. 70-88.

Bissonnette, Joëlle (2022). *Les femmes dans l'industrie musicale canadienne francophone*, Montréal, Fondation Musicaction.

Blain, Marie-Jeanne (2016). « Être médecin diplômé à l'étranger au Québec : Des parcours contrastés d'intégration professionnelle », thèse de doctorat, Université de Montréal, Montréal.

Blain, Marie-Jeanne (2006). « Trajectoires socioprofessionnelles et processus identitaires en contexte de migration : De la Colombie au Québec (dans les Laurentides) », mémoire de maîtrise, Université de Montréal, Montréal.

Boostrom, Robert (1998). « "Safe spaces" : Reflections on an Educational Metaphor », *Journal of Curriculum Studies*, vol. 30, n° 4, p. 397-408.

Boulay, Mélanie, Stéphanie Boulay, Ariane Brunet, Catherine Durand, Ariane Moffatt, Safia Nolin et Amylie (2017). « Un talent est un talent, peu importe le sexe », *Le Devoir*, 2 juin, Montréal. Accessible en ligne : https://www.ledevoir.com/opinion/idees/500221/un-talent-est-un-talent-peu-importe-le-sexe, consulté le 22 mars 2022.

Boutet, Marc (2016). « Expérience et projet : La pensée de Dewey traduite en action pédagogique », *Phronesis*, vol. 5, n° 2, p. 23-34.

Bowers, Jane M. et Judith Tick (1987). *Women Making Music : The Western Art Tradition, 1150-1950*, Chicago, University of Illinois Press.

Buscatto, Marie et Mary Leontsini (2011). « Éditorial du numéro "La reconnaissance artistique à l'épreuve des stéréotypes de genre" », *Sociologie de l'art*, n° 18, p. 7-13.

Buscatto, Marie (2012). « Enrichir les analyses genrées du travail artistique », dans Pierre-Jean Benghozi et Thomas Paris (dir.), *Howard Becker et les mondes de l'art : colloque de Cerisy*, Palaiseau, École polytechnique, p. 325-334.

Buscatto, Marie (2008). « Tenter, rentrer, rester : Les trois défis des femmes instrumentistes de jazz », *Travail, genre et sociétés*, vol. 19, p. 87-108.

Buscatto, Marie (2005). « Les voix du jazz, entre séduction et expression de "soi" », *Musique, Phénoménologies, Ontologies, Interprétations*, vol. 18-19, p. 85-101.

Buscatto, Marie (2003). « Chanteuse de jazz n'est point métier d'homme : L'accord imparfait entre voix et instrument », *Revue française de sociologie*, vol. 44, n° 1, p. 35-62.

Carvalho, Dalila Vasconcellos de (2012). *O gênero da música: A construção social da vocação*, São Paulo, Editora Alameda/Fapesp.

Chin, Matthew (2017). « Feelings, Safe Space, and LGBTQ of Color Community Arts Organizing », *Journal of Community Practice*, vol. 25, n° 3-4, p. 391-407.

Côté, Émilie (2021). « Recherchées : Réalisatrice », *La Presse*, 21 juin, Montréal. Accessible en ligne : https://www.lapresse.ca/arts/musique/2021-06-21/recherchees-realisatrices.php, consulté le 22 mars 2022.

Diniz, Edinha (2005). *Chiquinha Gonzaga: Uma história de vida*, Rio de Janeiro, Rosa dos Tempos.

Drimonis, Toula (2020). « Sexism and Misogyny Run Deep in Quebec's Music Industry », *Ricochet*, 4 août, Montréal. Accessible en ligne : https://ricochet.media/en/3238/sexism-and-misogyny-run-deep-in-quebecs-music-industry, consulté le 22 mars 2022.

Dumont, Fabienne et Séverine Sofio (2007). « Esquisse d'une épistémologie de la théorisation féministe en art », *Cahiers du Genre*, vol. 2, n° 43, p. 17-43.

Eleutério, Maria de Lourdes (2005). *Vidas de romance: As mulheres e o exercício de ler e escrever no entresséculos 1890-1930,* Rio de Janeiro, TopBooks.

Escal, Françoise et Jacqueline Rousseau-Dujardin (2000). *Musique et Différence des Sexes*, Paris, L'Harmattan.

Feld, Steven (2004). « Une si douce berceuse pour la "World Music" », *L'Homme*, vol. 3, n° 171-172, p. 389-408.

Gallat-morin, Élisabeth (1984). « Jean Girard : Premier musicien professionnel de Montréal ? », *Les Cahiers de l'ARMuQ,* n° 3, p. 23-32.

Fortin, Sylvie (2000). *Pour en finir avec l'intégration…* Document de travail, Groupe de recherche ethnicité et société, Université de Montréal. Accessible en ligne : https://depot.erudit.org/id/000937dd/, consulté le 22 mars 2022.

Green Anne-Marie et Hyacinthe Ravet (2005). *L'accès des femmes à l'expression musicale, apprentissage, création, interprétation : Les musiciennes dans la cité*, Paris, L'Harmattan.

González, Laura F. J. (2010). « La musique des Chiliens exilés à Montréal pendant la dictature (1973-1989) : La création de musiques de la résistance politique et la réception des auditeurs dans l'exil », mémoire de maîtrise, Université de Montréal, Montréal.

Gordon, Nathalie (2010). « Processus de reconstruction identitaire d'un artiste refugié », mémoire de maitrise, Université Laval, Québec.

Hill Strategies (2019). « Profil statistique des artistes au Canada en 2016 avec des données sommaires sur les travailleurs culturels », rapport 49. Accessible en ligne : https://hillstrategies.com/wp-content/uploads/2019/11/rsa49_artistes_canada2016_revise.pdf, consulté le 29 novembre 2022.

Hill Strategies (2019a). « Artistes des provinces et territoires du Canada en 2016 avec des données sommaires sur les travailleurs culturels », rapport 50. Accessible en ligne : https://hillstrategies.com/wp-content/uploads/2019/11/rsa50_artistes_provinces_territoires2016.pdf, consulté le 28 mai 2022.

Hill Strategies (2020). « Diversité démographique des artistes au Canada en 2016 », rapport 51. Accessible en ligne : https://hillstrategies.com/wp-content/uploads/2020/01/rsa51_artistes_diversite2016.pdf, consulté le 18 mars 2022.

Houle, Jacques-André (1996). « F. Jehin-Prume : Son apport culturel au milieu québécois », *Les Cahiers de l'ARMuQ*, nº 12, p. 48-54.

Lamotte, Patricia (2014). « Créations artistiques et expériences de migration : Le cas d'artistes montréalais réfugiés ou déplacés », mémoire de maitrise, Université Laval, Québec.

Lebeau, Ronald et Jean Renaud (2002). « Nouveaux arrivants de 1989, langue et mobilité professionnelle sur le marché du travail de Montréal : Une approche longitudinale », *Cahiers québécois de démographie*, vol. 31, n° 1, p. 69-94.

Leyssieux, Florence (2012). « Musique, immigration et intégration au Québec », mémoire de maîtrise, Université de Montréal, Montréal.

Lortat-Jacob, Bertrand (2000). « Musiques du monde : Le point de vue d'un ethnomusicologue », *Revista Transcultural de Música*, n° 5, p. 156-171.

Mcall, Christopher (1992). « Langues et silence : Les travailleurs immigrés au Québec et la sociologie du langage », *Sociologie et sociétés*, vol. 24, n° 2, p. 117-130.

Marcoux-Gendron, Caroline (2015). « Musiciens migrants d'origine arabe dans le contexte montréalais : Le parcours de la reconnaissance », mémoire de maîtrise, Université de Montréal, Montréal.

Marcoux-Gendron, Caroline et Lysandre Champagne (2022). « Parcours professionnels de musiciennes migrantes, de la théorie à l'expérience : À propos du colloque *Femmes musiciennes du monde* tenu les 26 et 27 novembre 2021 au Centre des musiciens du monde (Montréal) », *Revue musicale OICRM*, vol. 9, n° 1, p. 163-180.

Oliveira, Lucas Amaral (2020). « Sociogenesis of the Saraus: A History of Disruptions in Brazilian Culture », *Revista Sociedade e Cultura*, vol. 23. Accessible en ligne : https://revistas.ufg.br/fcs/article/view/62830/35580, consulté le 17 septembre 2022.

Nochlin, Linda (1993) [1971]. « Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grandes artistes femmes ? », dans *Femmes, art et pouvoir*, Nîmes, Jacqueline Chambon.

Pollock, Griselda (2007). « Des canons et des guerres culturelles », *Cahiers du Genre*, vol. 2, n° 43, p. 45-69.

Pontes, Heloisa (2010). *Intérpretes da Metrópole*, São Paulo, Edusp/Fapesp.

Prévost-Thomas Cécile, Hyacinthe Ravet et Catherine Rudent (2005). « Le féminin, le masculin et la musique populaire d'aujourd'hui : Actes de la journée du 4 mars 2003 », *Observatoire Musical Français : Série Jazz, chanson, musiques populaires actuelles*, n° 1, Paris, Université de Paris-Sorbonne.

Proulx, Robert (2008). « L'émergence des chanteurs immigrants sur la scène de la musique populaire au Québec : L'exemple de Corneille et de Lynda Thalie », *Québec Studies*, vol. 45, p. 728.

Rachédi, Lilyane (2008). « Trajectoires migratoires et stratégies identitaires d'écrivains maghrébins immigrants au Québec : L'écriture comme espace d'insertion et de citoyenneté pour les immigrants », thèse de doctorat, Université de Montréal, Montréal.

Radio-Canada (2021). « Les artistes féminines boudées par les radios québécoises, selon Musique bleue », 8 mars, Montréal. Accessible en ligne : https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1775862/artistes-feminines-radios-quebecoises-musique-bleue, consulté le 22 mars 2022.

Radio-Canada (2022). « Quota de chansons françaises : Le festival de Granby se dit "désolé" », 1er mars, Montréal. Accessible en ligne : https://ici.radio-canada.ca/espaces-autochtones/1865761/ficg-samian-apnql-reactions-controverse-concert-prestation-francais-festival, consulté le 22 mars 2022.

Ravet, Hyacinthe (2016). « Cheffes d'orchestre, le temps des pionnières n'est pas révolu ! », *La Découverte*, vol. 1, n° 35, p. 107-125.

Ravet, Hyacinthe (2011). *Musiciennes : Enquête sur les femmes et la musique*, Paris, Autrement.

Ravet, Hyacinthe (2006). « L'accès des femmes aux professions artistiques, un double droit d'entrée dans le champ musical », dans Gérard Mauger (dir.), *L'accès à la vie d'artiste*, Broissieux, Éditions du Croquant, p. 151-176.

Ravet, Hyacinthe, et Philippe Coulangeon (2003). « La division sexuelle du travail chez les musiciens français », *Sociologie du travail*, vol. 45, n° 3, p. 361-384.

Joseph, Renée (2021). « L'accent : un atout ou une barrière? », *Radio-Canada*, 22 septembre, Montréal. Accessible en ligne : https://ici.radio-canada.ca/info/videos/1-8504744/accent-un-atout-ou-une-barriere?isAutoPlay=1, consulté le 22 mars 2022.

ROCHA, Eli Maria (1986). *Nós, as mulheres (notícias sobre as compositoras brasileiras)*, Edição Rio de Janeiro, Rabaço editora da autora.

ROUSSEAU-DUJARDIN, Jacqueline (1991). « Compositeur au féminin », dans Geneviève Fraisse et collab. (dir.), *L'exercice du savoir et la différence des sexes*, Paris, L'Harmattan.

SAPIRO, Gisèle (2007). « La vocation artistique entre don et don de soi », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, Paris, n° 168, p. 5-12.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti (2008). *Profissão Artista: Pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras,* São Paulo, Edusp.

STATISTIQUE CANADA (2016). « Recensement en bref : L'intégration linguistique des immigrants et les populations de langue officielle au Canada », Gouvernement du Canada, https://www12.statcan.gc.ca/census-recensement/2016/as-sa/98-200-x/2016017/98-200-x2016017-fra.cfm, consulté le 18 mars 2022.

SOFIO, Séverine (2006). « Méthodes quantitatives et terrain historique : Quels outils pour une sociologie historique des artistes ? Pour une sociologie des artistes femmes au XIX^e siècle », *Sociologie de l'Art*, n° 9, p.47-67

STOKES, Martin (2004). « Music and the Global Order », *Annual Review of Anthropology,* vol. 33, p. 47-72.

TAYLOR, Timothy Dean (1997). *Global Pop: World Music, World Markets*, London et New York, Routledge.

TENNINA, Lucía (2013). « Saraus das periferias de São Paulo: Poesia entre tragos, silêncios e aplausos », *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, vol. 42, p. 11-28.

THE ROESTONE COLLECTIVE (2014). « Safe Space: Towards a Reconceptualisation », *Antipode,* vol. 46, n° 5, p. 1346-1365.

TOFFANO, Jaci (2007). *As pianistas dos anos 1920 e a geração jet-lag: o paradoxo feminista*, Brasília, Editora UNB.

TRASFORINI, Maria Antonietta (2007). « Du génie au talent : Quel genre pour l'artiste ? », *Cahiers du Genre*, vol. 2 n° 43, p. 113-131.

VEGA VEGA, Reina Victoria (2018). « La musique latino-américaine à Montréal et sa diversification depuis les années 1990 », dans Mariza Rosales Argonza (dir.), *Vues Transversales : Panorama de la scène artistique latino-québécoise*, Montréal, Les Éditions du CIDIHCA, p. 67-100.

WATSON, Jada (2021). « "Changer le monde un hit à la fois ?" Programmation et diversité à CKOI-FM », *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, vol. 22, n° 1-2, p. 69-80.

WHITELEY, Sheila (1997). *Sexing the Groove. Popular Music and Gender*, Londres/New York, Routledge.

Résumé

Cet article porte sur le processus de création du premier *Sarau das Minas Montréal* : une soirée de sororité artistique qui s'est déroulée le 8 mars 2020. Il s'agit d'un événement artistique conçu, dirigé et réalisé par une équipe de femmes, immigrantes et allophones. Cet événement est ancré, d'une part, dans une démarche féministe empirique inductive visant la construction d'une scène sûre pour des artistes femmes immigrantes et allophones. D'autre part, il s'inspire de l'analyse préliminaire des données de ma recherche de doctorat sur les musicien·nes immigrant·es œuvrant sur le marché de la « musique du monde » à Montréal. La construction d'une scène sûre pour ces femmes implique l'aménagement d'un espace dans lequel elles sont avant tout reconnues et appréciées en tant qu'artistes. En outre, l'analyse des données recueillies montre que le fait d'être à la fois artiste, femme, immigrante et allophone s'impose comme un quadruple défi. En s'inspirant de la notion d'« espace sûr », ce projet événementiel cherchait des réponses pragmatiques à deux problèmes vécus par les artistes femmes immigrantes allophones : leur sous-représentation dans le milieu artistique professionnel québécois et la langue en tant qu'obstacle à leur l'inclusion. Le *Sarau* résulte ainsi du travail collectif et de la volonté d'un groupe de femmes artistes, immigrantes et allophones entreprenant une démarche d'émancipation vis-à-vis leur propre invisibilité.

Abstract

This article focuses on the process of creating the first "Sarau das Minas Montreal: An Evening of Artistic Sisterhood" which took place on March 8, 2020. It is an artistic event conceived, directed and realized by a team of immigrant allophone women. The process of creating this event is rooted, on the one hand, in the empirical feminist approach of building a safe stage for allophone immigrant women artists, and on the other hand, in the preliminary analysis of data from my doctoral research on immigrant musicians working in "world music" in Montreal. First, the construction of a safe stage for these women involves the creation of a space in which they are first recognized and appreciated not as women, but as artists. Secondly, the analysis of the data shows that being an artist, a woman, an immigrant and an allophone at the same time imposes itself as a quadruple challenge. Inspired by the notion of safe space, this event project sought pragmatic responses to two problems experienced by immigrant, allophone women artists: the under-representation of these artists in the professional Quebec artistic milieu and language as a barrier to their inclusion. Le Sarau is the result of the collective work and will of a group of immigrant allophone women artists undertaking a process of emancipation from their own invisibility.

***

Dalila Vasconcellos de Carvalho

Dalila Vasconcellos de Carvalho est anthropologue, pianiste, compositrice et fondatrice du projet « *Sarau das Minas* Montréal ». Titulaire d'une maîtrise en anthropologie sociale de l'Université de Sao Paulo (USP) au Brésil, elle est autrice du livre en portugais *O gênero da música : a construção social da vocação* (São Paulo, Alameda, 2012). Candidate au doctorat au Département d'anthropologie de l'Université de Montréal et boursière Joseph-Armand-Bombardier du CRSH, sa recherche doctorale se penche sur les enjeux sociaux de l'inclusion des musicien·nes immigrant·es dans l'univers de la « musique du monde » à Montréal.

Genre, rap et enjeux de visibilité dans l'espace public des rappeuses à Montréal

Claire Lesacher (PREFICS [7462]
Université Rennes 2)

Dans le cadre de la parution de l'article « Le fantôme de Diam's hante les rappeuses françaises » à la fin de l'année 2021 (Biligui 2021), la journaliste rap Mekolo Biligui revenait sur le documentaire récent *Reines pour l'amour du rap* (Genton 2021) réalisé suite à l'enregistrement en France d'un morceau commun par les artistes rap Chilla, Davinhor, Le Juiice, Vicky R et Bianca Costa. Dans cet article, Biligui insiste sur un extrait de ce documentaire dans lequel, au cours d'une émission nocturne de la station Skyrock, un auditeur demande : « est-ce qu'il faut forcément être belle et sexy pour réussir dans le rap ? » (15 :44). La journaliste traduit le malaise des invitées de l'émission de radio et souligne, non sans lassitude, que ce type de question n'est jamais adressé aux hommes (Biligui 2021).

Cette question, qu'on ne poserait en effet jamais à des hommes, exerce pourtant un impact sur les carrières des rappeuses, qui sont constamment contraintes de se positionner devant ce référentiel. Dans le présent article issu d'une recherche doctorale interrogeant les trajectoires de rappeuses à Montréal au tournant des années 2010, j'explore les enjeux relatifs à leurs expériences de visibilité (et d'invisibilité) dans l'espace public. Lorsqu'elles évoquent le sujet, les rappeuses rencontrées en entretien soulignent le caractère crucial de la gestion de leur apparence physique, arguant qu'elle entraîne des répercussions sur la reconnaissance de leur statut d'artiste et sur la légitimation de leur production artistique. Dans un contexte où les rappeuses sont minoritaires en nombre et œuvrent au sein d'un genre musical encore évincé, au moment de la recherche, des réseaux dominants de production et de médiatisation de la musique au Québec, ce texte interroge les conditions de visibilité dans le rap à l'aune du genre.

À ce titre, j'examinerai les positionnements et les négociations des rappeuses qui, au sujet de la gestion de leur apparence physique, s'articulent selon une dialectique entre « être regardée » et « être écoutée ». Devant les médias ou sur scène, il s'agit pour ces artistes de jouer avec des normes situées de la féminité, dont les interprétations et implications se construisent et s'actualisent par des rapports sociaux de sexe qui s'imbriquent à d'autres rapports de pouvoir. Si les modalités de gestion de l'apparence physique adoptées par les rappeuses sont diverses, ambivalentes et constamment en mouvement, elles concourent à influer de différentes manières sur la reconnaissance du statut de l'artiste.

Une recherche avec des rappeuses à Montréal : ancrages épistémologiques et méthodologiques

Les trajectoires dans le rap à l'aune du genre

Ancré dans une perspective de genre — entendu comme un rapport social (Kergoat 2012 [2010]) —, le cadre épistémologique mobilisé pour explorer ce questionnement considère les subjectivités et les pratiques sociales comme traversées par des rapports de pouvoir, sans pour autant être totalement déterminées par ces derniers (Jackson 2001).

En prenant pour point de départ cette approche au genre, mon étude s'inscrit dans la lignée des recherches qui envisagent la catégorie « femme » comme une catégorie d'analyse critique et politique qui renvoie elle-même aux rapports sociaux qui la constituent. Ainsi, la référence aux « rappeuses » mobilisée dans cet article recouvre une catégorie d'analyse critique. Il est à noter que je n'envisage pas les rappeuses comme une catégorie existant en soi, ni comme une « variable » de la catégorie « rappeurs » qui représenterait la référence à partir de laquelle on observe et interprète les pratiques et les trajectoires dans le rap.

En outre, le genre est pensé comme un rapport social qui s'articule toujours en relation avec d'autres rapports de pouvoir — comme la race et la classe (Collins 1990 ; Galerand et Kergoat 2014 ; Bilge 2010) —, ainsi qu'avec d'autres vecteurs de différenciation comme le langage (Heller 2003).

À ce titre, si le présent article s'inscrit dans une perspective qui considère le genre comme imbriqué à d'autres rapports de pouvoir, une grande partie de l'analyse est axée sur les rapports sociaux de sexe, dans le sillage des

approches féministes matérialistes de Colette Guillaumin et Danièle Kergoat, et prolonge les travaux qui examinent le champ musical selon sa « double ségrégation sexuée » (Ravet et Coulangeon 2003, 382). Ce choix épistémologique suit la pensée de Sirma Bilge qui, en s'appuyant sur la théorie de l'articulation de Hall, défend « un modèle d'autonomie relative des systèmes de genre, de classe, de race, c'est-à-dire leur dissociation analytique » (Bilge 2009, 83). Les analyses exposées ici s'inscrivent donc « dans une approche intégrée (holiste) débarrassée d'une vision doctrinaire de l'équivalence inconditionnelle des dominations, dans une intersectionnalité réflexive et critique qui reconnaît l'utilité et s'accommode des dissociations analytiques justifiées et historicisées » (Bilge 2010, 62). Au cours d'un entretien réalisé avec Armelle Testenoire en 2012, Danièle Kergoat invitait de même à abandonner les approches qui posent les modalités d'articulation des rapports de pouvoir « *a priori* » et depuis « une position de surplomb », pour engager plutôt des recherches qui s'intéressent de manière empirique à « la réalité des pratiques qui sont toujours compliquées, ambigües, contradictoires, ambivalentes… et qui comme telles intègrent la complexité créée par l'imbrication des rapports sociaux » (Kergoat 2012 [2010], 328). C'est dans cette optique que s'inscrivent les analyses développées ici.

En partant du terrain de l'enquête et des propos des rappeuses selon une approche qui tient compte de l'imbrication des rapports de pouvoir, il est apparu saillant qu'un groupe hétérogène, mais dont le dénominateur commun est d'être « rappeuse », invitait à une lecture du parcours de ses membres à l'aune des rapports sociaux de sexe. Dans un contexte où les enjeux de genre au sein de l'activité rap sont souvent envisagés « dans un cadre racialisé qui conditionne la place sociale de cette musique » (Guillard et Sonnette 2020, 44), la focalisation analytique ne cherche pas à « universaliser » le rap en lui apposant une expérience homogène et commune de la réalisation des rapports sociaux de sexe. J'envisage plutôt ce « passage analytique » comme participant d'une exploration de la complexité des modes d'actualisation des rapports de pouvoir qui structurent les trajectoires des rappeuses.

Une enquête avec des rappeuses à Montréal

D'un point de vue méthodologique, les analyses proposées se basent sur un corpus constitué de 20 entretiens réalisés en 2011 auprès de 20 rappeuses ou groupes de rappeuses à Montréal. Dans ce cadre, je n'ai pas défini *a priori* qui « est rappeuse » et qui ne l'est pas ; j'ai plutôt contacté l'ensemble des artistes qui se définissaient et/ou étaient définies comme « rappeuses » dans le paysage artistique local. Au cours des entretiens avec les participantes, celles-ci retraçaient leurs trajectoires et leurs expériences au sein de l'activité rap[1]. Diverses facettes de leurs parcours ont été abordées avec les rappeuses : les circonstances qui les ont menées à faire du rap, leurs processus de création, leurs positionnements esthétiques, leurs rapports avec les médias, leurs investissements de la scène, leurs choix langagiers et vestimentaires, ainsi que leurs interactions et collaborations avec d'autres acteur·rices du rap ou avec des acteur·rices d'autres genres musicaux ou champs artistiques. Ensemble, nous revenions également sur des réflexions que j'avais pu émettre en amont des entretiens, par exemple à l'écoute de leur musique et de leurs textes, au visionnement de leurs clips, à l'occasion de concerts ou encore à la lecture d'entrevues médiatiques.

Le corpus recueilli a été interprété selon une méthodologie qui croise l'analyse de contenu thématique et l'analyse du discours. C'est au sens attribué par les rappeuses à leurs pratiques et à leurs expériences que s'intéressait cette recherche. Pour tenter de saisir ce sens, je me suis non seulement intéressée au contenu de leurs propos, mais également à la structuration et à la matérialité de leur mise en mots. Les choix des pronoms (je/nous), comme l'usage de la voix active ou de la voix passive pour décrire leurs parcours, constituent par exemple des aspects discursifs qui ont été pris en considération dans l'interprétation de ces discours.

Si les artistes rencontrées ont pour point commun d'être ou d'avoir été rappeuses à Montréal, elles n'en constituent pas moins un groupe hétérogène (âge, langues, positionnement au regard des rapports sociaux de genre, de race et de classe, trajectoires et lieux de vie dans et hors Montréal, etc.). L'hétérogénéité des rappeuses se joue aussi en termes de leurs choix artistiques, de la définition qu'elles accordent au genre musical rap, des esthétiques qu'elles proposent et de leurs modes d'investissement de la pratique artistique. Du reste, les trajectoires des rappeuses traduisent leur tendance à circuler entre diverses approches du genre rap, mais aussi entre divers champs musicaux et artistiques. Comme l'a énoncé la rappeuse Sarahmée dans une entrevue donnée à *La Presse* en 2019 : « Le rap féminin ? Ça n'existe pas ! Ce n'est pas un genre » (Vallet 2019). Le présent article s'inscrit dans cette perspective.

En ce qui concerne leurs parcours, la plupart des rappeuses ont commencé à rapper dès l'adolescence. Seulement six d'entre elles se sont adonnées plus tardivement à cette pratique. La majeure partie des artistes rencontrées ont investi

[1] Comme dans les recherches de Karim Hammou sur l'activité rap en France (Hammou 2012) — elles-mêmes inscrites dans la lignée des travaux de Howard Becker sur les « mondes de l'art » (Becker 1976) — le rap est ici exploré en tant qu'activité dans l'espace social ; en tant que réseau où interagissent plusieurs actrices et acteurs dont les artistes, les acteur·rices des structures de production et de diffusion, les acteur·rices des structures médiatiques et des lieux de spectacles, le public, les acteur·rices des politiques publiques, etc.

ce genre musical au milieu des années 2000, une période caractérisée à la fois par un foisonnement artistique inhérent aux succès mémorables de plusieurs groupes au Québec à la fin des années 1990 et par une prise de conscience générale de la difficulté des artistes rap à être réellement reconnu·es et soutenu·es par l'industrie culturelle et médiatique de Montréal et du Québec (LeBlanc, Boudreault-Fournier et Djerrahian 2007).

Seules trois des participantes interrogées vivent de leur musique. La plupart des rappeuses présentent plutôt un parcours marqué par des cachets intermittents et des trajectoires en « dents de scie ».

Un contexte de « rareté » des rappeuses dans un genre musical évincé des circuits dominants de production et de médiatisation au Québec

« Les rappeurs montréalais ne sont pas assez représentés à Montréal » : les processus d'éviction des artistes et l'articulation des rapports sociaux de race et du langage

Au tournant des années 2010, les trajectoires des rappeuses s'inscrivent dans un contexte d'éviction durable des artistes hors des réseaux dominants de médiatisation et de l'industrie musicale au Québec. Relevée et commentée au cours des années 2000 par Marie-Nathalie LeBlanc, Alexandrine Boudreault-Fournier et Gabriella Djerrahian (2007), cette situation est souvent évoquée par les rappeuses que j'ai rencontrées en 2011 :

> Je trouve que sur la scène montréalaise, les rappeurs montréalais sont pas assez représentés […] au Québec en général, à la télé, ça passe pas assez, et puis je trouve qu'il y a un petit problème, je ne sais pas d'où ça vient, mais voilà […] les rappeurs galèrent beaucoup […] pour se faire connaitre, pour vendre le fruit de leur travail. (Katarin[2])

> De toute façon, les artistes, les rappeurs, c'est aussi difficile, c'est difficile pour tout le monde, y en a cinq qui sont en haut […] mais ici, il y a vraiment pas de médias commerciaux qui rapportent de l'argent aux rappeurs. (Solange)

D'après LeBlanc, Boudreault-Fournier et Djerrahian (2007), cette « marginalisation » des artistes rap s'explique en partie par l'association du genre musical à la déviance, voire à criminalité au sein des espaces médiatiques et institutionnels dominants au Québec. Un épisode probant de cette articulation a eu lieu en 2012, lorsqu'un bar de la banlieue ouest de l'île de Montréal avait dû s'engager auprès de la police à ne pas organiser de spectacles de « hip-hop » pour obtenir son permis d'alcool. La raison invoquée était que ces concerts attireraient des « gangs de rue » (Larouche et Touzin 2012). Cette situation avait été collectivement dénoncée par les acteur·rices hip-hop de la ville.

Les travaux de LeBlanc, Boudreault-Fournier et Djerrahian précisent que ces « stéréotypes associés à la culture hip-hop sont liés aux origines ethniques et culturelles des jeunes qui la composent » (LeBlanc, Boudreault-Fournier et Djerrahian 2007, 20). Cette affirmation est toutefois à nuancer, en précisant que c'est surtout à l'aune de stéréotypes formalisés par des rapports sociaux de race — plutôt qu'à des « origines ethniques et culturelles » en soi —, que s'organise l'éviction du rap relevée par les chercheuses et les rappeuses au tournant des années 2010. Cette situation peut être rapprochée avec le contexte français, imprégné par l'association des rappeurs à la figure altérisée du « jeune de banlieue » (Hammou 2012a ; Lesacher 2013) qui, à partir des années 1990, vient condenser « en un même masque […] diverses peurs sociales [qui] prennent pour objet une classe d'âge (la jeunesse), une classe sociale (ouvrière) et une classe de "race" (non-blanche) » (Hammou 2012a, 85). Cette analogie durable a eu « des conséquences importantes pour l'intégration de ce genre musical dans les industries culturelles » (Hammou 2013, 193), en plus de contribuer à entériner une représentation du rap comme étant « masculin » par essence, puisque les rappeuses y sont ignorées et invisibilisées (Lesacher 2013, 163).

L'éviction des artistes rap hors des réseaux médiatiques dominants et de l'industrie musicale au Québec dans les années 2010 peut aussi se lire à la lumière du concept de *québéquicité* (Lesacher 2013[3]). Formalisée par les sociolinguistes Mela Sarkar, Bronwen Low et Lise Winer (2007), la *québéquicité* recouvre une définition restrictive de l'appartenance québécoise en circulation dans l'espace public. Celle-ci se construit dans l'interaction entre le langage comme vecteur de différenciation (les québécois·es parlent un français perçu comme « québécois ») et les rapports sociaux de race (les québécois·es sont blanc·hes[4]) (Sarkar, Low et Winer 2007). Dans le cadre de mes entretiens avec les rappeuses, ces dernières ont particulièrement insisté sur la tendance des logiques médiatiques et de l'industrie musicale montréalaises et

[2] Les prénoms des rappeuses citées ici sont des prénoms d'emprunt : les données de l'enquête ont été anonymisées.

[3] Si le terme « québécité » est plus consensuel dans la littérature scientifique, c'est sur le terme « québéquicité », choisi par Sarkar, Low et Winer, que je m'appuie dans le cadre de cette analyse.

[4] Si nous retenons de ce concept la pertinence de croiser les rapports sociaux de race et le langage pour comprendre l'interprétation située et historicisée de l'appartenance québécoise, on se détache de la proposition des chercheuses de placer la *québéquicité* « à l'intersection du vu et de l'entendu » (Sarkar 2008, 32). C'est en se référant au concept de blanchité, qui ne renvoie « ni à un type corporel, ni à une origine définie, mais à un construit social » et qui permet de « contester l'idée selon laquelle les acteurs et actrices socialement perçu·es comme blanc·hes échapperaient à l'emprise de la racialisation » (Cervulle 2013), que nous mobilisons ici le concept de *québéquicité*.

québécoises à investir les représentations de la *québéquicité* et à situer les artistes par rapport à ce concept, selon des procédés qui érigent également le genre rap en tant que genre musical de la *non-québéquicité* (Lesacher 2016). Des processus qui, au début des années 2010, éloignent en bloc les artistes rap de ces espaces, sauf dans le cas du groupe qui représente « *probably the best-known rap group recording in Quebec*[5] » (Sarkar 2008, 154), Loco Locass, dont les membres sont vus comme étant engagés, souverainistes et œuvrant pour la défense de la langue française.

Dans un contexte sociolinguistique tendu, les rappeuses décrivent aussi un rap local concurrentiel et fragilisé par sa frontiérisation en deux grands réseaux linguistiques, l'un « francophone » et l'autre « anglophone » (Lesacher 2015). Au cours des années 2000, LeBlanc, Boudreault-Fournier et Djerrahian ont décrit l'activité rap à Montréal comme cloisonnée et fractionnée (LeBlanc, Boudreault-Fournier et Djerrahian 2007, 49). Les autrices ajoutent que ses réseaux de production et de diffusion restent relativement distincts, voire méconnus les uns des autres. Selon les chercheuses, cette situation serait liée au contexte de « politique officielle de bilinguisme au Canada » (LeBlanc, Boudreault-Fournier et Djerrahian 2007, 44), qui implique que « les institutions culturelles, publiques et commerciales œuvrent en français et en anglais, offrant ainsi un marché commercial et un financement de l'industrie culturelle dans les deux langues — incluant des lieux de diffusion, radios et télévisuels » (LeBlanc, Boudreault-Fournier et Djerrahian 2007, 44). Ce faisant, ces deux réseaux — qui ne sont pas spécifiques au rap — sont produits à la fois par les médias, les structures de production et de diffusion de la musique, ainsi que par le public et les artistes.

C'est donc dans ce contexte que s'insèrent les trajectoires des rappeuses rencontrées en 2011. Au cours de nos entretiens, la difficulté de ces artistes à atteindre les réseaux de production et de médiatisation dominants de la musique est régulièrement mentionnée comme premier frein à une carrière satisfaisante dans le rap. Deux rappeuses intègrent une perspective genrée à cette analyse :

> Je trouve que c'est difficile, puis à Montréal surtout, la scène hip-hop est autant pour les hommes que les femmes […] c'est pas facile pour personne donc […] ce qui est difficile pour l'homme est encore plus difficile pour la femme. (Lucie)

> [Ce qu'on entend à la radio ne fait que] propager certaines thématiques […], certains stéréotypes […]. La majorité [des rappeurs], c'est des hommes. (Nadine)

C'est à ces enjeux de genre, eux-mêmes intriqués aux restrictions vécues par les artistes du milieu rap en général, que seront consacrées les lignes suivantes. Nous y aborderons notamment la question de la visibilité (et de l'invisibilité) des rappeuses dans l'espace public.

Un contexte de « rareté » des rappeuses : du retournement au « salto » du stigmate

Bien que les artistes rencontrées représentent un groupe hétérogène, elles évoquent souvent leurs expériences au sein de l'activité rap en décrivant un contexte de « rareté » des rappeuses. Elles soulignent régulièrement que l'activité rap, à Montréal et au Québec, est surtout investie par des hommes. Celle-ci est en effet désignée comme « un milieu de gars » (Dalia), « un monde d'hommes » (Elizabeth) ou en encore un « *sausage party* » (Emily), où les rappeuses représentent l'exception. Ce contexte d'« hétérosociabilité » (Mennesson 2006) majoritairement masculine se traduit aussi dans la matérialité des discours : *« les autres rappeurs* ont aimé[6] » (Solange) ; « comparé *aux autres gars* faut un peu plus en mettre » (Béatrice). Impulsée et traversée par des rapports de pouvoir qui dépassent le cadre du genre musical, cette situation exerce un impact sur les trajectoires des rappeuses rencontrées et sur leurs expériences, au cours desquelles les artistes façonnent des positionnements multiples et ambivalents.

Selon plusieurs témoignages, « la rareté » même des rappeuses provoquerait entre autres une attention accrue envers elles ; une mise en lumière accentuée. On relève par exemple les segments « capter l'attention », « se démarquer » (Béatrice), « on me reconnait beaucoup plus » (Elizabeth) ou encore le terme « curiosité », voire « curiosité médiatique » (Dalia). Cette attention accrue serait donc associée à l'idée de « curiosité » à l'égard de ce qui serait peu habituel, à la fois dans le rap et de la part d'une femme. Outre le fait que ces femmes se différencient parmi la masse des rappeurs, leur pratique du rap engendre aussi leur distinction vis-à-vis de la masse des chanteuses. C'est donc parce qu'elles se situent en porte-à-faux avec ce qui relève de la ségrégation horizontale du champ musical — celle de la spécialisation genrée des rôles et des activités (Ravet et Coulangeon 2003) —, qu'une forme de curiosité augmentée est perçue par plusieurs rappeuses interrogées.

Néanmoins, les rappeuses évoquent aussi pour la plupart cette situation sur le mode de l'ambivalence. Leur démarcation engagerait également des injonctions et des contraintes qui jalonnent leurs trajectoires. Si ces artistes déclarent bénéficier d'un certain intérêt accru parce qu'elles font figure d'exception, la représentation selon laquelle cette attention particulière émerge du fait qu'elles sont des femmes est elle-même tangible au sein de leurs discours.

[5] « Probablement le plus connu des groupes de rap qui enregistrent au Québec ». C'est moi qui traduis.
[6] Au fil du texte, l'emploi des italiques sera utilisé afin de souligner les segments importants des citations des rappeuses.

C'est donc en référence à la catégorie « femme », entendue comme produite et marquée par des rapports de pouvoirs, que s'opère un « "salto" du stigmate » (Achin et Paoletti 2002), soit un double retournement selon lequel ce qui est perçu comme un atout engendrant une démarcation avantageuse peut, dans un deuxième temps, se révéler restreindre les champs des possibles au sein de l'activité investie (Achin et Paoletti 2002).

Dans ce contexte, les rappeuses indiquent que c'est notamment au niveau de la gestion de leur apparence physique, elle-même liée à la question de la visibilité dans l'espace public, que se négocient les tenants et les aboutissants du « salto du stigmate » corollaire à leur activité de « rappeuses ».

Des enjeux de l'apparence physique au cœur des processus de (non) visibilité des rappeuses

« Être écoutée » au-delà d'« être regardée » : la gestion de l'apparence physique pour faire entendre son art

Les rappeuses indiquent souvent que leurs pratiques et leurs expériences de visibilité dans l'espace public sont traversées par un nœud qui se forme à l'intersection entre « *être regardée* » et « *être écoutée* » : « je veux pas juste qu'on me regarde : je veux qu'on m'écoute » (Béatrice) ; « je veux pas avoir l'image de la fille qui essaie d'être sexy avant de faire entendre sa musique » (Lucie) ; « *it's the talent first and then the fact that you were pretty comes along with it but I prefer to get heard before I get looked at*[7] » (Perceptible Reflection[8]).

Plusieurs artistes considèrent que l'attention qui leur est portée peut rapidement se focaliser sur leur présentation physique. En conséquence, des stratégies doivent être mises en œuvre pour ne pas seulement « *être regardées* » mais également « *être écoutées* ».

À l'occasion d'une enquête analysant « la mise en récit des femmes en campagne [électorale] », Delphine Dulong et Frédérique Matonti avaient constaté que « les candidates sont […] toujours ramenées à la singularité de leur condition de femmes » et que dans ce cadre, « le corps — ce corps qui est au cœur de la construction sociale de la féminité — est central dans la représentation journalistique de ces femmes » (Dulong et Matonti 2005, 283). Une représentation différenciée des corps est donc à l'œuvre dans l'espace public, selon laquelle le corps des femmes est fondamentalement perçu dans sa sexuation. Trouvant leurs fondements dans les rapports sociaux de sexe dont ils assurent en même temps la durabilité (Guillaumin 1978 ; 1992), ces processus exercent un impact sur les carrières des femmes et infusent les manières dont elles « peuvent être jugées légitimes dans leur art musical, être valorisées comme des musiciens à part entière » (Buscatto 2007, 81). La ségrégation horizontale et verticale du champ musical, selon laquelle « [la] valorisation professionnelle et [les] stéréotypes féminins jouent […] en sens contraire » (Ravet et Coulangeon 2003), procède en partie du fait qu' « idéologiquement, les femmes sont le sexe, tout entières sexe et utilisées dans ce sens » (Guillaumin 1978, 7).

Jugeant « sortir du lot » parce qu'elles sont des « femmes dans un monde d'hommes », mais ressentant également une forme de ressentiment à être interprétées avant tout à travers cette figure située dans l'espace public, il s'agit pour les rappeuses de trouver un équilibre entre, d'une part, une image trop sexualisée qui les éloignerait d'une reconnaissance en tant qu'artiste (« c'est pas "regardez mon corps" : je veux que les gens sortent d'ici puis qu'ils soient comme "wouah" 'est [*sic*] une vraie artiste » [Lucie]) et, d'autre part, une image qui ne les présenterait pas assez en concordance avec leur genre (« j'suis consciente qu'il faut ajouter une petite touche féminine […] : c'est juste normal » [Lucie]).

C'est aussi dans l'optique d'être écoutée et regardée pour son art que Monica énonce un positionnement qui pourrait à première vue paraître s'inscrire en contradiction avec celui de Lucie : « sur scène, c'est très important de montrer ton côté sensuel, aussi ton côté féminin, parce que c'est déjà masculin de rapper ; alors si t'es trop *tom boy* on va commencer à te juger » (Monica). De manière concomitante à un contexte d'« hétérosociabilité » (Mennesson 2006) majoritairement masculine, le rap peut donc être associé à des caractéristiques traditionnellement attribuées à la masculinité, voire être considéré comme un genre musical masculin en soi par les rappeuses rencontrées[9]. Ainsi, pour Monica, dans un contexte où son corps est « déjà » masculinisé par sa pratique artistique, il s'agit de travailler son apparence afin de trouver un « équilibre de genre ».

Souvent, les rappeuses traduisent les enjeux vécus par rapport à leur présentation physique à travers les référentiels de la « féminité » et de la « masculinité », entendus ici comme les produits d'un système hétéronormatif qui — outre la différenciation sexuelle hiérarchisante sur laquelle il se fonde — assigne les rôles désignés comme masculins et féminins (Wittig 2013 [1992]). Ces notions sont aussi travaillées par des rapports de pouvoir, qui normalisent et

[7] « C'est le talent qui prime, et ensuite le fait que tu sois jolie participe à cela mais je préfère être écoutée avant d'être regardée ». C'est moi qui traduis.
[8] Perceptible Reflection est un collectif de rappeuses québécoises anglophones.
[9] Par exemple, Fiona nous dit qu'elle « n'est plus fille » et devient « un petit garçon énervé dans un parc d'attractions » lorsqu'elle investit le rap. Elizabeth, quant à elle, décrit le rap qu'elle compose comme tel : « c'est prendre quelque chose qui est très masculin puis l'appliquer aux femmes, puis m'exprimer par rapport à ça ».

naturalisent ce qui relèverait d'une « bonne », voire d'une « vraie » féminité et masculinité.

La question posée par Delphine Dulong et Fédérique Matonti à l'issue de leur enquête sur la mise en récit des femmes politiques en campagne électorale semble ainsi pouvoir être transposée aux expériences et positionnements des artistes rap rencontrées : « ni trop féminin, ni trop masculin, le "bon" corps est-il accessible » (Dulong et Matonti 2005, 281) aux rappeuses ? Au regard des enjeux de reconnaissance et de légitimité artistique que cela implique, les pratiques liées à la question de l'apparence physique peuvent alors procéder d'un « *dilemme* », pour reprendre les termes de la rappeuse Samia. Mathilde nous dit aussi qu'elle « réfléchit beaucoup » à ce sujet. Néanmoins, la récurrence de segments tels que « je veux/vais pas céder » ou « [je veux] tenir tête » dans les discours des rappeuses atteste de leur implication active en opposition aux injonctions perçues concernant leur apparence physique.

Prendre (de la) place sur scène : genre, présentation physique et enjeux de représentation scénique

Ces négociations revêtent une dimension particulière lors de la représentation sur scène, qui constitue autant de moments-clé où se joue la visibilité des rappeuses dans l'espace public. Dans ses travaux sur les femmes instrumentistes de jazz en France, Marie Buscatto souligne d'ailleurs que « la gestion du corps sur scène » relève d'un des « moments professionnels où la possible féminité publique des instrumentistes affecte aussi bien leur construction professionnelle que la reconnaissance de cette professionnalité par autrui » (Buscatto 2007, 182).

Dans ce contexte, plusieurs rappeuses mentionnent la volonté d'« être à l'aise » et de se sentir « confortable » sur scène, ce qu'elles posent simultanément en contradiction avec des marqueurs de la construction sociale des corps féminins (robes et talons, notamment), perçus comme étant restrictifs :

> J'ai essayé beaucoup de choses sur scène, *j'ai même essayé de faire des scènes avec des talons* et tout ça. *On m'avait suggéré,* mais *j'arrivais pas à bien bouger* (rire). *J'étais trop timide en talons* et tout, donc ouais, *j'essaie de m'habiller quand même bien* […] *mais d'être à l'aise quand même*. J'aurai[s] des *baskets* […], *mais classe,* mais bon *j'aurais quand même un pantalon* […]. *Je vais pas me mettre en jupe*. (Kataryn)

> J'aime bien aller chercher des petits bijoux, j'aime les lunettes […] j'ai des souliers à n'en plus finir […] *j'ai des petits travers de femme : j'ai trois garde-robes chez moi* […] mais je te dirais que *mon choix de vêtements est plus dans mon confort sur scène* […] *: je veux pouvoir sauter partout,* je veux *pas avoir mal aux pieds* après deux chansons puis […] *je veux être confortable, donc, c'est les baskets, c'est les jeans, c'est les tee-shirts, puis là, ça me permet de faire ce que je veux*. (Joséphine)

> Comme ça *je peux être plus confortable sur scène* parce qu'*être en petite robe sur la scène* […] *ça me limite*. (Elizabeth)

> Je me dis souvent *je devrais m'habiller sexy, ça serait beau,* puis t'sais, *des belles robes* […] *mais je serais pas à l'aise,* je sais pas, *je veux être bien*. (Mathilde)

Le rapport antagonique à travers lequel sont mentionnés, d'une part, les vêtements directement associés à la féminité et, d'autre part, la liberté de mouvement, renvoie aux formes de « manipulation » et de « contrôle » qu'implique la construction sociale du corps féminin, qui se joue en termes d' « interventions » sur celui-ci, lesquelles incluent des « objets amovibles, externes, qui interviennent sur la motricité ou la liberté du corps tels chaussures, entraves, corset » (Guillaumin 1992, 120-121). Mais si certaines artistes délaissent robes et talons pour être « à l'aise » sur scène, ce n'est pas uniquement parce que ces atours de la féminité les empêcheraient en soi de bouger. Lorsque Kataryn dit se sentir « trop timide en talons » ou lorsque Elizabeth considère qu'être « en petite robe » la « limite », c'est aussi parce que ces vêtements engagent une « bonne » manière de les porter, impliquant de ne pas trop se mouvoir pour être en adéquation avec le genre qu'ils habillent.

Ainsi que l'a démontré Guillaumin, le corps pensé comme féminin, c'est-à-dire celui que l'on inculque aux jeunes filles par des procédés de « canalisation de leur propre corps », serait le corps marqué par « une contenance réservée » et une « immobilité idéale » (Guillaumin 1992, 129). Au contraire, les corps masculins seraient plutôt orientés vers « la maîtrise de l'espace et l'extension du corps vers l'extérieur », par la « fabrication corporelle » différenciée (Guillaumin 1992, 132). On peut alors considérer que la représentation scénique dans le rap convoque plutôt des caractéristiques dites masculines, notamment en termes de gestuelle et d'occupation de l'espace, ce qui semble aussi impliquer les décisions des rappeuses quant à leur présentation physique.

Dans ce cadre, si plusieurs d'entre elles considèrent que les robes et les talons sont peu adaptés à l'exercice de la scène rap, d'autres, comme Monica citée plus haut dans ce texte, envisagent au contraire que la représentation sur scène relève justement d'une activité au cours de laquelle il est crucial de travailler une apparence « sensuelle », en concordance avec la féminité, et donc de porter des vêtements qui vont dans ce sens. Ces ambivalences, relevées d'un entretien à l'autre, ne traduisent pas tant des pratiques et des choix en opposition les uns aux autres. Ces contradictions apparentes, tout comme les questionnements et les hésitations des rappeuses, indiquent plutôt l'élasticité

et la multimodalité tant des injonctions que des restrictions qui étayent leurs trajectoires, et avec lesquelles elles doivent composer. En habitant leur art et en se positionnant par rapport aux enjeux perçus en ce qui concerne la question de la gestion de leur corps sur scène et de leur présentation physique, les rappeuses concourent ainsi « à travailler de l'intérieur la catégorie » (Hammou 2012a, 138) à laquelle elles sont associées, voire assignées.

Des injonctions de genre dans les réseaux de production et de médiatisation de la musique rap

Parmi les différentes facettes que recouvre l'activité rap, toutes ne semblent pas investies au même degré par des enjeux liés à l'apparence physique. De fait, la pratique même du rap représente au contraire un espace-temps où les rappeuses se sentent dédouanées d'injonctions à ce sujet :

> *On en demande beaucoup à la femme*. Il faut […] tout le temps *porter des talons, se promener, être tout le temps clean, se raser les jambes* (rire) […], mais justement dans *mon rap j'ai pas besoin de paraître*. (Kataryn)

> Je suis là, je suis dans un groupe de gars, je suis la seule fille, *personne ne me casse les pieds, personne ne me demande de m'habiller* […], tu vois, de porter tel genre de vêtements […], *d'être plus sexy* ou d'être plus, t'sais, *dans ce que je porte, dans ma façon d'être, dans ma façon de parler*. (Joséphine)

À l'inverse, c'est particulièrement de la part des structures dominantes de production et de médiatisation de la musique que les rappeuses perçoivent des logiques de contrôle du corps des femmes :

> La première fois que j'ai voulu passer *mon vidéo-clip à la télé,* la personne qui est *en charge de le diffuser* disait que *j'étais pas assez féminine* […] j'avais juste quatorze ans en plus. (Lucie)

> Mais c'est surtout, comme, pour l'image aussi, quand *t'es signée tu deviens un produit* […] *être une femme oublie ça*, on va te teindre les cheveux blonds ; j'suis asiatique, oublie ça teindre les cheveux blonds, ça marche pas […] des entrevues « *j'aimerais faire une entrevue avec les filles à la plage en bikini* » […] *je suis une MC là, j'suis pas une mannequin là* […], mais on avait des propositions comme ça. (Naomi)

Les rappeuses sont en effet confrontées aux structures dominantes de production et de médiatisation de la musique, qui évoluent dans un contexte d'économie de marché néolibérale et dont les règles du jeu sont traversées par les rapports sociaux de sexe. Naomi mentionne ainsi être devenue un « produit » dont la valeur d'échange augmenterait à mesure que celui-ci se conformerait aux processus d'objectivation du corps des femmes. Ses propos indiquent combien « le capitalisme organise la rareté » (Maris 2003, 347), en imprégnant les logiques des structures porteuses de visibilité d'une idéologie impliquant les rapports sociaux de sexe.

En effet, les artistes rencontrées font état des logiques de l'industrie musicale et médiatique qui alimentent une représentation sexualisée des rappeuses, alors que ces mêmes logiques — qui réactualisent la distinction hiérarchisante et séculaire entre « nature » et « culture » — tendent simultanément à contenir les artistes concernées dans une forme de marginalisation artistique en imposant à ces dernières des rôles idéologiquement éloignés de la figure d'artiste (Lesacher 2016). Non seulement ces logiques peuvent affecter la reconnaissance des rappeuses en tant qu'artistes, mais elles peuvent également réduire leurs chances de mener une carrière durable en liant la présentation des femmes à un capital de séduction (Ravet et Coulangeon 2003 ; Le Breton 2010) qui s'articule entre autres à la notion de jeunesse. Ainsi que le décrit Le Breton, il n'existe « qu'un "beau sexe", mais il est limité dans le temps, et le prix est lourd à payer de ce modeste privilège » (Le Breton 2010, 16).

Des processus similaires à ceux examinés au cours de cette sous-section avaient été relevés par Marie Buscatto dans le cadre de ses travaux auprès des chanteuses jazz :

> C'est pas tant au niveau des musiciens que des médias, des gens autour de la musique, des programmateurs qu'on a des problèmes. Dans *Télérama* […] [ils] parlaient de la difficulté des chanteuses qui ne jouent pas la carte d'un décolleté, comme Z, à être reconnues » (Chanteuse, 40 ans) (citée dans Buscatto 2007, 97).

Ainsi, les processus qui engagent la question de l'apparence physique des rappeuses sont bel et bien à explorer comme relevant de chaînes de coopération (Hammou 2012b) qui impliquent une diversité d'acteur·rices — structures de production et de médiatisation —, et dont les enjeux dépassent le cadre du rap en tant que genre musical. C'est en tenant compte de ces observations que s'organise la partie suivante, qui propose de (re)déployer les explorations menées sur le mode de la dissociation analytique avec une approche en termes de rapports de pouvoir articulés.

Genre, race et rap : jouer avec les contours d'une féminité normalisée

Au-delà des structures de production et de médiatisation locales, les logiques de production du genre rap au Québec sont particulièrement renseignées par les ancrages du rap étasunien.

> Je pense que *le problème* vient plus — je vais pas dire de l'au-delà (rire) —, mais *des États-Unis* […], parce que c'est un peu eux qui nous guident […] c'est eux qui portent

> les « vibes », ce qui est à la mode, c'est eux qui dirigent, c'est eux qui ont contrôlé jusqu'ici […] dernièrement *ce qu'ils nous ont donné c'est plus l'image de la femme ultra-sexuelle*. (Samia)

Comme l'évoque Samia, le rap étasunien, lui-même largement imprégné des esthétiques et des thématiques du *gangsta-rap* et d'autres genres qui lui ont succédé, est marqué par la convocation d'une image ultrasexualisée et objectivée des femmes. Dans les vidéo-clips, des rappeuses montréalaises investissent par exemple la figure de la « *bitch* », elle-même issue d'une histoire étasunienne traversée par des intrications séculaires entre rapports sociaux de sexe, de race et de classe (Lesacher 2012). Historiquement, l'entreprise esclavagiste a situé les hommes et les femmes non-blanc·hes aux antipodes d'une sexualité jugée normale et, corollairement, aux antipodes des « bonnes » masculinités et féminités incarnées par les hommes et les femmes blanc·hes occidental·es issu·es des classes sociales supérieures (Dorlin 2008). Constamment réactualisées par les médias de masse, ces « *controlling images* » (Collins 2000, 69), qui prennent elles-mêmes leur origine dans des mythes esclavagistes, ont aussi été réinterprétées puis réappropriées par les rappeurs et les rappeuses, notamment à travers le gangsta-rap (Collins 2000). Les rappeuses les plus visibles aujourd'hui sont d'ailleurs celles qui investissent une figure ultra-sexuelle et qui prennent en charge les caractéristiques traditionnellement dévolues à la masculinité que sont la puissance et la domination. Mais si « l'appropriation subversive du rap par les femmes a permis de mettre en évidence l'imbrication des rapports de pouvoir et de formuler une critique intersectionnelle articulant antiracisme et antisexisme » (Djavadzadeh 2021, 114), il ne semble pas non plus anodin — au regard des processus abordés au cours des sections précédentes — que les structures dominantes de production et de médiatisation de la musique soient plus enclines à soutenir et à diffuser des expressions rap véhiculant la représentation d'une féminité ultra-sexualisée, voire objectivée ; expressions parmi lesquelles figurent au demeurant surtout les productions des hommes. Cet aspect est d'ailleurs commenté par bell hooks, lorsqu'elle écrit dès 1994 :

> *The sexist, misogynist, patriarchal ways of thinking and behaving that are glorified in gangsta rap are a reflection of the prevailing values in our society, values created and sustained by white supremacist capitalist patriarchy. As the crudest and most brutal expression of sexism, misogynistic attitudes tend to be portrayed by the dominant culture as an expression of male deviance. In reality they are part of a sexist continuum, necessary for the maintenance of patriarchal social order*[10]. (hooks 1994, 194)

Ce faisant, on constate que les discours et logiques de production/médiatisation qui encadrent le rap sont souvent traversés par des enjeux de normalisation et d'altérisation des féminités et des masculinités et, partant, des artistes qui y sont associé·es. En France, Marion Dalibert a relevé combien les discours sur le rap véhiculés dans la presse dite « de référence » — qui se focalise principalement sur les rappeurs — actualisent et mettent en scène une masculinité virile et sexiste des artistes, travaillée par des rapports sociaux de race et de classe (Dalibert 2018). Elle constate également que, « à l'image des "bons" rappeurs blancs et non-blancs, les rappeuses sont également représentées comme des exceptions » (Dalibert 2018, 27) et relève que parmi ces rappeuses, la plupart sont associées à la masculinité.

Il apparaît ainsi relativement admis que, dans le cadre du rap, les masculinités et les féminités performées s'élaborent aux marges des « bonnes » féminités et masculinités. Dans ce contexte, couplé à une industrie générale de la musique populaire qui convoque tout en alimentant une présentation des femmes en tant qu'êtres avant tout sexualisés, il devient alors important de souligner que plusieurs rappeuses rencontrées en 2011 tendent à entrer en conformité avec une féminité hégémonique. Traduisant régulièrement la recherche d'un équilibre entre 1) une présentation d'elles qui les éloignerait d'une reconnaissance « en tant qu'artiste » et 2) « l'expression d'une féminité "assumée" » (Buscatto 2007, 182) perçue comme une ressource et/ou comme expression de soi en tant que femme, les propos des rappeuses — non-blanches et blanches — mettent en œuvre une dialectique qui oscille entre un caractère « sexy » « naturel » (Samia) ou « correct » (Lucie) et un caractère « trop sexy » (Perceptible Reflection), lui-même jugé objectivant (Samia). En réinvestissant alors certaines normes situées de la féminité, les rappeuses opèrent une distinction entre une « bonne » et une « mauvaise » séduction, selon laquelle les termes « *pretty* » (Perceptible Reflection) ou « sensuel » (Samia, Monica) sont endossés, alors que sont mis à distance ceux qui dénotent le déshabillement (« bikini » [Naomi] ; « déshabillée » [Lucie] ; « *half-naked* » [Perceptible Reflection]), ou encore un caractère trop sexualisé (« *provocative* » [Perceptible Reflection] ; « l'image de la femme ultra-sexuelle » [Samia]).

Dans ce contexte, il est important de considérer le rap comme un lieu de critique et de remise en cause potentielle

[10] « Les modes de pensée et les façons d'agir sexistes, misogynes et patriarcales glorifiés dans le gangsta-rap sont le reflet des valeurs dominantes dans notre société ; valeurs crées et entretenues par le système suprématiste blanc du capitalisme patriarcal. En tant qu'expression la plus crue et la plus brutale du sexisme, les comportements misogynes sont généralement présentés par la culture dominante comme une expression de la déviance masculine. En réalité, ils s'inscrivent dans un continuum sexiste, nécessaire au maintien de l'ordre social patriarcal ». Nous reprenons ici la traduction proposée par Keivan Djavadzadeh dans son article s'intéressant aux rappeuses qui s'investissent dans le champ du gangsta-rap (Djavadzadeh 2015).

des féminités normalisées, et donc des rapports de pouvoir imbriqués qui sous-tendent ces logiques. Il semble par ailleurs tout aussi crucial de constater que plusieurs rappeuses rencontrées à Montréal au début des années 2010 prennent clairement le contre-pied de ces ancrages et tendent dans le cadre du rap à habiter un corps « socialement légitime » (Dulong et Matonti 2005, 300). En mobilisant les contours d'une féminité et d'une séduction « de qualité » (Buscatto 2007, 102), ces rappeuses ne se positionnent pas « contre » les rappeuses qui jouent avec les marges des normes de la féminité, mais négocient plutôt les règles d'un jeu qui concourt à les éloigner de la figure de l'artiste. Les multiples modes de gestion de l'apparence physique endossés par les rappeuses contribuent ainsi à complexifier les représentations du genre rap, souvent présenté comme lieu d'expression des féminités et masculinités construites comme déviantes.

Conclusion

Au tournant des années 2010, les expériences des rappeuses concernant leur présentation physique dans l'espace public sont traversées par des rapports sociaux de sexe qui s'articulent à d'autres vecteurs de différenciation et de hiérarchisation entretenant eux-mêmes l'éviction du genre rap et de ses artistes des réseaux dominants de médiatisation et de production de la musique au Québec. Si être invisibilisé·e « ne signifie pas ne pas être vu, mais n'être vu qu'à travers certains prismes fantasmatiques et/ou stéréotypiques » (Bouamama, Cormont et Fotia 2012, 211), les prises de paroles des rappeuses montrent qu'elles doivent composer avec un espace public et médiatique qui oscille entre, d'une part, l'(in)visibilisation du rap à travers un prisme racialisé et, d'autre part, l'(in)visibilisation des rappeuses à travers le prisme hiérarchisant de « la femme comme être avant tout sexualisé ». Dans ce contexte où la gestion de l'apparence physique devient cruciale, les pratiques et les positionnements des artistes rencontrées sont divers, ambivalents et constamment en mouvement. Partant, les rappeuses font travailler les catégories, pour faire en sorte d'être écoutées et regardées en tant qu'artistes avant tout.

Références

Achin, Catherine et Marion Paoletti (2002). « Le "salto" du stigmate : Genre et construction des listes aux municipales de 2001 », *Politix*, vol. 15, nº 60, p. 33-54.

Bilge, Sirma (2010). « De l'analogie à l'articulation : Théoriser la différenciation sociale et l'inégalité complexe », *L'Homme et la société*, vol. 176-177, nº 2, p. 43-64.

Biligui, Mekolo (2021). « Le fantôme de Diam's hante les rappeuses françaises », *Hiya !*, https://hiya.fr/2021/12/02/le-fantome-de-diams-hante-les-rappeuses-francaises/, consulté le 23 décembre 2021.

Becker, Howard S. (1976). « Art Worlds and Social Types », *American Behavioral Scientist*, vol. 19, nº 6, p. 703-718.

Bouamama, Saïd, Jessy Cormont et Yvon Fotia (2012). *Dictionnaire des dominations de sexe, de race, de classe*, Paris, Éditions Syllepse.

Buscatto, Marie (2007). *Femmes du jazz. Musicalités, féminités, marginalisations*, Paris, CNRS Éditions.

Cervulle, Maxime (2013). *Dans le blanc des yeux. Diversité, racisme et médias*, Paris, Éditions Amsterdam.

Dalibert, Marion (2018). « Les masculinités ethnoracialisées des rappeur·ses dans la presse », *Mouvements*, vol. 4, nº 96, « La battle du rap : Genre, classe, race », p. 22-28.

Djavadzadeh, Keivan (2015). « Trouble dans le *gangsta-rap* : Quand des rappeuses s'approprient une esthétique masculine », *Genre, sexualité et société*, nº 13. Accessible en ligne : http://journals.openedition.org/gss/3577, consulté le 23 décembre 2021.

Djavadzadeh, Keivan (2021). *Hot, Cool and Vicious : Genre, race et sexualité dans le rap états-unien*, Paris, Éditions Amsterdam.

Dulong, Delphine et Frédérique Matonti (2005). « L'indépassable "féminité" : La mise en récit des femmes en campagne », dans Patrick Lehingue, Jacques Lagroye, Frédéric Sawicki (dir.), *Mobilisations électorales : Le cas des élections municipales de 2001*, Paris, Presses Universitaires de France, p. 281-303.

Escal, Françoise (1999). « Approche globale, hypothèse culturaliste, hypothèse naturaliste » dans Françoise Escal et Jacqueline Rousseau-Dujardin (dir.), *Musique et différences des sexes*, Paris, L'Harmattan.

Galerand, Elsa et Danièle Kergoat (2014). « Consubstantialité vs. intersectionnalité ? À propos de l'imbrication des rapports sociaux », *Nouvelles pratiques sociales*, vol. 26, nº 2, p. 44-61.

Genton, Guillaume (2021). *Reines, pour l'amour du rap*, Canal Plus, 25 octobre, Paris, émission télévisuelle.

GUILLARD, Séverin et Marie SONNETTE (2020). « De la position à la posture : Assignations et revendications genrées du monde du rap en France », dans Sylvie Octobre et Frédérique Patureau (dir.), *Sexe et genre des mondes culturels,* Lyon, ENS Éditions, p. 43-54.

GUILLAUMIN, Colette (1978). « Pratique du pouvoir et idée de nature : L'appropriation des femmes », *Questions féministes*, nº 2, « Les corps appropriés », p. 5-30.

GUILLAUMIN, Colette (1992). *Sexe, race et pratique du pouvoir : L'idée de nature*, Paris, Côté-femmes éditions.

HAMMOU, Karim (2012a). *Une histoire du rap en France*, Paris, Éditions La Découverte.

HAMMOU, Karim (2012b). « Les mondes de l'art comme activité collective », dans Pierre-Jean Benghozi et Thomas Paris (dir.), *Howard Becker et les mondes de l'art : Colloque de Cerisy*, Palaiseau, Éditions de l'École Polytechnique, p. 195-205.

HAMMOU, Karim (2013). « Y a-t-il une "question blanche" dans le rap français ? », dans Sylvie Laurent (dir.), *De quelle couleur sont les Blancs ? Des « petits Blancs » des colonies au « racisme anti-Blancs »*, Paris, La Découverte, p. 190-196.

HAMMOU, Karim et Kaoutar HARCHI (2020). « "Nos plumes, nos voix" ? », dans Omar Slaouti (dir.), *Racismes de France*, Paris, La Découverte, p. 292-307.

HILL COLLINS, Patricia (2000). *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness and the Politics of Empowerment*, New York, Routledge.

HOOKS, bell (1994). « Sexism and Misogyny: Who Takes the Rap? Misogyny, Gangsta Rap and The Piano », *Z Magazine*, février, p. 26-29.

KERGOAT, Danièle (2012) [2010]. « Une sociologie à la croisée de trois mouvements sociaux : Entretien réalisé par Armelle Testenoire », dans Danièle Kergoat (dir.), *Se battre, disent-elles…*, Paris, La Dispute, p. 317-333.

LAROUCHE, Vincent et Caroline TOUZIN (2012). « Le rap banni de plusieurs bars pour éloigner les gangs », *La Presse*, 4 avril, Montréal, http://www.lapresse.ca/actualites/montreal/201204/04/01-4512289-le-rap-banni-de-plusieursbars-pour-eloigner-les-gangs.php, consulté le 14 mai 2013.

LE BRETON, David (2010). « D'une tyrannie de l'apparence : Corps de femmes sous contrôle », dans Michel Dion (dir.), *Éthique de la mode féminine*, Paris, Presses Universitaires de France, p. 3-26.

LEBLANC, Marie-Nathalie, Alexandrine BOUDREAULT-FOURNIER et Gabriella DJERRAHIAN (2007). « Les jeunes et la marginalisation à Montréal : La culture hip-hop francophone et les enjeux de l'intégration », *Diversité urbaine*, vol. 7, nº 1, p. 9-29.

LESACHER, Claire (2015). *Le rap comme activité (s) sociale (s) : dynamiques discursives et genre à Montréal (approche sociolinguistique)*, thèse de doctorat, Université Rennes 2, Rennes.

LESACHER, Claire (2016). « Rap, genre, langage et québéquicité : Enjeux et tensions sociolinguistiques de l'accès aux espaces médiatiques à Montréal », *Cahiers internationaux de sociolinguistique*, nº 10, « Du local au global : Pratiques et idéologies linguistiques en contexte montréalais », p. 233-256.

MARIS, Bernard (2003). *Antimanuel d'économie : Les fourmis*, Paris, Bréal, vol. 1.

MENNESSON, Christine (2009). « Régimes de genre et dispositions — Une piste d'analyse : L'exemple de contextes sportifs », dans Philippe Cardon, Danièle Kergoat et Roland Pfefferkorn (dir.), *Chemins de l'émancipation et rapports sociaux de sexe*, Paris, La Dispute, p. 63-77.

SARKAR, Mela, Bronwen LOW et Lise WINER (2007). « "Pour connecter avec le *peeps*" : Québéquicité and the Quebec Hip Hop Community », dans Miguel Mantero (dir.), *Identity and Second Language Learning : Culture, Inquiry and Dialogic Activity in Educational Contexts*, Charlotte, Information Age Publishing, p. 351-372.

SARKAR, Mela (2008). « "Still Reppin' Por Mi Gente": Transformative Power of Language Mixing in Quebec Hip Hop », dans H. Samy Alim, Awad Ibrahim et Alastair Pennycook (dir.), *Global Linguistic Flows: Hip Hop Cultures, Youth Identities, and the Politics of Language*, New York, Routledge, p. 139-157.

RAVET, Hyacinthe et Philippe COULANGEON (2003). « La division sexuelle du travail chez les musiciens français », *Sociologie du travail*, vol. 45, nº3, p. 361-384.

VALLET, Stéphanie (2019). « "Le rap féminin ? Ça n'existe pas !" », *La Presse*, 13 mars, https://plus.lapresse.ca/screens/2977d094-fdfe-4cb6-a126-8b340e899fb1__7C___0.html, consulté le 8 août 2021.

WITTIG, Monique (2013) [1992]. *La pensée straight*, Paris, Editions Amsterdam.

Résumé
Cet article, basé sur une enquête de terrain menée en 2011, à Montréal, porte sur les enjeux qui traversent la question de la présentation physique des rappeuses dans l'espace public. Au cours des entretiens, les rappeuses soulignent que les activités de médiatisation et de représentation sur scène impliquent de devoir composer avec des représentations situées de la féminité dans un contexte où les industries musicales et médiatiques favorisent leur visibilité d'abord en tant que femmes, ce qui a des effets sur leur reconnaissance/légitimité en tant qu'artiste. Cette étude jette un regard sur les processus qui s'organisent dans une activité rap majoritairement masculine, elle-même durablement évincée des espaces dominants de production et de médiatisation de la musique au Québec.

Abstract
This article examines the issues around the public visibility and representation of female rappers in Montreal at the end of the 2000s and at the beginning of the 2010s. Based on fieldwork carried out in 2011 with rap artists of the city, the proposed analysis builds on a perspective on gender that considers the power relations as coproduced. During the interviews, the rappers accentuate how much their performances on stage and media coverage of their activities involved dealing with situated representations of femininity, in a context where the music and media industries promote female artists primarily as women — which also implies the question of artistic legitimacy. These processes are also organized within the context of a predominantly male rap activity and a musical genre which, at the time when this study was conducted, was excluded from the spaces of production and media coverage of music in Quebec.

***

Claire Lesacher
Claire Lesacher est docteure en sciences du langage et chercheure associée au PREFICS (EA 7469, Université Rennes 2). Ses travaux interrogent les dynamiques sociales liées au genre, au langage et aux rapports sociaux articulés dans les industries médiatiques et culturelles, en France et au Québec.

Naviguer à travers les attentes genrées de la communauté de danse swing de Montréal

Megan Batty (Université McGill)

La danse swing, une forme de danse entre partenaires qui est improvisée et exécutée sur la musique jazz, a connu un renouveau mondial dans les années 1990. Depuis, des communautés dynamiques de danse swing ont vu le jour à travers le Canada, dont l'une des plus grandes et des plus établies se situe à Montréal. La danse swing est un terme générique englobant plusieurs styles dansés sur la musique swing originaire des années 1930 et 1940[1]. J'utilise le terme *danse swing* pour désigner un ensemble de danses sociales issues de pratiques de jazz historiques qui sont populaires au sein de la communauté montréalaise aujourd'hui : le Lindy Hop, le Charleston, le jazz solo et le Balboa[2].

Enracinées dans la culture vernaculaire noire, la danse et la musique swing ont été développées à l'origine par des danseur·euses et des musicien·nes afro-américain·es à Harlem dans les années 1930. Cependant, lors du renouveau du swing dans les années 1990, une proportion importante des danseur·euses étaient blanc·hes, ce qui a incité les chercheur·euses du renouveau du swing à se concentrer principalement sur les questions de race et d'appropriation culturelle (Usner 2001 ; Wade 2011 ; Hancock 2013 ; Sékiné 2017). Black Hawk Hancock décrit le renouvellement du swing comme un renouveau sélectif qui célébrait simultanément la danse et la musique afro-américaines comme faisant partie d'une identité américaine, tout en excluant les corps afro-américains de sa pratique (Hancock 2013, 26). Eric Usner soutient quant à lui que la blancheur du renouveau du swing s'étend également aux valeurs que les participant·es néo-swing ont attribuées à leur pratique (Usner 2001, 91) ; il a notamment identifié le désir des participant·es d'incarner la nostalgie blanche en tant que force motrice principale de l'engagement dans la culture du renouveau du swing. Samantha Carroll (2008) a observé que ce phénomène était encore largement répandu dans le contexte mondial du milieu des années 2000. Carroll soutient que, grâce à la diffusion et à l'échange de matériel audiovisuel sur Internet, en particulier de clips YouTube, la danse swing s'est transformée en « une pratique culturelle commerciale plutôt qu'une culture vernaculaire » (Carroll 2008, 184). La scène swing contemporaine de Montréal comprend un nombre important de danseur·euses blanc·hes et n'est ainsi pas séparée de l'environnement mondial plus large de la danse swing commerciale imprégnée de nostalgie blanche.

Littérature existante

Vanessa Blais-Tremblay a fait d'importantes recherches en musicologie sur « l'âge d'or » du jazz à Montréal (1925-1955). Son travail se penche sur les dimensions genrées de la musique jazz et de danse à Montréal pendant l'entre-deux-guerres, à travers une exploration du travail genré (2019a), de l'agentivité et de l'érotisme (2019b) et de la maternité (2019c). En privilégiant une éthique du « *care* », la recherche de Blais-Tremblay contextualise et reconnaît les contributions des musiciennes et des danseuses, proposant dès lors une version révisée de l'histoire de « l'âge d'or » du jazz à Montréal. Des recherches sur la communauté contemporaine de la danse swing montréalaise ont quant à elles été effectuées par Anaïs Sékiné (2017), qui a réalisé une enquête sociologique approfondie de la scène actuelle de la danse montréalaise. Sékiné y examine la croissance et le développement de la communauté Lindy Hop montréalaise à travers le prisme de l'appropriation culturelle et de la politique de la joie noire (*Black joy*), retraçant l'émergence d'organisateur·rices de danse et d'écoles de danse clés à partir du début des années 2000. Le travail de Sékiné constitue l'enquête la plus actuelle sur la scène de la

[1] Il existe un ensemble de danses sociales des années 1950 actuellement pratiquées à Montréal également regroupées sous l'égide du swing, dont le Rockabilly Jive, le Boogie Woogie, et le West Coast Swing. Bien que beaucoup de membres de la communauté de la danse swing à Montréal pratiquent ces styles, j'ai choisi de ne pas les prendre en compte ici, car ces danses ne sont pas fortement associées à la musique jazz swing.

[2] Cette liste ne comprend qu'une partie des danses issues des styles de jazz vernaculaire afro-américains et est le résultat des préférences des participant·es. D'autres danses sociales afro-américaines qui font partie des communautés contemporaines (souvent associées à des lieux spécifiques) et qui ne sont pas prises en compte ici incluent le Chicago Stepping, le DC Hand Dancing, le DFW Swingout et la Big Apple (la danse sociale, pas la chorégraphie).

danse swing à Montréal et ses recherches jouent un rôle clé dans les discussions portant sur la domination des scènes de swing par les personnes blanches et leur appropriation du Lindy Hop. En élargissant le travail de Blais-Tremblay et de Sékiné, je propose d'examiner les implications des identités genrées des danseur·euses/musicien·nes/DJs et les implications de la façon dont iels naviguent dans la communauté contemporaine.

Bien que je sois une initiée de la culture de la communauté montréalaise de la danse swing grâce à mon implication en tant que danseuse de swing, DJ et professeure de danse, je suis également une femme blanche, valide (*abled-bodied*), bisexuelle et cisgenre ; mon travail est donc intrinsèquement teinté par ma position dans ces intersections d'identité. Je m'interroge de façon autoréflexive quant à mon rôle dans la communauté de la danse swing de Montréal. Je le fais en privilégiant les valeurs de la culture vernaculaire noire dans ma pratique personnelle d'enseignement, en m'instruisant sur les politiques de l'appropriation, de même qu'à propos de la joie noire dans les contextes de la musique et de la danse swing[3].

Introduction à l'espace de danse sociale

Dans l'espace physique et temporel d'une danse sociale, il existe une relation cocréative et réciproque entre les danseur·euses et le combo de jazz/DJ, ainsi qu'entre les danseur·euses en tant que partenaires de danse. L'acte d'improviser une danse avec un·e partenaire dans des contextes de danse sociale est comparable à un dialogue musical, ce que Stephanie Jordan qualifie de « conversation choréomusicale » (2011, 47). Le travail de Catherine Tackley plonge plus profondément dans les spécificités de ces relations réciproques, soulignant la variété et la complexité des façons dont « l'expérience auditive et la réponse kinesthésique au jazz sont entrelacées » (Tackley 2013, 184). Ainsi, la relation entre les danseur·euses et les musicien·nes/DJs change et se transforme en réponse au *feedback* donné en direct, informant les choix des un·es et des autres.

Dans ce dialogue, un·e danseur·euse dansera le rôle de *lead* et l'autre, le rôle de *follow*[4]. Dans de nombreuses communautés de danse swing contemporaine, y compris celle de Montréal, ces rôles de danse ont des associations genrées : la masculinité est associée au rôle de *lead* et la féminité, au rôle de *follow*. Dans quelles mesures ces attentes genrées et binaires sont-elles maintenues et quels impacts exercent-elles sur les musicien·nes, les DJs et les danseur·euses[5] ? Quelle agentivité les participant·es ont-iels individuellement pour naviguer à travers ces rôles genrés ? Je chercherai à répondre à ces questions en documentant les expériences de six répondant·es et en plaçant leur travail en dialogue avec les recherches existantes sur la musique swing, la danse jazz et le genre.

Méthodologies

Pour explorer les façons dont mes répondant·es évoluent au sein des attentes genrées inhérentes à la communauté de la danse swing à Montréal, j'utilise l'adaptation de Tracey McMullen (2016) du cadre conceptuel des « scènes de contrainte » élaboré par Judith Butler (2016, 21). J'identifie les scènes de contraintes au sein de la communauté de la danse swing de Montréal pour enquêter sur la façon dont les danseur·euses, les musicien·nes et les DJs réifient, remettent en question ou subvertissent ces attentes genrées. Quelques exemples de scènes de contraintes incluent la piste de danse sociale, la cabine de DJ, le *bandstand* (la scène sur laquelle les musicien·nes jouent) et les cours de danse. Il ne s'agit pas de sites neutres, mais plutôt d'espaces où les identités qui s'y croisent sont régies par des règles (Butler 2016, 22). Butler et McMullen discutent de la façon dont nous pouvons improviser au sein de ces scènes de contraintes, en utilisant le terme *improvisation* comme un concept plutôt qu'une technique musicale ou chorégraphique.

Une grande partie de mon travail consiste en une étude ethnographique menée auprès de six participant·es de la communauté de la danse swing de Montréal. Pendant deux mois en 2019, j'ai conduit des entrevues individuelles semi-structurées avec ces six répondant·es, qui sont à la fois des danseur·euses et des musicien·nes/DJs au sein de la communauté[6]. Mon choix d'inviter des participant·es qui étaient à la fois des danseur·euses et des musicien·nes/DJs reflète mon intérêt de recherche pour les échanges dialogiques entre les danseur·euses et les musicien·nes/DJs sur la piste de danse. En tant que tel, il était important que les participant·es aient une compréhension incarnée (*embodied*) des deux pratiques artistiques. De plus, j'ai utilisé des méthodes autoethnographiques pour compléter les réponses des répondant·es avec mes propres expériences.

[3] J'utilise l'acception de la joie noire articulée par bell hooks et mobilisée dans les écrits scientifiques de la danse swing par Anaïs Sékiné, selon laquelle les personnes blanches qui ne voient pas la douleur noire n'ont pas une compréhension complète du plaisir noir (hooks 1992, 158).

[4] J'utilise les termes *lead* et *follow* tout au long de ce document, car ils sont couramment utilisés dans la communauté de Montréal, mais il existe de nombreux noms pour les rôles dans les danses swing en couple, dont certains seront abordés plus tard.

[5] Dans cette discussion, je considère les expériences des DJs et des musicien·nes côte à côte, en raison de leur fonction parallèle de médiateur·rices musicaux·ales pour les danseur·euses.

[6] La décision de passer en entrevue six participant·es (par opposition à un groupe d'échantillons plus vaste) était en grande partie attribuable aux contraintes associées à la taille et à la portée originale de mon projet de recherche de maîtrise. J'ai reçu la permission de mes six participant·es pour citer leurs noms. Les entrevues ont duré entre une et deux heures.

Pour guider mon processus, je me suis référée au travail de l'anthropologue Ruth Behar, qui situe la vulnérabilité au cœur du travail de terrain (Behar 1996, 16). J'ai par exemple choisi de partager des histoires personnelles avec les participant·es lors des entrevues pour mieux communiquer avec iels et d'inclure dans mon écriture des expériences difficiles lorsque je m'inspire de mon vécu en tant que danseuse, enseignante et DJ.

Description des répondant·es

Tous·tes les répondant·es sont des danseur·euses. Trois d'entre iels travaillent également en tant que DJs et trois d'entre iels travaillent en tant que musicien·nes[7]. La plupart des répondant·es dansent plusieurs sous-genres du swing, certain·es se spécialisent dans un domaine particulier. Certain·es répondant·es dansent et enseignent les rôles de *lead* et de *follow*. De plus, plusieurs répondant·es assument des responsabilités au sein de la communauté en tant qu'organisateur·rices dans les écoles et lors d'événements publics. Tou·tes les répondant·es sont blanc·hes. Selon mon expérience, bien que tou·tes les participant·es blanc·hes ne démontrent pas d'intérêt pour l'histoire de la danse, plusieurs le font (y compris mes répondant·es) et cultivent une prise de conscience et une compréhension de ces formes d'art en tant que produits de la culture vernaculaire noire. Suivant ce paradigme, mes points de vue et ceux des participant·es découlent d'un engagement avec la culture vernaculaire noire à travers une lentille blanche. Je me tourne vers les épistémologies féministes intersectionnelles (Crenshaw 1991; hooks 1992; Ahmed 2006) pour contextualiser et approfondir les récits des participant·es et mes réflexions autoethnographiques.

Emily Estrella est une *band leader* professionnelle, chanteuse et danseuse. Emily joue pour des danseur·euses et danse également une variété de styles de swing et de styles *ballroom* sur une base sociale. De la même façon, Edith Hazel participe à des concerts professionnels en tant que chanteuse et *band leader* pour les danseur·euses, en plus de danser, d'être DJ et d'enseigner. À plusieurs reprises, Edith a également dirigé des initiatives visant à créer des liens et un dialogue entre les danseur·euses et les musicien·nes au sein de la communauté swing. Alors qu'Emily et Edith jouent toutes les deux plusieurs instruments en plus de leur métier de chanteuses, Skylar Laidman est la seule répondante dont l'instrument principal, le saxophone, la positionne principalement comme instrumentiste de jazz. Skylar joue également un rôle dans l'organisation communautaire, l'enseignement et la danse de nombreux styles de swing. Gabrielle Kern enseigne et danse de plusieurs styles, elle est une organisatrice d'événements communautaires pour des DJs locaux·ales et contribue à la scène locale et internationale, tout particulièrement celle de la danse blues. De même, Dan Repsch se spécialise dans le blues et œuvre comme enseignant professionnel et DJ, dont le travail est en demande tant au niveau local qu'international. Meghan Gilmore est également une DJ, une enseignante, et une animatrice de renommée internationale; de plus, son rôle de copropriétaire de l'École de danse swing *Cat's Corner* (avec la danseuse et universitaire Anaïs Sékiné) fait d'elle une leader communautaire. La scène du swing à Montréal est vaste et les expériences collectives des six répondant·es ne sont pas représentatives de l'ensemble de la scène[8].

Constructions de « l'authenticité » dans les communautés de danse swing contemporaine

Pour situer la danse swing dans l'histoire du jazz, je me tourne vers Thomas DeFrantz, qui explique que le canon du jazz, en constante évolution, agit comme une « archive émergente [qui] bascule continuellement vers l'avant en faisant référence à ses accumulations passées et en improvisant sur leurs contenus » (DeFrantz 2016, 220). Dans l'articulation de DeFrantz des archives comme itération incarnée de la connaissance, la danse et la musique swing constituent des formes d'art codépendantes qui se propulsent continuellement vers l'avant. Dans l'itération contemporaine de la danse swing, l'un des aspects déterminants est l'accent mis sur « l'authenticité ». Les communautés de danse swing contemporaines ont hérité d'une quasi-obsession pour les loisirs historiques, caractéristique des revivalistes du swing. Parallèlement, les discussions entre membres de la communauté actuelle de la danse swing sur ce qui constitue « l'authenticité » s'articulent au sein de discours plus larges portant sur le jazz, le genre et la race. Par exemple, Sékiné identifie de nombreux cas de danseur·euses blanc·hes contemporain·es s'engageant avec des gestes et des mouvements noirs dans une pratique de copie pour recréer le Lindy Hop « authentique » (Sékiné 2017, iii). Les danseur·euses swing recueillent souvent des traces numériques de ce passé « authentique » en créant des listes de lecture YouTube de vidéos d'archives. Des séquences de danse swing de films hollywoodiens des années 1930 et 1940, telles que *Hellzapoppin'* (1941) et *A Day at the Races* (1937), mettant en vedette le groupe Whitey's Lindy Hoppers, ont été produits pour répondre à la sensibilité du public blanc. Par conséquent, les visuels dans les séquences historiques que les danseur·euses contemporain·es vénèrent « ne sont pas une pure manifestation du Lindy Hop, mais une manifestation

[7] Ces trois répondantes travaillent comme instrumentistes, chanteuses, *band leader* ou exercent une combinaison de ces métiers.

[8] Mes répondant·es et moi-même avons tous·tes des liens avec une même école de danse, soit l'École de danse swing *Cat's Corner*. Nous avons également travaillé avec d'autres écoles et aussi lors d'événements qui ont été coanimés par plusieurs écoles et/ou organisateur·rices.

de la danse imprégnée de racisme » (Wade 2011, 4). La pratique de la copie de ces vidéos a donné lieu à quelques reconstitutions contemporaines qui reproduisent « les grimaces hilares et la gestuelle grotesque imposées aux artistes noirs » (Sékiné 2017, 183). Cette analyse de Sékiné attire notre attention sur le problème qui se pose lorsque les danseur·euses contemporain·es abordent ces séquences sans objectif critique et choisissent par conséquent d'imiter tout le contenu gestuel. D'un point de vue féministe intersectionnel, il en résulte que les danseur·euses contemporain·es s'engagent dans l'appropriation tout en refusant leur agentivité aux danseur·euses noir·es originaux·ales.

Sherrie Tucker note que de tels actes de mimétisme existent dans un discours de jazz historique plus large où la fascination blanche pour la culture jazz a tendance à « projeter les désirs blancs d'affect, d'authenticité et de sexualité sur les corps noirs et la musique noire » (Tucker 2010, 238). Les danseur·euses blanc·hes ont le luxe de faire revivre le « style de musique, de danse et de mode ainsi que des valeurs particulières, mais [peuvent choisir de] laisser les réalités profondes derrière eux » (Usner 2001, 98). Reflétant la description de Hancock de l'ère du renouveau du swing comme un « renouveau sélectif », la communauté de la danse swing contemporaine est également devenue un espace où ces performances peuvent avoir lieu.

La musique dans la communauté de la danse swing de Montréal

La plupart des danses sociales de la scène montréalaise contemporaine utilisent des pistes enregistrées et comptent donc sur les DJs pour offrir une expérience musicalement riche. Selon mon expérience, un·e DJ expérimenté·e crée un *set* en fonction de ses valeurs musicales personnelles, des demandes de l'organisateur·rice et en réponse à ce qu'iel voit sur la piste de danse. La DJ et universitaire Samantha Carroll (2007) offre une description éloquente du rôle des DJs dans les communautés de danse swing contemporaine, les présentant comme des médiateur·rices musicaux·ales qui chevauchent la frontière entre le numérique et le réel. Comme Carroll le décrit, « le DJing en tant que pratique culturelle fonctionne à la fois comme une contribution à ce discours public incarné [de la danse sociale], mais est aussi l'incarnation d'une gamme d'interactions complexes entre les individus et les groupes réconciliés par la technologie numérique » (Carroll 2007, 148). Ainsi, le·la DJ swing occupe un rôle de grande importance sur la scène contemporaine, fournissant une palette musicale personnalisée sur laquelle les danseur·euses improvisent.

Bien que les soirées présentant des groupes de musique en direct soient moins fréquentes que les soirées avec un·e DJ, elles jouent néanmoins un rôle essentiel pour la scène. Une variété de groupes jouent pour des danseur·euses à Montréal, allant des groupes de jazz traditionnels (ex : jazz de style *New Orleans*) aux groupes de swing, en passant par les groupes qui jouent principalement pour un public assis lors de concerts corporatifs. Dans l'ensemble, le nombre de musicien·nes jouant pour des danseur·euses de swing est inférieur au nombre de musicien·nes de jazz avec des racines bop à Montréal, représentant donc un sous-groupe quelque peu niché. Le son d'un groupe en direct fonctionne différemment de la norme d'une soirée sociale avec un DJ. Qu'il s'agisse de l'énergie des musicien·nes sur scène, d'un engagement actif dans une série d'appels et de réponses (*call and response*), ou d'un sentiment d'intimité et de chaleur, les musicien·nes en direct créent une expérience nettement distincte pour les danseur·euses (Estrella). Comme le soutient Christi Jay Wells, la qualité de nombreux enregistrements de Big Band des années 1930 ne reproduit pas avec précision le son et l'énergie d'un groupe lors d'une performance en direct (Wells 2017, 2). En tant que tel, danser lorsque la musique est jouée sur scène par des groupes du XXIe siècle supprime l'enregistrement et permet aux danseur·euses contemporain·es de se connecter à cette tradition historique de danse sur une musique en direct. Danser avec des musicien·nes et des chanteur·euses en direct favorise ainsi un lien concret avec le passé. Ce faisant, en plus de la conversation choréomusicale qui se déroule en temps réel entre les musicien·nes et les danseur·euses, une conversation simultanée se produit entre les espaces temporels du passé et du présent. Par conséquent, la communauté contemporaine de la danse swing de Montréal est informée par les tendances revivalistes, s'appuie sur la musique enregistrée et les DJs et met en vedette des groupes en direct jouant une variété de styles de jazz.

Attentes genrées : musicien·nes et DJs

Je m'intéresse particulièrement aux attentes genrées qui influencent les participant·es, et les façons dont iels peuvent improviser à partir de ces attentes. L'utilisation de l'improvisation s'inscrit ici en cohérence avec l'acte musical de l'improvisation ; pour guider mon analyse, je me tourne dès lors vers la théorie de la performativité de genre de Butler, envisagée sous l'angle de l'improvisation (2016). Explorant la pratique de l'improvisation, Butler affirme que la possibilité d'une « sorte de jeu libre » n'existe pas en soi, mais plutôt par rapport à un ensemble de règles existantes (Butler 2016, 25). McMullen affirme quant à elle que reconnaître le regroupement des règles et des normes qui régissent notre environnement et nos actions — c'est-à-dire définir la scène de la contrainte — représente une première étape essentielle de ce processus (McMullen 2016, 21).

Établir les scènes de contraintes : DJs et musicien·nes

Deux des principales scènes de contraintes pour les DJs et les musicien·nes sont la cabine de DJ et le *bandstand*. Dans mes discussions avec les répondant·es et les membres de la communauté, la pratique de DJ Swing existe selon le code masculin de la technologie sonore, qui continue de traiter les femmes et les DJs non binaires comme moins compétent·es. Gabrielle Kern (DJ) illustre la relation entre masculinité et *DJing* en racontant ses expériences de location d'équipement sonore :

> Je vois les yeux des employés de la compagnie de location, comme : « Mais qu'est-ce que cette fille fout ici ? » Et puis j'ai l'impression que je dois faire mes preuves. [...] Donc je [nomme toutes les pièces d'équipement] telles qu'elles doivent être nommées. Et puis, quand j'ai l'impression d'avoir fait mes preuves [...], ils vont se détendre avant que je puisse me détendre.

Kern utilise intentionnellement un langage technique spécifique comme stratégie visant à affirmer ses compétences et, par conséquent, à accéder à la légitimité et au respect. Kern n'est pas seule à faire face à ces enjeux. En parlant avec d'autres DJs féminines et non binaires de la communauté, j'ai trouvé qu'il n'est pas rare que les techniciens du son adoptent une attitude paternaliste avec les DJs féminins en leur expliquant les compétences de base (par exemple, comment utiliser une console). Mes observations sont soutenues par des recherches existantes qui explorent les nombreuses façons dont le domaine de la technologie musicale continue d'être codé comme appartenant au monde masculin (McCartney 1995 ; Armstrong 2011 ; Bloustein 2016). Bloustein écrit que le milieu culturel de DJ est celui de la « technophilie masculine » qui marginalise les femmes et les DJs non binaires, ce qui entraîne la création du DJ comme une structure masculine (Bloustein 2016, 231-232). De telles hypothèses genrées sur la compétence d'un DJ mine l'autorité des femmes qualifiées et des DJ non binaires et encadrent la cabine du DJs comme étant un espace excluant les genres autres que masculins.

L'accessibilité à l'activité de DJ dans le cadre de danses sociales dans le contexte local de Montréal semble être assez équitable pour les DJs de tous les genres. Cependant, deux de mes répondantes DJs, Meghan Gilmore et Gabrielle Kern, ont convenu que les femmes DJs sont sous-représentées dans les événements internationaux et de haut niveau. Cette évaluation est appuyée par les études existantes de Samantha Carroll, qui attribue cet état de fait à deux facteurs principaux : la collecte de clips vidéo numériques comme un acte de contrôle genré et la division genrée du temps de loisirs (Carroll 2007, 146-147). Ces observations suggèrent que les préjugés genrés sur les capacités des femmes et des personnes non binaires à assumer le rôle traditionnellement « masculin » d'un DJ limitent leur accès et leur promotion dans une scène de contraintes qui est étroitement et secrètement régie par les principes de la masculinité.

Les musicien·nes et les chanteur·euses doivent également naviguer à l'intérieur d'une scène de contraintes, bien que légèrement différente de celle des DJs. Travaillant à partir du *bandstand*, les musicien·nes et les chanteur·euses naviguent dans un espace plus public, qui est réglementé par son propre ensemble d'attentes genrées. Les observations de mes répondant·es ont révélé une gamme de compréhensions diverses quant à la manière dont les instrumentistes et les chanteur·euses contemporain·es sont perçu·es. Notamment, Edith Hazel (*band leader*/chanteuse) et Gabrielle Kern (DJ) ont indiqué que la hiérarchie historique selon laquelle les instrumentistes de jazz masculins seraient supérieurs aux chanteuses persiste toujours sur la scène swing montréalaise. La recherche sur le genre et les premières cultures de jazz a mis en relief la façon dont la performance instrumentale historique du jazz a été codée comme masculine et le fait que le domaine du chant jazz a été massivement codé comme féminin (Taylor 2010 ; Tucker 2010 ; Pellegrinelli 2010 ; Rustin 2010). Comme le mentionne Sherrie Tucker, « les textes swing dominants ne sont pas neutres sur le plan du genre (bien qu'ils soient considérés comme tels) ; ce sont des histoires d'hommes musicaux » (Tucker 2001, 4). Cet historique binaire s'est développé en tandem avec une scission hiérarchique, car l'historiographie du jazz a cimenté le statut marginalisé des femmes et du chant jazz, et ce, dès ses débuts (Pellegrinelli 2010, 32). Dans cette binarité stricte, les instrumentistes féminines sont perçues au mieux comme des nouveautés, et au pire, comme transgressives.

Dans la continuation du récit de la nouveauté (*novelty*) féminine qui est bien documenté dans l'histoire du jazz, Emily Estrella décrit les façons dont les instrumentistes féminines sont encore considérées comme des nouveautés au sein de la scène swing montréalaise contemporaine aujourd'hui. Il est difficile de mesurer à quel point les carrières des instrumentistes féminines de jazz sont façonnées par cette nouveauté fantasmée, tout comme la manière dont le fossé entre les genres régit la participation des instrumentistes et des chanteuses de swing à Montréal. Les politiques d'exclusion qui accompagnent les associations genrées imposées aux instrumentistes de jazz s'étendent donc dans le monde de la pratique actuelle de la performance de jazz swing.

Improviser dans une scène de contraintes : musicien·nes et DJs

En négociant des règles socialement convenues inhérentes aux scènes de contraintes de la cabine du DJ et du *bandstand*, les musicien·nes et les DJs ont l'agentivité de réifier, de contester ou de subvertir complètement les attentes.

Les DJ exercent souvent un contrôle considérable sur les enregistrements et les artistes qu'iels font jouer, et peuvent en tirer parti afin de privilégier certain·es artistes. Par exemple, les DJs créent parfois des programmes musicaux (*sets*) mettant en vedette des artistes entièrement féminines, des groupes entièrement féminins ou des soirées à thème qui mettent en vedette des femmes du jazz dans une variété de rôles tels que *band leader* et instrumentiste (Repsch ; Kern). Ces initiatives démontrent que les DJs sont conscient·es de la dichotomie de genre, et ont le désir de la perturber.

Improviser sur une scène de contraintes n'implique pas nécessairement un changement au niveau structurel. De petits actes de résistance peuvent également être réalisés au sein d'une scène de contraintes. Par exemple, lorsqu'elle travaille comme instrumentiste, Edith Hazel (*band leader*/chanteuse) réfute la terminologie standard consistant à qualifier les membres du groupe de *sidemen*, se désignant plutôt comme une *side-person* (Hazel). Les actions d'Edith remettent en question la forte association de la masculinité avec le rôle d'instrumentiste de jazz, tout en créant simultanément un espace pour que les membres du groupe de tous genres soient légitimé·es sur le *bandstand*.

Un dernier aspect de mon enquête, qui porte sur les manières dont les musicien·nes et les DJs improvisent avec les attentes genrées, permet d'aborder la manière dont les mères encadrent leurs expériences de la maternité. Le travail de Vanessa Blais-Tremblay est une riche ressource pour examiner la place des mères dans l'histoire du jazz, mettant en évidence l'existence d'une longue tradition qui imagine l'excellence artistique et la maternité comme mutuellement exclusives (Blais-Tremblay 2019c, 62). Cette problématique résonne avec l'expérience d'Emily Estrella, notamment lors de sa participation à des concerts à la Nouvelle-Orléans après avoir vécu à Montréal pendant une courte période au cours de laquelle elle a accouché :

> Tout le monde me demande, comme, as-tu appris le français ? As-tu appris des chansons en français ? *Come on*, chante « C'est si bon », chante « [La] vie en rose », et j'étais comme, « j'étais occupée, j'ai eu un bébé pendant que j'étais à Montréal ».

Ici, le travail d'Emily en tant que mère est perçu comme interférant avec son développement en tant qu'artiste en ne lui laissant pas le temps d'élargir son répertoire. De nombreuses mères-dans-le-jazz très célèbres ont connu une marginalisation similaire. Une stratégie commune pour naviguer dans cette attente, telle que discutée par Blais-Tremblay, consiste à exhorter les *jazzwomen* à s'intégrer dans « l'espace acoustique et discursif masculin » en se distanciant des aspects de leur vie codés comme féminins, y compris la maternité (Blais-Tremblay 2019c, 61). Improvisant avec cette attente, Emily a choisi de ne pas minimiser son expérience en tant que mère, de placer plutôt la maternité comme étant au coeur de son identité. En racontant son expérience liée à son identité de « maman », elle contrecarre l'invisibilité des mères-dans-le-jazz et remet en question la légitimité des attentes imposées aux musiciennes de jazz qui visent à invisibiliser ou minimiser le travail genré. Dans l'ensemble, les attentes genrées régissent toujours la participation des musicien·nes et des DJs au sein de la scène ; cependant, comme démontré ci-dessus, beaucoup improvisent avec ces attentes pour élaborer de nouvelles compréhensions de la distribution des rôles genrés.

Attentes genrées et rôles dansants

Les attentes genrées ont un impact non seulement sur les expériences des DJs et des musicien·nes au sein de la communauté de la danse swing, mais aussi sur celles des danseur·euses. Les concepts genrés de *lead* (codé comme masculin) et de *follow* (codé comme féminin) au sein d'un partenariat de danse sont monnaie courante dans de nombreuses communautés de swing, y compris celle de Montréal. Bien que ces attentes genrées puissent régir le choix fait par les danseur·euses de diriger ou de suivre, leur application au sein de la communauté swing n'est pas homogène. Au contraire, Montréal est une scène où de nombreux·ses danseur·euses rejettent intentionnellement ce fossé entre les genres, souvent dans le cadre d'efforts collectifs plus larges pour dégenrer les rôles de danse. Par exemple, dans la scène swing contemporaine de Montréal, les écoles offrent de plus en plus la possibilité pour les élèves d'apprendre simultanément des rôles de *lead* et de *follow*, subvertissant ainsi les attentes genrées associées à ces rôles particuliers. Comme dans l'analyse qui précède, j'adopte le cadre d'improvisation dans une scène de contraintes élaboré par Butler et McMullen pour comprendre les actes qui perturbent les notions courantes de genre dans la communauté swing, tels que l'utilisation de termes neutres qui décrivent les rôles de danse et la modélisation de la pratique de danse *switch*[9] dans le cadre d'un cours.

Description des rôles de danse

L'une des questions clés posée aux répondant·es avait pour objectif de savoir comment iels expliquaient aux étudiant·es les rôles de *lead* et de *follow*. C'était très pertinent pour mes répondant·es, car beaucoup d'entre eux et elles donnent des cours à de nouveaux·elles danseur·euses et sont responsables de les initier aux rôles dans la danse. Par exemple, Skylar (instrumentiste) et Gabrielle (DJ) ont démontré un haut degré de réflexion dans leurs réponses, signalant qu'il n'y avait pas

[9] Pratique qui consiste à échanger les rôles *lead-follow* pendant une même danse.

une seule façon de décrire les rôles et que leurs définitions avaient évolué au fil du temps. Skylar, Gabrielle et Dan (DJ) ont décrit les rôles de *lead* et de *follow* de manière similaire, mais ont utilisé des analogies légèrement différentes :

> Gabrielle Kern : Le/la *lead* décide où va le partenariat et le/la *follow* décide comment iels vont y arriver.
>
> Dan Repsch : Les *leads* sont des gens qui changent [...] et initient des trajectoires et les *follows* sont des gens qui ajoutent du momentum à ces trajectoires.
>
> Skylar Laidman : Les *leads* naviguent et les *follows* conduisent.

De façon notable, aucune de leurs définitions ne reliait explicitement le/la *lead* et le/la *follow* avec un langage genré ou une différence de pouvoir, mais plutôt avec le mouvement et la direction. Si, dans certains cas, les enseignant·es décrivent verbalement des rôles comme non sexistes et égaux en pouvoir, alors pourquoi y a-t-il un si grand écart entre un scénario d'enseignement et les expériences vécues par les danseur·euses dans l'environnement social ? Une explication possible est que la présentation non sexiste des rôles de danse est relativement nouvelle dans de nombreux espaces de studios et qu'il faudra un certain temps pour voir l'impact qui en résulte sur la piste de danse sociale[10]. Une autre possibilité à considérer est que les danseur·euses peuvent naviguer différemment dans les contextes des cours et à l'intérieur des paramètres du plancher de danse sociale — les paramètres des cours sont souvent créés intentionnellement comme des sites d'exploration et d'expérimentation, alors que le contexte des danses sociales peut favoriser une conscience de performativité. Dans ces deux scènes de contraintes différentes, les danseur·euses peuvent choisir de danser des rôles différents.

Pour situer les attentes genrées associées aux rôles de danse de *lead* et de *follow* au sein de la communauté de la danse swing, il est important de reconnaître la prévalence des structures hétéronormatives et des logiques hétérosexistes dans les scénarios d'enseignement et les contextes de danse sociale. Wade a noté que, initialement, « tous les hommes apprennent à diriger et toutes les femmes apprennent à suivre », alors que les danseur·euses plus avancé·es choisissent parfois d'apprendre les deux rôles (Wade 2011, 231). En guise de piste d'explication, Usner identifie les premières scènes de renouveau de la danse swing dite « authentique » comme des sites où des rôles de danse strictement genrés représentent un passé « traditionnel » imaginaire, vers lequel les danseur·euses blanc·hes cherchent à revenir (Usner 2001, 94). Il n'est pas surprenant qu'une partie de ce cadre soit conservée dans la scène contemporaine, car il est un produit de l'ère du renouveau du swing. Brenda Dixon-Gottschild note que la danse swing était historiquement « démocratique en genre » quant à l'athlétisme exigé des deux partenaires (Dixon-Gottschild 1996, 56), ce qui a aussi été noté par Sherrie Tucker (2013, 87). Bien que l'égalité de genres en termes de performance physique attendue soit réelle, elle existe de pair avec les rôles de danse hétéronormatifs, et non en relation de subversion par rapport à ceux-ci.

Pour examiner la relation *lead-follow*, je me tourne vers les recherches existantes afin de mettre en lumière certains des aspects les moins tangibles de ces relations. Les rôles de danse du *leader* et du *follow* ont été analysés dans le cadre de plusieurs ethnographies existantes portant sur les scènes des partisans de la danse d'origine, y compris par Wade (2011) et Sékiné (2017). Le travail de Wade se concentre sur le processus de négociations entre les partenaires sur la piste de danse ; elle y soutient qu'il s'agit d'un processus continu qui se déroule entre le·la *lead* et le·la *follow*. Wade avance que le contrôle individuel des danseurs de swing sur leur corps représente une partie essentielle de la danse, car les partenaires négocient conjointement les choix artistiques en temps réel (Wade 2011, 224). La pratique qui consiste à prendre des décisions artistiques à partir de *feedback* en temps réel fait écho à l'approche de Butler quant à l'improvisation de groupe. Dans le cadre d'un partenariat de danse, l'agentivité personnelle est mise en œuvre dans le cadre des décisions du·de la partenaire de danse, créant un échange artistique avec une autre personne (ou plusieurs personnes) (Butler et McMullen 2016, 29). Une telle entente relationnelle s'incarne à travers un partenariat de danse où les deux partenaires improvisent continuellement leurs propres gestes en réponse l'un·e à l'autre. Ainsi, les interactions entre les corps dansants constituent un espace d'intérêt particulier pour l'analyse de la négociation des rôles genrés.

La piste de danse comme scène de contrainte

La piste de danse sociale et ses attributions genrées servent de principale scène de contraintes pour les danseur·euses. Tel qu'établi ci-dessus, les pistes de danse sociale à Montréal permettent d'improviser avec les rôles de danse stéréotypés, bien que ceux-ci demeurent encore largement genrés. Comment les danseur·euses improvisent-iels à l'intérieur de cette scène de contraintes genrées ? Considérons les expériences des femmes qui dansent et assument le rôle du *lead*. J'insère ici une expérience personnelle en tant que femme et danseuse qui a incarné les deux rôles. Lorsque

[10] Une autre explication potentielle spécifique à la communauté bilingue de danse de Montréal est qu'un terme français communément accepté pour *lead* et *follow* est « cavalier/cavalière », lequel associe directement la masculinité et la féminité aux rôles de danse.

nous menons, nous subissons diverses formes de sexisme passif qui existent dans cette scène, allant des regards de surprise du fait que nous avons la capacité de mener, à des commentaires tels que « vous êtes meilleures que certains des gars ici ! ». Ces exemples de sexisme passif illustrent la façon dont les danseuses qui présentent des rôles de *lead* sont intrinsèquement perçues comme perturbatrices. Comme Meghan Gilmore l'a attesté lors de notre entretien, nous ne sommes pas prises au sérieux en tant que *leads*, ou nous sommes considérées comme excentriques[11].

Dans les contextes de compétition et de performance, les entraîneur·euses des équipes de danse choisissent souvent l'habillement des danseur·euses de leurs équipes. Les entraîneur·euses demandent souvent aux personnes *leads* qui s'identifient comme femmes, y compris moi-même, de s'habiller dans des vêtements codés comme masculins (tels que des pantalons formels et une chemise habillée). Le propos implicite ici est que nos compétences en tant que *lead* ne sont valables que si nous nous habillons de sorte à « passer » pour des hommes, en renonçant à tout ce qui est féminin dans notre apparence. McMullen note un effet similaire dans les performances de reconstitution en hommage aux *big bands*. De nombreuses instrumentistes féminines qui sont embauchées dans des hommages aux *big bands* sont invitées à enfiler des vêtements formels masculins pour mieux se fondre avec les hommes sur le *bandstand*. Ce sont deux exemples d'un concept que McMullen appelle « *in-passing* », et qui implique que les instrumentistes féminines sur le *bandstand* ne sont tolérées que lorsqu'elles sont vêtues de vêtements masculins (2010, 130). Dans les deux scénarios, on demande aux femmes d'incarner une masculinité temporaire afin de maintenir des rôles hétéronormatifs de genre. Le port d'un costume devient ainsi un véhicule vestimentaire à travers lequel les danseur·euses de performance de genre féminin adhèrent à l'esthétique visuelle masculine attendue d'un·e *lead*. De même, dans les contextes de compétition et de performance, les entraîneur·euses costument souvent les *follows* avec des robes qui signalent une esthétique féminine « vintage », imprégnée de nostalgie blanche. D'après mon expérience, des entraîneur·euses ont parfois sélectionné des robes qui n'étaient pas disponibles dans une taille qui convient à mon corps, et m'ont néanmoins ordonné de porter une robe si serrée que je ne pouvais pas respirer correctement (affectant ainsi ma capacité à danser). Dans de tels cas, mon corps, de taille moyenne, était implicitement considéré comme inacceptable dans les limites étroites de l'habillement d'un·e *follow* de genre féminin à l'intérieur de cette scène de contraintes.

L'improvisation au sein d'une scène de contrainte : danseur·euses

Les danseur·euses peuvent improviser au sein de la scène de contraintes de la piste de danse sociale de diverses façons. Étant donné les fortes associations genrées attribuées aux rôles de danse, le choix de son rôle par un·e danseur·euse peut signaler une improvisation autour des codes attendus. À cet effet, les relations de danse mettant de l'avant deux danseuses s'identifiant comme femmes, deux danseurs s'identifiant comme hommes, ou qui incluent des danseur·euse·s non binaires, constituent des remises en question des rôles de danse hétéronormatifs. Typiquement, la culture populaire adopte une vision hétérosexiste de la danse swing dans laquelle la relation se définit à l'intérieur du binôme homme-femme. Cependant, il existe de nombreuses séquences historiques de films qui montrent des personnes de différents genres dansant ensemble[12]. Selon mes observations et mes conversations avec des collègues, les logiques hétérosexistes des partenariats de danse organisent encore plus fortement que dans les communautés locales la participation des danseurs de niveau professionnel et ce, de manière implicite[13]. Pourtant, tant au niveau professionnel que local, danser entre partenaires du même sexe est riche de significations. Comme le fait remarquer Wade, la prévalence accrue des partenariats de danse qui ne répondent pas aux conceptions traditionnelles du genre remet en question les attributions genrées associées au fait de diriger (*lead*) ou de suivre (*follow*) (Wade 2011, 231).

Selon mon expérience de danse, dans un partenariat formé par deux danseuses s'identifiant comme femmes, la personne qui dirige est perçue comme assumant un rôle de pouvoir et les spectateur·rices supposent qu'elle est motivée par un fort désir de défier les standards genrés des rôles de la danse. Quand je ne danse pas, je suis témoin de commentaires émis au sujet d'autres partenariats de danseur·euses, qui reflètent eux-mêmes des idées similaires. Lorsque je suis en marge de la piste de danse, j'adopte l'approche proposée par la danseuse de tango et universitaire Marta Savigliano (2010), selon laquelle l'ethnographe est envisagée comme rasant les murs (« *wallflowering* » en anglais[14]). Elle note que l'acte de

[11] Cela peut être mis en parallèle avec les expériences des instrumentistes féminines de jazz, dont le travail est considéré comme le produit de la nouveauté ou autrement transgressif.

[12] Merci à mon collègue Mike Thibault, dont le travail d'éducation des danseur·euses grâce à la récupération de séquences historiques et de bobines de films a joué un rôle déterminant dans l'amélioration de la compréhension de la communauté contemporaine de la danse swing.

[13] Actuellement, Rebecka et Charlie DecaVita incarnent sans doute l'un des seuls couples professionnels de danse constitués de deux personnes s'identifiant comme femmes.

[14] Expression idiomatique anglaise évoquant le fait de rester en marge d'une activité, en posture d'observation. L'expression est par ailleurs très genrée, étant souvent utilisée pour parler de femmes timides, discrètes.

raser les murs crée un espace situé « entre l'acte d'observation de la danse et celui de la performance », à partir duquel on peut observer et écrire (Savigliano 2010, 239). Dans ce cas, ma position en marge de la piste de danse me permet d'être témoin de la façon dont les spectateur·rices perçoivent les autres partenariats de danse. Par exemple, j'ai remarqué que les couples de deux danseurs s'identifiant comme hommes se voient souvent attribuer par les spectateur·rices, à propos de leur corps dansant, une intention de plaisanterie loufoque, n'étant dès lors pas du tout pris au sérieux. Dans les deux cas, de telles projections de déviance de genre privent les danseur·euses d'une pleine expression de leur créativité et de leur agentivité.

Espaces queer dans la communauté de danse swing de Montréal

Je prends un moment pour souligner une limite dommageable que créent ces rôles de danse binaires et hétéronormatifs, à savoir l'exclusion implicite des danseur·euses queer et non binaires[15]. L'exclusion des danseur·euses queer et non binaires a incité la création de communautés distinctes de danseur·euses queer. Des communautés de swing queer ont en effet été créées au sein de nombreuses scènes de swing dans plusieurs pays, notamment à Montréal, Washington, Göteborg et Berlin. Plusieurs de ces communautés de swing queer rejettent les rôles de danse genrés et encouragent la danse *switch*. Les membres de ces communautés utilisent intentionnellement le mot *queer* pour se rallier aux mouvements *queer* existant dans d'autres danses de partenaires, telles que la salsa queer et le tango queer[16].

À Montréal, certain·es membres de la communauté de la danse swing travaillent activement à remettre en question leurs structures hétéronormatives de cette même communauté. Il y a plusieurs années, deux danseuses queer ont organisé avec succès une communauté de swing queer en dehors des institutions de danse existantes, elle-même attachée à subvertir bon nombre d'attentes genrées existantes. Plus tard, certains studios ont adopté des pratiques similaires et ont organisé des cours conformes à ces valeurs, ainsi que des rassemblements sociaux pour les danseur·euses queer et leurs allié·es. Bien que certaines de ces initiatives soient toujours en cours, on reconnaît que beaucoup de travail reste à faire pour créer des espaces inclusifs dans la communauté actuelle.

L'improvisation comme méthode de *queering* de la danse

Comment les danseur·euse·s queer négocient-iels l'espace pour iels-mêmes dans le cadre hétéronormatif de la danse swing ? Plutôt que d'examiner des actions individuelles, j'approche ces stratégies comme un échange dynamique entre les deux partenaires. Comme Butler nous le rappelle, le libre arbitre ne réside pas uniquement dans l'acteur (le/la danseur·euse) pris·e individuellement, mais, mais « émerge [plutôt] de la relation » (Butler 2016, 29). Je soutiens que cela est particulièrement vrai dans la communauté de la danse swing où les liens et la dynamique entre les partenaires varient, et où les corps ne sont pas punis sur la piste de danse s'ils n'exécutent pas parfaitement les mouvements. Ce processus implique la négociation en temps réel entre deux corps dansants et la musique (fournie par le/la DJ ou un groupe jouant en direct). En se référant aux travaux d'Anthea Kraut (2015) et de Danielle Robinson (2015), qui conçoivent l'identité et l'agentivité comme étant entrelacées avec la connaissance incarnée (*embodied*), il est possible d'envisager les corps des danseur·euses queer comme autant de vecteurs de nouvelles significations au sein de ce type de relations de danse. La dimension éphémère de l'improvisation dans la danse swing peut être abordée comme « un espace de "permission", une forme d'ouverture qui autorise une certaine inconnaissance[17] » (Butler 2016, 24). L'ouverture qu'offre cette forme d'improvisation gestuelle crée l'espace et les possibilités pour les danseur·euses de détourner (*to queer*) les mouvements corporels attendus.

Par exemple, si l'on s'attend à ce qu'un·e *follow* s'identifiant comme femme élabore sa danse de manière féminine, le cadre d'improvisation dans lequel elle s'engage offre la possibilité de jouer avec les attentes dans une optique queer. Edith Hazel décrit ci-dessous sa position par rapport à ce scénario :

> Je suis Québécoise, je suis Montréalaise, je suis bilingue [...] Je suis blanche, je suis une femme, je suis queer. Toutes ces choses m'accompagnent, peu importe ce que je fais [...] et dans la façon dont je danse je suis très Fem, [et bien que] je n'essaie pas toujours d'être très gracieuse, j'essaie toujours de danser d'une manière émotionnelle.

Dans cette description, Edith situe son genre comme une partie de son identité multiple, juxtaposant son choix de danser « d'une manière très Fem » à son renoncement à danser gracieusement. En créant une proximité entre ces deux esthétiques, son choix de gestes détourne (*queer*) l'attente selon laquelle elle effectuera des mouvements d'une manière

[15] J'utilise le mot *queer* dans ce contexte en référence à la fois à l'identité de genre et à la sexualité.
[16] Pour plus d'informations, voir le site Web du Festival queer Lindy de Göteborg à l'adresse https://www.facebook.com/gothenburgqueerlindyfestival/, consulté le 9 février 2020.
[17] « *A space of 'allowing', a type of openness that acknowledges an unknowingness* ».

qui est codée comme féminine. La pratique improvisatrice de la danse swing permet cette possibilité. Cette décision est conforme à ce que Tucker appelle « *torqueing back* », qui n'implique pas de subvertir une pratique entière mais plutôt d'adhérer aux attentes puis « de proposer une inclinaison, un angle un peu différent[18] » (Tucker 2014, 181). Dans l'expression des multiples facettes de l'identité d'Edith comme improvisatrice *follow*, elle retourne (*torques back*), les attentes genrées exercées sur les danseuses *follow* voulant qu'elles circonscrivent leurs mouvements dans une esthétique féminisée très spécifique. Par conséquent, les danseur·euses improvisent sur la scène de contrainte de la piste de danse en adoptant intentionnellement des rôles de danse genrés de sorte à négocier leur identité de genre, jouant de ce fait avec les attentes découlant de ces rôles.

Danse *switch*

Lors d'une danse sociale, les danseur·euses gardent souvent le même rôle de *lead* ou de *follow* ; cependant, iels ont également la possibilité de l'intervertir. La danse *switch* est une interprétation fluide des rôles de *lead* et de *follow* par laquelle les deux partenaires changent de rôle tout au long de la danse. Les échanges se produisent souvent à des moments où s'opèrent des changements dans la musique, mais la fréquence et la synchronisation exacte de ces échanges dans les rôles sont laissées à la discrétion des danseur·euses. Ces changements sont souvent subtils, et l'habileté de changer de rôle de manière créative et intelligente est admirée et encouragée. Relativement nouvelle dans l'histoire de la danse swing, la pratique de la danse *switch* a gagné en popularité dans les communautés de swing queer en raison de sa double insistance qu'elle met à la fois sur le·la *lead* et le·la *follow*, et pour son rejet complet des acceptions genrées des rôles de danse.

Mes six répondant·es, Dan Repsch, Gabrielle Kern, Skylar Laidman, Meghan Gilmore, Edith Hazel et Emily Esterella, ont déclaré avoir dansé plus d'un rôle, alors que plusieurs parmi celleux-ci s'engagent dans l'option de la danse *switch*. Lorsqu'on leur a demandé comment iels choisissaient le rôle à danser, Gabrielle, Skylar et Meghan ont fait référence à la musique, à l'humeur et au niveau de confort pour danser un rôle particulier selon un tempo et un style de danse spécifique. Deux des aspects attrayants de la danse *switch* identifiés par Edith, Meghan et Gabrielle sont d'abord sa nature intrinsèquement ludique (qui peut ajouter aux qualités expressives de la danse) et la possibilité qu'elle offre d'exécuter des échanges astucieux, habiles et subtils. La danse *switch* fournit également une représentation visuelle et kinesthésique de la conversation choréomusicale qui se déroule entre les partenaires de danse, aussi bien qu'entre les danseur·euses et les musicien·nes sur la piste de danse.

Or, la danse *switch* dans les communautés de swing demeure encore une pratique émergente, et dans certains espaces, reste marginalisée. Elle a néanmoins gagné en popularité et obtenu suffisamment de soutien pour justifier une nouvelle division lors d'une compétition appelée *O-Town Showdown* à proximité d'Ottawa. De manière cruciale, la normalisation de la pratique de la danse *switch* subvertit la notion selon laquelle un·e danseur·euse peut soit prendre un rôle masculin de *lead*, soit celui féminin du *follow*, créant ainsi un espace et des possibilités d'être légitimes pour les danseur·euses queer et ce, sans comparaison avec les rôles de danse genrés.

Au-delà de la binarité : la danse *switch* comme façon de rendre queer les rôles de danse

À l'intérieur du cadre des attentes hétéronormatives relative aux rôles de danse genrés, la danse *switch* peut être mobilisée comme un outil pour rendre queer (*queering*) la danse elle-même. Cela peut émerger de deux manières différentes. Tout d'abord, la danse *switch* offre aux danseur·euses l'occasion d'utiliser leur corps pour proposer de nouvelles significations aux rôles de danse. Ainsi, lorsque deux danseurs qui s'identifient comme des hommes s'engagent dans la danse *switch*, ils détournent (*they queer*) la binarité des rôles de danse en remettant en question et en réinterprétant simultanément les présupposés genrés, par le mouvement et l'échange corporel.

Une deuxième interprétation de la danse *switch* comme manière de rendre queer la danse swing est enracinée dans le modèle de la phénoménologie queer présenté par Sarah Ahmed (2006). Ahmed comprend la construction des corps genrés comme découlant de « la façon dont ils s'étendent dans l'espace » (Ahmed 2006, 5). Suivant l'accent qu'elle met sur l'orientation, j'utilise ce cadre pour analyser l'importance de la pratique de la danse *switch*. Sur la piste de danse, la relation entre espace et direction donne aux corps dansants la possibilité de se réorienter. Afin d'aider à comprendre ce concept d'orientation et les détournements qu'il peut générer, Ahmed mobilise l'exemple d'une table *a priori* destinée à soutenir le travail domestique, mais qui serait plutôt utilisée pour l'écriture de textes politiques (2006, 63). Attirant notre attention sur son utilisation détourné de son application initiale, la table devient un véhicule à travers lequel nous changeons notre orientation (Ahmed 2006, 3).

En appliquant la vision d'Ahmed à un partenariat de danse avec des rôles de genre codifiés, les rôles de danse se trouvent réorientés lorsque les deux danseur·euses échangent leurs

[18] « *Lean at a bit of a different angle* ».

rôles tout au long de la danse, éliminant les associations des genres à des rôles définis et subvertissant simultanément la notion selon laquelle un corps ne pourrait danser qu'un seul rôle. Alors, le partenariat de danse *switch* se transforme en outil de réorientation. L'analyse de la danse *switch* selon ce point de vue permet de rendre queer la danse, puisque les corps peuvent s'étendre dans l'espace en empruntant une variété de directions. Les danseur·euses queer peuvent ainsi utiliser la danse *switch* comme un outil afin de négocier l'espace pour iels-mêmes au sein de la communauté de la danse swing, autrement largement hétéronormative. De ce fait, la qualité dynamique des rôles de *lead* et de *follow* permet une certaine flexibilité et, par conséquent, ces rôles de danse se trouvent mobilisés de manière à subvertir les associations genrées qui leur ont été assignées.

Conclusion

Les attentes spécifiques relatives à la performance de genre, elles-mêmes inhérentes à la communauté de la danse swing montréalaise, continuent à organiser, dans une certaine mesure, l'hétéronormativité et la binarité de la participation des danseur·euses. À travers les entrevues menées auprès des membres de la communauté et réalisées en complémentarité avec mon travail autoethnographique, on constate clairement un désir et une volonté de remettre en question les codes genrés qui persistent dans les différentes scènes de contraintes de la communauté montréalaise. En improvisant au milieu de diverses scènes de contraintes, musicien·nes, DJs et danseur·euses continuent de naviguer parmi ces attentes, pour finalement forger de nouvelles possibilités. En réfléchissant à mon propre rôle dans ce projet en tant que porteuse de récit (*storyteller*), je suis reconnaissante envers mes participant·es d'avoir bien voulu partager leurs expériences personnelles de la piste de danse sociale, du poste de DJ et du *bandstand*, et de m'avoir accordé leur confiance à travers leurs histoires.

Cet article se concentre principalement sur les expériences genrées des femmes dans la communauté swing. Une autre avenue d'exploration aurait également pu être de chercher à accorder une plus grande part de la discussion aux voix de danseur·euses, DJs et musicien·nes non binaires issues de la communauté de la danse swing à Montréal. J'espère que cette recherche saura susciter d'autres discussions sur les façons dont la communauté montréalaise peut créer des espaces plus accueillants pour les musicien·nes, les DJ et les danseur·euses de toutes les identités de genre, afin de s'engager pleinement dans les possibilités futures du swing[19].

[19] Texte traduit de l'anglais par l'équipe du pôle universitaire D!G

Références

Ahmed, Sara (2006). *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others*, Durham, Duke University Press.

Armstrong, Victoria (2011). *Technology and the Gendering of Music Education*, Farnham, Surrey, Ashgate.

Behar, Ruth (1996). *The Vulnerable Observer: Anthropology That Breaks Your Heart*, Boston, Beacon Press.

Blais-Tremblay, Vanessa (2018). « Jazz, Gender, Historiography: A Case Study of the "Golden Age" of Jazz in Montreal (1925-1955) », thèse de doctorat, McGill University, Montréal.

Blais-Tremblay, Vanessa (2019a). « Femmes et jazz dans le Québec de l'entre-deux-guerres : entre le récit historique, les archives et le passé », *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique,* vol. 18, nº 1, p. 31-39.

Blais-Tremblay, Vanessa (2019b). « Gorgeous Girlies in Glittering Gyrations ! : Capital érotique et danse jazz dans l'entre-deux-guerres Québécois », *Recherches Féministes,* vol. 32, nº 1, p. 89-109.

Blais-Tremblay, Vanessa (2019c). « 'Where You Are Accepted, You Blossom': Toward Care Ethics in Jazz Historiography », *Jazz & Culture,* vol. 2, p. 59-83.

Bloustien, Geraldine (2016). « 'God Is a DJ': Girls, Music, Performance, and Negotiating Space », dans Claudia Mitchell et Carrie Rentschler (dir.), *Girlhood and the Politics of Place*, New York, Berghahn Books, p. 228-243.

Carroll, Samantha (2007). « Hepfidelity: Digital Technology and Music in Contemporary Australian Swing Dance Culture », *Media International Australia Incorporating Culture and Policy,* vol. 123, nº 1, p. 138-149.

Carroll, Samantha (2008). « The Practical Politics of Step-Stealing and Textual Poaching: YouTube, Audio- Visual Media and Contemporary Swing Dancers Online », *Convergence*, vol. 14, nº 2, p.183-204.

Crenshaw, Kimberlé (1991). « Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color », *Stanford Law Review,* vol. 43, nº 6, p. 1241-1299.

DeFrantz, Thomas F (2004). « The Black Beat Made Visible: The Body Power in Hip Hop Dance », dans André Lepecki (dir.), *Of the Presence of the Body: Essays on Dance and Performance Theory*, Middletown, Wesleyan University Press, p. 64-81.

DeFrantz, Thomas et Philipa Rothfield (dir.), (2016). *Choreography and Corporeality: Relay in Motion*, London, Palgrave Macmillan.

Dixon-Gottschild, Brenda (1996). *Digging the Africanist Presence in American Performance*, Westport/London, Praeger.

Dixon-Gottschild, Brenda (2002). *Waltzing in the Dark: African American Vaudeville and Race Politics in the Swing Era*, New York, Palgrave MacMillan.

Dixon-Gottschild, Brenda (2003). *The Black Dancing Body: A Geography from Coon to Cool*, New York, Palgrave MacMillan.

Estrella, Emily. Entrevue par Megan Batty, 16 décembre 2019.

Gilmore, Meghan. Entrevue par Megan Batty, 16 décembre 2019.

Gothenburg Queer Lindy Festival, accessible en ligne, URL : https://www.gothenburgqueerlindyfestival.com, consulté le 9 février 2020.

Hancock, Black Hawk (2013). *American Allegory: Lindy Hop and the Racial Imagination*, Chicago, University of Chicago Press.

Hazel, Edith. Entrevue par Megan Batty, 9 décembre 2019.

JazzLegacy (2010). « Hellzapoppin, Then and Now », https://www.youtube.com/watch?v=OZsjDZlQKIM, consulté le 9 février 2020.

hooks, bell (1992). *Black Looks: Race and Representation*, Boston, South End Press.

Jordan, Stephanie (2011). « Choreomusical Conversations: Facing a Double Challenge », *Dance Research Journal,* vol. 43, nº 1, p. 43-64.

Kern, Gabrielle. Entrevue par Megan Batty, 17 novembre 2019.

Kraut, Anthea (2015). *Choreographing Copyright: Race, Gender, and Intellectual Property Rights in American Dance*, New York, Oxford University Press.

Laidman, Skylar. Entrevue par Megan Batty, 17 décembre 2019.

McCartney, Andra (1995). « Inventing Images: Constructing and Contesting Gender in Thinking about Electroacoustic Music », *Leonardo Music Journal,* vol. 5, p. 57-66.

McMullen, Tracy (2010). « Identity for Sale: Glenn Miller, Wynton Marsalis, and Cultural Replay in Music », dans Nichole T. Rustin et Sherrie Tucker (dir.), *Big Ears: Listening for Gender in Jazz Studies*, Durham, Duke University Press, p. 129-154.

McMullen, Tracy and Judith Butler (2016). « Improvisation within a Scene of Constraint: An Interview with Judith Butler », dans Gillian H. Siddall et Ellen Waterman (dir.), *Negotiated Moments: Improvisation, Sound, and Subjectivity*, Durham, Duke University Press, p. 21-33.

Monson, Ingrid (1996). *Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction*, Chicago, University of Chicago Press.

Monson, Ingrid (1995). « The Problem with White Hipness: Race, Gender and Cultural Conceptions in Jazz Historical Discourse », *Journal of the American Musicological Society,* vol. 48, nº 3, p. 396-422.

Munter, Annika (2019). « Meet the DecaVitas », *Swingzine* URL: https://swingzine.com/meet-the-decavitas/, consulté le 15 mars 2018.

Pellegrinelli, Lara (2010). « Separated at 'Birth': Singing and the History of Jazz », dans Nichole T. Rustin et Sherrie Tucker (dir.), *Big Ears: Listening for Gender in Jazz Studies*, Durham, Duke University Press, p. 31-47.

Repsch, Daniel. Entrevue par Megan Batty, 9 décembre 2019.

Robinson, Danielle (2015). *Modern Moves: Dancing Race During the Ragtime and Jazz Eras*, New York, Oxford University Press.

Rustin, Nichole T. et Sherrie Tucker (dir.), (2010). *Big Ears: Listening for Gender in Jazz Studies*, Durham, Duke University Press.

Savigliano, Marta E (2010). « Gambling Femininity: Tango Wallflowers and Femmes Fatales », dans Jens Giersdorf, Yutian Wong et Janet O'Shea (dir.), *The Routledge Dance Studies Reader*, Florence, Routledge, p. 236-249.

Sékiné, Anaïs (2017). « Les mondes du Lindy Hop : Appropriation culturelle et politiques de la joie », thèse de doctorat, Université de Montréal, Montréal.

Tackley, Catherine (2013). « Jazz, Dance and Black British Identities », dans Susan C. Cook et Sherril Dodds (dir.), *Bodies of Sound: Studies Across Popular Music and Dance*, London, Taylor and Francis, p. 181-192.

Taylor, Jeffrey (2010). « With Lovie and Lil: Rediscovering two Chicago Pianists of the 1920s », dans Nichole T. Rustin et Sherrie Tucker (dir.), *Big Ears: Listening for Gender in Jazz Studies*, Durham, Duke University Press, p. 48-63.

Tucker, Sherrie (2001). *Swing Shift: "All-Girl" Bands of the 1940s*, Durham, Duke University Press.

Tucker, Sherrie (2010). « 'But This Music is Mine Already!': 'White Woman' as Jazz Collector in the Film New Orleans (1947) », dans Nichole T. Rustin et Sherrie Tucker (dir.), *Big Ears: Listening for Gender in Jazz Studies*, Durham, Duke University Press, p. 235-266.

Tucker, Sherrie (2013). « Swing: From Time to Torque (Dance Floor Democracy at the Hollywood Canteen) », *Daedalus,* vol. 142, nº 4, p. 82-97.

Tucker, Sherrie (2014). *Dance Floor Democracy: The Social Geography of Memory at the Hollywood Canteen*, Durham, Duke University Press.

Usner, Eric Martin (2001). « Dancing in the Past, Living in the Present: Nostalgia and Race in Southern California Neo-Swing Dance Culture », *Dance Research Journal,* vol. 33, nº 2, p. 87-101.

WADE, Lisa (2011). « Race, Appropriation & Lindy Hop: How to Honor our Heroes », *Sociological Images*, http://thesocietypages.org/socimages/2011/07/05/race-appropriation-Lindy-hop-how-to-honor-our-heroes/, consulté le 15 février 2018.

WADE, Lisa (2011). « The Emancipatory Promise of the Habitus: Lindy Hop, the Body, and Social Change », *Ethnography,* vol. 12, nº 2, p. 224-246.

WELLS, Christi Jay (2017). « "Go Harlem!" Chick Webb and his Dancing Audience During the Great Depression », thèse de doctorat, University of North Carolina at Chapel Hill, Chapel Hill.

Résumé

La danse swing a connu un renouveau mondial dans les années 1990. Depuis, des communautés dynamiques ont vu le jour à travers le Canada, dont l'une des plus grandes et des plus établies se situe à Montréal. Lors du renouveau du swing, une proportion importante des danseur·euses était blanche, ce qui a incité les chercheur·euses à se concentrer principalement sur les questions de race et d'appropriation culturelle (Usner 2001 ; Wade 2011 ; Hancock 2013 ; Sékiné 2017). Conséquemment, les attentes genrées qui ont cours dans la communauté demeurent sous-étudiées.

Les rôles dans la scène de swing (rôles de danse de *lead* ou *follow*, chanteur·euse instrumentiste, *band leader*, DJ) se voient attribuer des connotations genrées. Dans quelle mesure ces attentes genrées et binaires sont-elles maintenues et quels impacts ont-elles sur les musicien·nes, les DJs et les danseur·euses ? De quelle agentivité les participant·es disposent-iels indivuellement pour naviguer à travers ces rôles genrés ? Pour répondre à ces interrogations, j'utilise l'adaptation de Tracey McMullen (2016) du cadre des « scènes de contrainte » élaboré par Judith Butler (2016, 21). J'établis les scènes de contraintes au sein de la communauté de la danse swing de Montréal pour enquêter sur la façon dont les danseur·euses, les musicien·nes et les DJs réifient, remettent en question ou subvertissent ces attentes genrées. J'approfondis aussi des aspects parallèles aux enjeux de genre, tels que les cadres de construction de « l'authenticité », et les espaces de danse queer. Je réponds à ces questions en documentant les expériences de six répondant·es et en situant leur travail en dialogue avec les recherches existantes sur le genre de même que sur la danse et la musique swing, pour finalement mettre en lumière les manières nuancées dont les danseur·euses, musicien·nes et DJs à Montréal réclament de l'espace pour iels-mêmes et ré-imaginent leur communauté.

Abstract

Swing dancing, a form of improvised partner dance to jazz music, experienced a global revival in the 1990s. Vibrant swing dance scenes have since sprung up across Canada, with one of the largest and most established communities situated in Montreal. Scholarship on contemporary communities has mostly focused on issues of race and cultural appropriation (Usner 2001 ; Wade 2011 ; Hancock 2011 ; Sékiné 2017), and thus gendered expectations within the community are under-researched.

Roles within the jazz scene (dance roles of lead/follow, instrumentalists, vocalists, and DJs) have long held strong gendered associations. This article investigates to what extent these gendered expectations overtly and covertly organize the participation of DJs, musicians, and dancers within the current Montreal swing dance community. By adopting Judith Butler and Tracey McMullen's framework of "improvisation within a scene of constraint," I uncover the ways in which dancers, musicians, and DJs reify, challenge, or altogether subvert these expectations. This article explores several scenes of constraint including the DJ booth, the bandstand, and the social dance floor to map out the experiences of participants, delving into related topics such as contemporary constructs of "authenticity" and queer dance exchanges. To this end, I draw on interviews with six informants from within the community who are dancers, musicians, and DJs. In addition, I employ autoethnographic methods to supplement their responses with my own experience. Placing these experiences in dialogue with existing scholarship, I illuminate the nuanced ways in which dancers, musicians, and DJs in the Montreal swing dance scene negotiate space for themselves and reimagine an ever-changing dance community.

***

Megan Batty

Megan Batty (elle) est titulaire d'une maîtrise en musicologie de l'Université McGill, avec une concentration en études du genre et en études féministes, ainsi que deux baccalauréats, respectivement en musique et en éducation de l'Université Queen's. Elle a présenté ses recherches avec D!G (2021), International Association for the Study of Popular Music (2021), et plus récemment à PODIUM (2022). Elle est récipiendaire d'une bourse du Conseil de recherche en sciences humaines du Canada (CRSH), et finaliste du concours Research Alive de l'Université McGill. Elle fait partie de la communauté de danse swing à Montréal, où on la retrouve souvent sur la piste de danse.

Situer les femmes dans l'*Electronic Dance Music Culture* (EDMC) à Montréal entre 1950 et 1995 : premier survol

Kiersten Beszterda van Vliet
(Université McGill)

Montréal a acquis depuis longtemps la réputation d'être une « ville nocturne », en raison de sa scène jazz et de ses cabarets qui l'animaient jusqu'au milieu du XX^e siècle, puis grâce à l'émergence des discothèques qui a coïncidé avec une période de réforme et de revitalisation de la vie culturelle nocturne au cours des années 1960 et 1970. Chacune de ces périodes de divertissement nocturne a encouragé la formation de différents modèles de sociabilité autour de la musique et de la danse. L'époque des discothèques se distingue cependant par sa remise en question particulière des normes relatives au genre et à la sexualité. Afin de mesurer l'importance de cette transformation, je propose dans le présent article une étude longitudinale de la participation autonome (c'est-à-dire sans partenaire exclusif·ve déterminé·e à l'avance) des femmes à différentes scènes musicales et de danse de la vie nocturne montréalaise entre les années 1950 et 1990, soit celles des cabarets, des discothèques et des raves[1].

Si plusieurs études récentes consacrées à la culture de la musique de danse électronique (EDMC[2]) contemporaine soulignent l'importance de l'agentivité créative des femmes en tant que productrices et DJs (Farrugia 2012 ; Hutton 2006 ; Rodgers 2010), les rôles des femmes au sein des *club cultures* et des économies nocturnes ayant précédé le XXI^e siècle étaient plus circonscrits. Cantonnées aux rôles de participantes et largement tenues à l'écart des domaines plus rentables et créatifs de ces économies culturelles, les femmes ont par conséquent souvent été exclues des histoires de l'EDM en raison de la priorité accordée par les historien·nes et critiques aux généalogies créatives[3]. Afin de situer les rôles des femmes dans l'histoire de la vie culturelle nocturne à Montréal, j'ai constitué un corpus de textes, de sources primaires et d'archives, ainsi que de sources secondaires qui consignent les traces de leur participation au sein de *club cultures* historiques[4]. Ce travail de compilation a été réalisé dans le cadre de mon projet doctoral, portant sur les *club cultures* LGBTQ de Montréal de 1970 à 1995, où je m'intéresse au développement de différentes sous-cultures musicales et de danse sociale, et à la façon dont les sous-cultures structurent les expériences individuelles et

[1] Merci à Lloyd Whitesell et Marta Beszterda pour leurs commentaires sur les versions préliminaires de cet article. Je tiens également à exprimer mon extrême gratitude à Suzanne Éthier pour avoir répondu à mes questions par courriel. La version originale de ses réponses, formulées en anglais, est incluse dans les notes de bas de page. Je tiens également à remercier Will Straw pour sa générosité et son soutien à mes recherches sur le disco montréalais, et en particulier pour avoir partagé la photo d'un disque de sa collection portant le tampon de la DJ de Suzanne Éthier. Sans cette information, je n'aurais pas pu entrer en contact avec elle. Je remercie Ross Higgins pour avoir discuté avec moi de ses expériences et de mon projet de thèse de doctorat, ainsi que pour sa générosité à partager ses bibliographies sur les danses communautaires à Montréal. Merci également à Simone Beaudry-Pilotte et Victor Samoylenko des Archives gaies du Québec pour leur aide dans la recherche et la numérisation des sources primaires. Mes immenses remerciements à Elsa Fortant pour sa révision linguistique et ses suggestions constructives. Enfin, et surtout, je tiens à exprimer ma profonde gratitude à Vanessa Blais-Tremblay pour son soutien dans la réalisation de ce projet. Une version de cet article a été présentée en visio-conférence en juin 2021 dans le cadre de la série de conférences en ligne de son projet « DIG ! Différences et inégalités de genre dans la musique au Québec ».

[2] Dans le cadre de cet article, j'utilise le terme de musique de danse électronique (EDM) pour les multiples genres de musique de danse post-disco où des sons préenregistrés sont joués par un·e DJ.

[3] Rebekah Farrugia (2012, 27) note par exemple que dans *Last Night a DJ Saved My Life : The History of the Disc Jockey*, Brewster et Broughton (2000) utilisent exclusivement le pronom masculin pour désigner les DJ.

[4] Les nouvelles, les critiques, les guides de bars et de discothèques, les publicités et les débats esthétiques et militants de la presse LGBTQ, en développement à cette époque, fournissent un contexte essentiel pour ces histoires culturelles éphémères. Aux Archives gaies du Québec, j'ai consulté jusqu'à présent tous les numéros disponibles des périodiques et bulletins suivants : *Le tiers* (1971-1972), *Long Time Coming* (1973-1976), *Gay News* (Montréal) (1973-1974), *Association homophile de Montréal/Gay Montreal Association Bulletin, Newsletter* et *Gay-Zette* (1974-1975), *Gai Québec* (1975), *Gay Times* (Montréal) (1975-1976), *Gay Montréal* (1976-1977), *Gay Info* (1977-1981), *Gai(e)s du Québec : Bulletin d'information de l'ADGQ* (1977-1978), *Gai(e)s du Québec : Journal de l'Association pour les droits des gai(e)s du Québec (ADGQ)* (1978-1979), *Les Sorcières* (1980-1982), *Ça s'attrape !!* (1982-1984), *TAMS and Tissues* (1979-1983). Bien que mes recherches ne soient pas encore complétées, j'ai également consulté plusieurs numéros des périodiques et journaux LGBTQ suivants, en personne et en ligne : *Attitude* (1978-1980), *Amazones d'hier lesbiennes d'aujourd'hui* (1983-1991), *Le Berdache* (1979-1982) et *Le Petit Berdache* (1979-1986), *The Body Politic* (Toronto) (1971-1987), *Sortie* (1982-1988) et *Fugues* (depuis 1984). Pour les sources primaires sur l'histoire de la discothèque à Montréal, y compris les journaux quotidiens ainsi que les publications internationales de l'industrie comme le magazine *Billboard*, je remercie Will Straw pour son aide.

collectives des participant·es[5]. Cet article constitue donc une première étape dans la localisation des femmes en tant que sujets dans les récits historiques plus larges de la culture de la musique de danse sociale de l'EDMC à Montréal avant les années 1990.

Un grand nombre des scènes examinées dans le cadre de cette étude sont lesbiennes, mixtes (gaies et lesbiennes, et parfois aussi trans) ou queer. Les cultures lesbienne et queer de la vie nocturne à partir des années 1950 sont en effet propices à l'étude des rôles plus autonomes que les femmes ont tenu dans les scènes de danse sociale, ainsi que de la manière dont elles ont accru leur pouvoir afin d'accéder à des domaines de la vie culturelle nocturne dont elles étaient auparavant exclues. De plus, une perspective longitudinale — bien qu'elle présente des limites en termes de profondeur de discussion — révèle comment les inégalités entre les genres se perpétuent dans l'EDMC jusqu'à aujourd'hui. La géographe sociale Julie Podmore (2006) définit quatre périodes de territorialisation de la vie nocturne lesbienne à Montréal : « L'ère *Red Light* (1950-1970) », « L'âge de "l'*underground*" (1968-1979) », « L'âge d'or (1982-1992) » et « L'ère queer (1992-2001[6]) ». Dans une perspective chronologique basée sur le découpage temporel proposé par Podmore, je situerai la participation des femmes à l'EDMC à Montréal entre les années 1950 et les années 1990. J'ai également mené mes propres entretiens avec des participant·es et des DJs. L'entretien que j'ai réalisé par courriel avec la DJ Suzanne Éthier est reproduit en partie et analysé dans ce texte. Je conclurai cet article par une brève considération du début des années 1990, alors que le paysage de l'EDMC change une fois de plus à Montréal avec l'émergence entre autres des *afterhours*.

Le quartier *Red Light* (années 1950-1960)

Tout au long du XX^e^ siècle et jusqu'au XXI^e^ siècle, les femmes qui participaient aux cultures nocturnes de Montréal ont dû trouver un équilibre entre leur sécurité et leur désir d'autonomie ; leur participation a souvent été limitée par le degré de risque qu'elles percevaient. Bien que les femmes soient plus susceptibles de subir de la violence sexiste en privé qu'en public, la participation à la vie nocturne implique une négociation du risque. Pour les femmes de la classe ouvrière qui prenaient part aux cultures de la vie nocturne dans le quartier *Red Light* de Montréal au milieu du siècle, les principaux risques encourus n'étaient pas seulement les actes de violence ou d'agression de la part d'autres client·es, ou encore de la police, mais aussi les conséquences négatives des sanctions légales et de l'exclusion sociale. Étant donné que la majorité des établissements du *Red Light* étaient contrôlés par le crime organisé, cette zone avait « une réputation bien établie d'activités sexuelles illicites ou semi-licites (strip-tease, prostitution, etc.) ainsi que de vice et de crime » (Chamberland 1993, 235), ce qui la rendait potentiellement dangereuse à fréquenter.

Le Montréal des années 1950 et 1960 est un paradoxe : la ville est la capitale culturelle et industrielle du Canada, une métropole qui se modernise rapidement et dont la vie nocturne est bien développée, mais elle est aussi définie socialement par les valeurs patriarcales de l'Église catholique. Tout au long du XX^e^ siècle, surtout avant la Seconde Guerre mondiale, le clergé et la presse populaire ont pathologisé la participation des femmes aux cultures de la vie nocturne — et à la danse sociale en particulier — en la présentant comme un signe de dégénérescence morale. Considérée comme une action corporelle invitant à des actes immoraux, la danse a longtemps été considérée comme un danger pour l'ordre social au Canada français. En analysant le discours ecclésiastique, Frank Abbott (2016) et Barbara LeBlanc (1985) montrent d'ailleurs comment, tout au long du XIX^e^ et au début du XX^e^ siècle, le clergé a cherché à réglementer la danse par la dénonciation, ce qui a conduit à l'interdiction totale de celle-ci dans certains diocèses. Ces mesures drastiques prises par les autorités révèlent non seulement la conviction que la passion et la sexualité pouvaient, et devaient, être réglementées pour des raisons morales, mais aussi que les transgressions étaient suffisamment fréquentes dans les milieux urbains et ruraux pour justifier un tel discours. De plus, les restrictions sociales et légales de l'accès des femmes à la vie nocturne montréalaise dans les années 1950 et 1960 révèlent la panique morale persistante concernant l'autonomie des femmes et les expositions publiques de féminité non reproductive et non normative. À cette époque, il était par exemple considéré inapproprié pour les femmes d'aller au théâtre ou au cabaret sans être accompagnées d'un chaperon masculin ; les tavernes du Québec, réservées aux hommes de 1937 à 1971, ont maintenu une ségrégation entre les sexes jusqu'en 1986 (Milot 2013).

Pourtant, dans les années 1960, dès le début de la Révolution tranquille — processus idéologique par lequel

[5] L'EDM et les *club cultures* étant profondément ancrées dans les économies urbaines nocturnes, ce projet s'inscrit dans le domaine émergent et transdisciplinaire des études sur la vie nocturne (Shaw 2019). Il s'appuie sur des sources secondaires à propos de l'EDM et de la vie nocturne montréalaise provenant d'un éventail de disciplines et de champs d'études, notamment la musicologie, les études sur la danse, la géographie sociale, la sociologie et les études des médias. Je m'appuie également sur des travaux de recherche portant sur les communautés historiques LGBTQ de Montréal, qui mettent souvent l'accent sur la sociologie des communautés et des organisations (Chamberland 1993 et 1998), la géographie sociale et la territorialisation (Podmore 2006), ou l'histoire de l'activisme ou de la construction communautaire (Demczuk et Remiggi 1998 ; Hildebran 1998 ; Higgins 1998 et 1999).

[6] « The Red-Light Era (1950-1970) ; The Age of "Underground" (1968-1979) ; The Golden Age (1982-1992) ; and The Queer Era (1992-2001) ».

l'Église a perdu le contrôle de la santé et de l'éducation notamment —, le droit et les coutumes sociales ont évolué rapidement. Si ces changements ont eu une incidence sur les cultures de la vie nocturne, les modalités d'accès des femmes à la nuit restent inégales et jamais garanties et ce, malgré des réformes progressives. Cela se manifeste non seulement par la manière dont l'accès aux bars, aux tavernes et aux cabarets peut être restreint, mais aussi par la manière dont les mouvements des femmes peuvent être limités dans ces espaces lorsqu'elles y sont autorisées.

Pour les travestis et les lesbiennes de la classe ouvrière qui se rassemblaient dans les bars-salons, les cafés et les clubs-cabarets du quartier *Red Light* dans les années 1950 et 1960, les structures délimitant la participation des femmes à cette scène étaient profondément ambivalentes. Si certains cabarets ne permettaient pas la libre circulation des femmes dans l'espace[7], comme l'explique Viviane Namaste, les femmes cisgenres et les travestis entretenaient des rapports différents avec les propriétaires des cabarets. Puisque la principale relation des personnes travesties et transsexuelles avec les cabarets du quartier *Red Light* était leur travail en tant qu'artistes de performance et/ou prostitué·es et qu'elles représentaient une importante source de revenus pour les cabarets, elles étaient généralement bien accueillies par le milieu culturel et bénéficiaient de la protection de la mafia, qui contrôlait les clubs (Namaste 2004, 7 ; 2005, 5-6). Quant aux lesbiennes de la classe ouvrière, elles bénéficiaient parfois également d'une attention particulière dans les clubs qu'elles fréquentaient. Comme l'a décrit la sociologue Line Chamberland (1993 ; 1998), bien qu'elles ne représentaient qu'une petite proportion de la population hétérogène du cabaret Les Ponts de Paris (1956-1980) — une population qui comprenait des couples hétérosexuels, des hommes célibataires, des homosexuels, des femmes lesbiennes et des travestis —, une culture symbiotique et mutuellement bénéfique s'est développée entre les lesbiennes et la direction pour maintenir l'espace séparé des autres client·es du cabaret que les lesbiennes occupaient[8]. Les rôles femme/*butch*, plus présents dans la classe ouvrière, ont été constitutifs des dynamiques de défense du territoire des clientes lesbiennes au sein du cabaret Les Ponts de Paris. Parmi les participantes lesbiennes de cette scène, les *butchs* jouaient un rôle plus masculin, agissant comme chaperons ou intermédiaires entre les *femmes* et les autres interlocuteurs[9].

L'agencement social des clubs et des pistes de danse allait changer au cours des décennies suivantes avec l'émergence de la discothèque comme modèle dominant de divertissement nocturne. Tandis que les lesbiennes cisgenres constitueraient une masse critique qui leur permettrait de créer des espaces non mixtes, les femmes transgenres et transsexuelles allaient devoir continuer à négocier au cours des années 1970 et 1980 leur accès aux espaces culturels nocturnes, incluant des lieux gais masculins principalement non mixtes (Namaste 2014, 20). Plusieurs d'entre eux, comme le bar cuir K.O.X dans les années 1980, appliquaient des politiques d'entrée discriminatoires qui refusaient, en dehors des « Ladies' Nights » peu fréquentes (dans le cas du K.O.X, une fois par an), l'accès à toute femme cisgenre, transgenre, transsexuelle ou à tout homme portant des « vêtements de femme » ou du maquillage. L'ironie, comme l'indique Namaste, est que de nombreuses femmes transsexuelles et transgenres, ainsi que des *drag queens*, étaient autorisées à entrer dans le club dans un contexte de performance, et non pour le loisir (Namaste 2000, 10-11).

De l'institutionnalisation des pratiques culturelles nocturnes au rayonnement transnational des danses sociales

Naissance de la discothèque

Bien que le quartier du *Red Light* soit resté actif pendant plusieurs décennies, le coût relativement faible de la discothèque par rapport au spectacle vivant et l'immense popularité de ce modèle de vie nocturne a contribué, à partir du milieu des années 1960, au déclin des cabarets qui animaient les nuits montréalaises[10]. Comme son nom l'indique, la discothèque est constituée d'une bibliothèque de disques. L'évolution de la signification de la discothèque en tant que collection de disques vers celle d'un lieu

[7] Certaines de ces exclusions ont été négociées et maintenues par les femmes elles-mêmes comme mécanisme afin de protéger leur accès à une section donnée de ces lieux, dans une perspective de réduction des risques de violences sexistes.

[8] Il y avait une section réservée sur le côté gauche de la scène où les lesbiennes et les femmes seules étaient placées dès leur entrée dans la salle. Entre les numéros de style vaudeville, les client·es, y compris les couples de lesbiennes, pouvaient danser ensemble sur la scène au son d'un orchestre. Les client·es n'étaient pas autorisé·es à se déplacer autour du bar, sauf dans une allée située entre le bar et les tables et il était en outre interdit aux hommes d'entrer dans la section réservée aux femmes. Les *butchs* faisaient souvent office de barrière physique pour empêcher toute rencontre indésirable (Chamberland 1998 ; 1993).

[9] Si ce système offre une sécurité relative, la disposition du cabaret permet aux hommes seuls et aux hétérosexuels d'avoir une vue claire de la scène et de l'espace réservé aux lesbiennes. Les journaux jaunes sensationnalistes de Montréal font souvent allusion à la clientèle non-normative, ce qui transforme les lesbiennes en un autre point d'attraction pour les hétérosexuels qui veulent ainsi se divertir. En même temps, cette presse a également donné de la visibilité à la sous-culture, permettant aux lesbiennes de localiser les lieux, bien que les lesbiennes de classe moyenne soient rarement devenues des habituées en raison de la réputation du quartier *Red Light* (Chamberland 1998 ; 1993).

[10] Après son entrée en fonction, le maire Jean Drapeau (1954-1957, 1960-1986) a engagé « l'escouade de la moralité » pour s'attaquer à la vie nocturne de la métropole avec une ardeur sans précédent. En raison de la présence de la prostitution, du jeu et du crime organisé, le quartier du *Red Light* a fait l'objet de nombreuses mesures de réforme morale (voir Charlebois et Lapointe 2016).

distinct a été graduelle. Dans le Paris de la Seconde Guerre mondiale, l'une des façons de résister à l'occupation allemande était d'écouter des disques de jazz interdits sur lesquels on dansait dans des clubs clandestins. Après la guerre, ce modèle de consommation musicale a quitté le sous-sol. Des discothèques sophistiquées et bourgeoises, combinées aux modèles de « *supper club* » déjà existants (combinant la restauration et la vie sociale, souvent avec des divertissements), sont devenues au début des années 1960 un modèle pour d'autres villes européennes et nord-américaines (Brewster et Broughton 1999, 52-63). Ce n'est que plus tard au cours de cette décennie que la discothèque se centrera autour des adolescent·es.

Au début des années 1960, les lieux annoncés comme des discothèques ne disposaient peut-être que d'un jukebox, mais au fil du temps, la présence d'un DJ qui programmait la musique en fonction de l'ambiance des lieux est devenue la norme. Les discothèques diffusaient de la musique en continu et rendaient surtout accessible une piste de danse. Si les jukebox et les danses « *sock hop* » des jeunes des années 1950 ont normalisé la pratique consistant à sélectionner et à faire jouer de la musique populaire enregistrée dans le but de pratiquer la danse sociale, c'est grâce aux DJs des discothèques que le phénomène a pu être élevé au niveau de forme d'art dans les années 1970 (Brewster et Broughton 1999, 59, 61). La différence entre ces formes antérieures et le disco proprement dit réside dans la transition du métier de DJ, qui est passé du rôle de sélectionneur·se de titres à celui d'artiste mixant en temps réel deux disques ou plus afin de créer un rythme de danse continu.

La circulation transnationale de la culture de masse et la synthèse des styles de musique, de danse et de mode européens et nord-américains ont donné naissance à la culture sociale du disco. Le modèle parisien d'après-guerre de la discothèque chic a été importé en Amérique du Nord près d'une décennie avant que le genre musical du disco ne soit défini par deux innovations étatsuniennes : le groove Philadelphia Soul *four-on-the-floor* (un *pattern* de grosse caisse sur les temps forts popularisé vers 1973) et le *beat-matching* (synchronisation du tempo entre deux ou plusieurs disques vinyles), popularisé par les DJ dans les discothèques new-yorkaises de la fin des années 1960[11]. Les liens culturels durables entre Montréal et la France, ainsi que la proximité géographique de la métropole avec New York et sa vie nocturne bien développée, en ont fait un centre important de la culture disco[12]. À la fin des années 1960 et tout au long des années 1970, la presse locale et les commentateur·rices internationaux·ales de l'industrie affirment en effet que Montréal compte plus de discothèques par habitant que toute autre ville d'Amérique du Nord (Bist 1970 ; Melhuish 1976).

Transformation de la piste de danse

La discothèque a toutefois bouleversé bien plus que les modèles économiques du spectacle vivant et de la danse sociale : elle a élargi les possibilités de participation à la vie nocturne pour les femmes, les adolescent·es et les personnes LGBTQ. Notamment parce qu'il s'agissait d'une forme de divertissement plus respectable et plus accessible à la classe moyenne que les établissements du quartier *Red Light*, le disco, en tant que danse sociale, a permis d'explorer l'identité sexuelle et de genre individuelle et collective sur la piste de danse en parallèle aux mouvements de libération sexuelle et gaie. Les mouvements de danse à l'origine de la danse disco ont été diffusés et médiatisés par des émissions de télévision « *dance party* », destinées à la catégorie sociale émergente des adolescent·es. Dans ces émissions, les adolescent·es découvraient les dernières tendances en matière de danse rock'n'roll ou à gogo, comme le watusi, le frug et le twist. Des émissions étatsuniennes comme *American Bandstand* de Dick Clark présentaient des groupes d'adolescent·es faisant la démonstration de mouvements de danse sur des tubes pop actuels (Wall 2009). Grâce à la commercialisation de cette culture des adolescent·es, les danses sociales comme le rock'n'roll se sont rapidement répandues dans les centres urbains nord-américains. Ces danses rock'n'roll des années 1960 présentent plusieurs innovations : notamment le déplacement de l'accent mis sur le couple vers l'individu, la fluidité des mouvements sur la piste de danse, la souplesse avec laquelle les pas pouvaient être combinés, ainsi que l'absence de nécessité d'un enseignement formel de la danse. De plus, l'augmentation de la publicité de masse autour de cette forme de consommation culturelle a, par conséquent, accéléré le rythme auquel ces mouvements de danse sociale sont à leur tour passés de mode.

Chaque nouvelle danse rock'n'roll était commercialisée comme la « dernière tendance » et était souvent associée à une chanson à succès, comme ce fut le cas pour « The Twist » (Chubby Checker, 1960) ou « Mashed Potato Time » (Dee Dee Sharp, 1962). La danse sociale était un moyen important de consommer des musiques populaires dans les années 1960 ; la machine commerciale de la musique populaire propageait les nouvelles modes de danse sociale, qui étaient rapidement abandonnées afin de promouvoir et d'exploiter la prochaine tendance. Ce phénomène est corroboré par un compte rendu contemporain des discothèques de Montréal publié dans le journal *La Patrie* :

[11] L'innovation du *beat-matching* est souvent attribuée au DJ new-yorkais Francis Grasso (Lawrence 2003, 120) et le groove *four-on-the-floor* au batteur Earl Young des Trammps.

[12] À ce sujet, voir notamment Straw 2008.

> Les discothèques sont ainsi devenues le paradis des « dragueurs » en même temps que le sanctuaire du yéyé et des nouvelles danses qui naissent au rythme d'une à toutes les deux semaines : le surf a vite déclassé le twist pour faire place aux *hully-gully*, *mash-potatoes*, *monkey*, *watusi*, *shake*, *frog*, *bostella*, hip-hop (Morissette 1965, 7).

Dans le cadre de cette circulation culturelle plus globale, *Jeunesse oblige* (1963-1968), une émission télévisée de variétés pour les jeunes diffusée six jours par semaine sur la chaîne de Radio-Canada, a joué un rôle déterminant dans la popularisation des deux tendances musicales dominantes de la pop québécoise de l'époque : les chansonniers et le yé-yé (Côté 1965). Musique rythmée inspirée de la pop britannique et américaine, le yé-yé était l'un des principaux genres que l'on pouvait entendre dans les discothèques des années 1960 au Québec, ainsi qu'à l'émission spéciale *Jeunesse oblige — À gogo*, qui recréait l'atmosphère des discothèques. Comme le décrit *La semaine à Radio-Canada* :

> Dans Paris, Londres, Tokyo, New York ou Montréal, surgissent partout des discothèques, des boîtes à gogo. C'est le nouveau rythme endiablé, continu et sans frein qui se répercute à l'échelle mondiale. Ce phénomène qui n'est pas unique — on se rappellera le charleston, devenu objet de musée — est le fait bien actuel, bien réel de toute la jeunesse de 1965. C'est cette atmosphère indescriptible, remuante et essoufflante des discothèques, ce rythme presque ininterrompu qui anime les jeunes d'aujourd'hui, qu'on retrouvera à l'émission *Jeunesse oblige* (18-24 septembre 1965).

Si les noms de ces pas de danse et la culture des adolescents des années 1960 sont aujourd'hui devenus à leur tour des objets de musée, l'historien de la musique de danse Tim Lawrence considère que c'est le tube « The Twist » (1960) de Chubby Checker qui est à l'origine du développement de la danse sociale individuelle improvisée et de la possibilité de « *queeriser* » la piste de danse. Dans les danses sociales antérieures avec partenaire, telles que le ragtime et le swing, le *breakaway* (dans lequel les danseurs·ses sont appelé·es à se séparer) permettait aux individus d'exprimer leur identité par des mouvements fluides, improvisés et virtuoses (Lawrence 2009, 200). Dans un même esprit, l'innovation la plus importante des danses rock'n'roll réside, toujours selon Lawrence, dans leurs formes : elles se dansent en solo et sans contact, ce qui élargit le potentiel d'expression identitaire sur la piste de danse. Semblable à un *breakaway* permanent et exécutée sur des rythmes créés par le DJ, la danse sociale solo permet aux individus de répondre à l'espace affectif du club avec le potentiel de transcender les rôles traditionnels de genre prescrits par la danse en couple (Lawrence 2009, 201).

Contrairement aux pistes de danse ségréguées des cabarets du *Red Light*, les pistes de danse des discothèques étaient relativement démocratiques et impliquaient une circulation continue des gens dans l'espace. Ainsi, la discothèque a contribué à l'autonomie croissante des femmes et des personnes LGBTQ en tant qu'agent·es de leur propre plaisir, une tendance qui s'est poursuivie dans de nombreuses cultures EDM subséquentes. La relative liberté de mouvement de la danse cultivée dans les discothèques a longtemps signifié une rupture avec les formes clandestines de sociabilité homophile dans les centres urbains. C'est l'incarnation même de la liberté qui permet une grande visibilité individuelle et collective des personnes LGBTQ. Depuis les racines de la culture disco en tant que pratique sous-culturelle dans les clubs queers noirs et latinos de New York à la fin des années 1960 et au début des années 1970 (Garcia 2014), nous pouvons constater la généralisation de l'idée que les *club cultures* contribuent à donner un sens à l'identité collective queer. Dans *Impossible Dance : Club Culture and Queer World-Making*, Fiona Buckland observe que l'incarnation queer de la sphère publique dans les clubs queer de New York crée des « *lifeworlds* ». Bien que les promesses de « liberté et d'égalitarisme » de la danse ne se concrétisent pas toujours au-delà de la piste de danse, Buckland note son importance pour la création du monde ou pour le « *world-making* » queer, car elle est « porteuse d'une imagination utopique » (Buckland 2002, 2). La piste de danse queer représente donc le potentiel de mouvement collectif à travers le plaisir individuel. À Montréal, dans les années 1970, soit au pic de popularité du disco, le militantisme de libération féministe, gaie et lesbienne et la danse disco se croisaient tant dans les espaces commerciaux que dans les danses communautaires organisées par des organismes militants.

Pourtant, malgré le potentiel émancipateur de la danse disco en termes de sexualité et de genre, les rôles des femmes au sein de cette culture émergente sont restés plutôt circonscrits. Lorsque le disco s'est stabilisé en tant que genre musical et qu'il est devenu une catégorie commerciale à part entière, les femmes étaient le plus souvent reléguées aux rôles de consommatrices plutôt que de productrices de disco ou de DJ. De plus, bien que la plupart des artistes de la musique disco soient des divas de la voix (pour le disco québécois, il s'agit de vedettes internationales comme Patsy Gallant et France Joli), la relation traditionnelle entre les interprètes et le public est subvertie par l'intervention d'un DJ, qui est généralement un homme. Les DJs qui utilisaient plusieurs platines pour mixer la musique enregistrée ont donc remplacé les interprètes comme intermédiaires entre les artistes et la piste de danse.

Dans les années 1970, peu de femmes travaillaient comme DJ dans les clubs de Montréal et, le cas échéant, il était peu probable qu'une femme mixe des disques. Pour devenir DJ dans un club, il fallait avoir accès à la matière première, soit

aux nouveaux disques et aux nouvelles technologies pour pratiquer le mixage. De plus, l'apprentissage du mixage de disques impliquait généralement la présence d'un mentor. Pour ces raisons, les femmes DJ étaient désavantagées par rapport aux hommes : non seulement avaient-elles moins accès au capital, mais elles étaient aussi largement exclues des réseaux dominés par les hommes, qui favorisaient le partage de la technologie, de la musique et de l'expertise. C'était — et cela demeure — un problème aggravant pour l'atteinte de l'égalité des genres dans l'espace DJ.

La présence de DJs masculins dans les meilleures discothèques est devenue une norme, et les plus talentueux en mixage étaient reconnus comme des artistes remarquables et des « faiseurs de goût », comme c'est le cas de Robert Ouimet (1948-2022), le DJ résident entre 1973 et 1981 du *Limelight*, la plus célèbre discothèque de Montréal. Comme le note Will Straw, cette tendance paraît incongrue avec le potentiel transgressif de l'EDMC :

> La crédibilité politique de la culture de la danse a reposé en grande partie sur ses liens avec les communautés sexuelles marginalisées et sur sa distance par rapport aux modes de performance et d'affect considérés comme typiques de la musique rock. Il n'en reste pas moins qu'il y a plus de femmes dans les groupes de *heavy metal* qu'il n'y a de femmes productrices ou mixeuses de disques de danse, et que pratiquement tous les DJ des clubs du monde anglophone qui exercent une influence sont des hommes (1993, 173).

À l'époque où la revue spécialisée *Billboard* qualifiait Montréal de « deuxième ville du disco » après New York (Farrell 1979), les producteurs de disco, musicien·nes, DJs et autres professionnel·les de l'industrie musicale de la ville — y compris les propriétaires de labels, les responsables de « *Record Pools* » (un service par abonnement qui permettait aux DJs d'accéder à des bibliothèques de disques) et les propriétaires de magasins de disques — étaient majoritairement des hommes.

L'âge de « l'*underground* » (1968-1979)

Grâce aux possibilités offertes par la danse disco, les bars et les discothèques pour hommes gais ont fleuri à Montréal au cours des années 1970. En général, les pistes de danse mixtes hommes/femmes et gais/hétéros étaient la norme, tandis que le phénomène des bars ou des clubs gais réservés aux femmes ou accueillant majoritairement des femmes était relativement rare. Ouverte à l'ouest du Centre-Ville au début des années 1970 par Denise Cassidy, une ancienne *bus-girl* des Ponts de Paris elle-même lesbienne *butch*, la Baby Face Disco était l'une des seules discothèques réservées aux femmes à cette époque[13]. Selon Chamberland (1993, 264-265), qui a mené des entretiens avec des lesbiennes actives dans le milieu des bars, après avoir travaillé comme serveuse aux Ponts de Paris, Cassidy est devenue vers la fin des années 1960 et le début des années 1970 serveuse dans un bar mixte, La Cave, puis gérante de deux discothèques à clientèle majoritairement lesbienne, La Source et La Guillotine. Il est difficile de confirmer les années d'activité et l'emplacement exacts de ces lieux ; à cette époque, de nombreux bars gais et lesbiens étaient relativement clandestins afin de diminuer le risque d'attirer l'attention de la police (la décriminalisation de l'acte homosexuel entre individus consentants de 21 ans et plus est entrée en vigueur avec la loi omnibus de 1969, mais les descentes dans la majorité des lieux LGBTQ se sont poursuivies jusque dans les années 1990 sous les auspices de la « moralité publique » et de la « sécurité nationale » (voir Kinsman et Gentile 2010[14]).

En raison de son éloignement du *Red Light*, le Baby Face attirait un groupe de femmes lesbiennes hétérogène, à savoir les lesbiennes *butch* et *femmes* francophones de la classe ouvrière, ainsi que des lesbiennes-féministes plus jeunes de la classe moyenne, tant anglophones que francophones, qui évitaient les bars comme Les Ponts par souci de respectabilité. Par conséquent, différentes structures sociales coexistaient sur la piste de danse du Baby Face, depuis les modèles de séduction plus traditionnels des relations *butch*/*femme*, jusqu'aux nouveaux modèles sociaux plus androgynes, qui mettaient l'accent sur l'activité de la danse disco elle-même. Tel que le mentionne Line Chamberland, « Pour les jeunes lesbiennes, se tenir près d'une personne, l'inviter à l'extérieur pour fumer de l'herbe ensemble ou danser seule de manière sensuelle étaient préférés. Ces différences culturelles étaient déroutantes pour les deux parties » (Chamberland 1993, 241). Alors que la danse disco est venue remplacer les anciens modèles de séduction plus dominants dans les milieux de danse sociale, elle s'est révélée déroutante pour les générations précédentes, elles-mêmes habituées à des rôles définis.

En comparaison avec les discothèques mixtes et gaies masculines de Montréal comme le Limelight et le Studio One, qui disposaient de DJs et de systèmes d'éclairage et de sonorisation ultramodernes, le Baby Face avait un décor simple, une petite piste de danse et un jukebox. Si cela peut

[13] La première référence que j'ai trouvée de Cassidy et *Baby Face Disco* est une entrevue accordée par Cassidy à *The Gazette* sur les expériences homosexuelles (intitulée « Homosexuals Speak: "We Are People Too" »), dans laquelle elle décrit le harcèlement des homosexuels par la police dans son club (Diebel 1972).

[14] Les informations sur les premiers lieux de rencontre gai et/ou lesbiens circulaient de bouche-à-oreille pendant cette période de passage de la clandestinité vers une culture publique plus visible. Ce n'est qu'au début des années 1970 que la presse gaie et lesbienne de Montréal commence à se développer ; plusieurs de ces périodiques publieront des guides des bars gais et lesbiens.

découler d'un manque d'accès au capital économique, il est également important de considérer que de nombreuses clientes préféraient avoir un contre-espace de socialisation, plutôt que de participer aux tendances les plus actuelles en ce qui concerne la musique de danse[15]. Pour ajouter à ce caractère clandestin, le Baby Face n'était pas publicisé dans les médias locaux. La connaissance de l'existence du Baby Face parmi les femmes se faisait uniquement par le bouche-à-oreille. Malgré cette précaution, Cassidy avait en sa possession un bâton de baseball au cas où elle en aurait besoin pour menacer des hommes insistant pour entrer (Chamberland 1998, 144-146[16]).

Le rôle de la *butch* en tant que protectrice du territoire lesbien devenait néanmoins de plus en plus anachronique. De son côté, contrairement à la communauté *butch/femme* qui s'est développée de manière indépendante, la participation des femmes à la culture disco et plus largement à la vie nocturne des années 1970 s'est entrecroisée avec les mouvements féministes et de libération des gais et lesbiennes de la deuxième vague. Les organisations militantes étaient généralement composées de femmes blanches, éduquées et de classe moyenne, qui rejetaient les identités *butch/femme* de la classe ouvrière comme étant contraires à leurs objectifs idéologiques, à savoir l'égalité dans les relations homosexuelles. Les militantes ont élaboré des stratégies pour protéger et développer la vie nocturne lesbienne-féministe, notamment en créant des espaces non mixtes, en boycottant les lieux commerciaux peu sûrs, en protestant après les descentes de police dans les bars et en faisant pression sur l'État pour qu'il modifie les droits civiques. Dans le contexte d'une conscience sociale croissante résultant du mouvement étatsunien des droits civiques et de l'évolution du mouvement féministe de la deuxième vague, les militant·es gais et lesbiennes de Montréal ont créé leur propre mouvement de libération gaie à la suite de l'émeute de Stonewall à New York en 1969 et de l'adoption du projet de loi omnibus de 1969 (Higgins 1999, 112).

L'organisme Coop-Femmes (1976-1979) s'est par exemple mobilisé auprés des groupes d'activistes gais contre le « nettoyage » des lieux gais et lesbiens par le maire Jean Drapeau avant les Jeux olympiques de 1976. Au cours de cette période, les bars, les bains publics et les discothèques comme le Limelight et le Studio One, ainsi que le Baby Face et Chez Jilly's sont ciblés par les autorités. En mai 1976, la police effectue une descente chez Jilly's avec des caméras et des carabines ; bien qu'aucune arrestation n'ait eu lieu, cette descente a été considérée par les militant·es gais et lesbiennes comme un acte de harcèlement et d'humiliation. Si le lien entre le mouvement de libération gai nord-américain et le disco est bien documenté, les discothèques réservées aux femmes de Montréal, comme le Baby Face, Chez Jilly's, ainsi que le bar Chez Madame Arthur, ont également joué un rôle crucial dans le développement et la mobilisation des communautés lesbiennes et féministes. Les expériences de cette époque ont également permis de valoriser les espaces non mixtes comme des moyens efficaces pour protéger le droit à la nuit des lesbiennes et pour développer des cultures nocturnes en accord avec leurs besoins et leurs idéologies politiques.

« L'âge d'or » des bars féministes et lesbiens (1982-1992)

Au cours de la décennie suivante, on assiste à Montréal à l'expansion rapide d'un réseau de commerces lesbiens et féministes et à la diversification de la vie nocturne. À partir du tournant de 1980, plusieurs facteurs convergent pour que l'EDMC de Montréal se stabilise au cours de la décennie à venir. En particulier, la surexposition du disco à la fin des années 1970, liée notamment à la grande popularité du film *Saturday Night Fever* (1977), a entraîné une réaction homophobe de fans de rock qui participaient à la guerre culturelle « *Disco Sucks* » (Frank 2007). Toutefois, contrairement aux idées reçues, le disco n'est pas « mort » à la fin des années 1970 ; son rythme infectieux s'est déplacé vers les sous-sols et les clubs, s'adaptant à l'évolution des goûts et à l'émergence de nouvelles musiques de danse. À Montréal, plusieurs producteurs de disco, dont Pierre Perpall, ont continué à travailler sans se laisser décourager par l'exode du disco (Straw 2008[17]). Pour leur part, les discothèques de Montréal ont réagi à l'évolution des goûts en se tournant vers des sons post-punk comme ceux de la *new wave*, du « *dance-oriented rock* » et de la synth-pop[18].

Les années 1980 ont également été marquées par un déplacement des lieux de rencontre gais et lesbiens hors du Centre-Ville ; chaque groupe forme sa propre « enclave » insulaire dans différents quartiers de la ville[19]. Alors que les hommes gais se déplacent plus à l'est le long de la rue

[15] Des groupes militants comme *Montreal Gay Women*, Labyris et la Coop-Femmes ont créé des contre-espaces autour des danses communautaires, qui permettaient différents types de socialisation entre lesbiennes. Plusieurs commentateur·rices lesbien·nes des années 1970 notent l'importance de la socialisation entre ami·es dans les espaces commerciaux et non commerciaux. Voir par exemple Blandford et Orchard 1975, Hildebran 1998 et Shapiro 1974.

[16] Cette précaution semblait particulièrement nécessaire lorsque la Baby Face Disco était située au-dessus d'une taverne réservée aux hommes.

[17] Comme l'explique Straw (2008), les chansons post-disco qui en résultent, comme l'Eurodisco ou l'Italo-disco, sont souvent considérées à tort comme ayant des origines européennes en raison de leur style de production — sans oublier des noms de famille majoritairement italiens des producteurs montréalais.

[18] Robert Ouimet au Limelight a été le premier DJ à jouer du *new wave* à Montréal à la fin des années 1970, et des clubs comme le Club 1234 (anciennement Disco 1234) et l'Oz ont délaissé le disco peu après.

[19] À ce sujet, voir Podmore 2006.

Sainte-Catherine entre les rues Atateken (anciennement Amherst) et Papineau pour créer le Village contemporain, en réponse au harcèlement policier et à la hausse des loyers dans le Centre-Ville (Remiggi 1998 et 2000), les lesbiennes se déplacent vers le nord-est dans le Plateau[20]. Les clubs en opération durant cette période ont concrétisé leur politique lesbienne-féministe, en promouvant des artistes femmes et en accueillant des événements culturels lesbiens. Cependant, ces bars n'étaient pas nécessairement des lieux de consommation de musique électronique et donnaient plutôt la priorité à des concerts dans des genres tels que la chanson à texte et le folk-rock et ce, dans le but de construire une culture « féminine » distincte (Podmore 2006, 609, 612). La priorité pour de nombreuses musiciennes féministes semblait être la musique « *live* », laquelle mettait l'accent sur l'identité personnelle plutôt que sur le domaine relativement effacé et éphémère de la musique de danse. Podmore marque le début de la période qu'elle nomme « l'âge d'or » par l'ouverture de trois bars gérés par des lesbiennes principalement francophones, Le Labyris, Le Lilith et L'Exit, qui ont ouvert leurs portes entre 1982 et 1983 sur la rue Saint-Denis. Selon Podmore, les bars lesbiens du Plateau comme Le Lilith et L'Exit avaient tendance à servir des lesbiennes plus âgées, principalement francophones. Contrairement aux bars branchés qui ont ouvert leurs portes dans le Village au début des années 1990 et qui étaient soit des espaces mixtes queer, soit dotés d'une piste de danse destinée aux lesbiennes, « la musique émanait d'un juke-box plutôt que d'un système de sonorisation et ses événements étaient centrés sur le soutien aux artistes lesbiennes locales » (2006, 617).

L'une des rares discothèques pour femmes en opération dans les années 1980[21] était Le Bilitis, une boîte de nuit bien établie située au sud du Plateau, à l'intersection de Saint-Denis et Sainte-Catherine[22]. À cette époque, les femmes ont commencé à remettre en question leur rôle établi de consommatrices au sein de l'EDMC en prospérant professionnellement en tant que DJ. L'une des principales figures à se démarquer en ce sens est Suzanne Éthier, DJ active à Montréal de la fin des années 1970 jusqu'en 1993. Née à Montréal en 1959 dans une famille de la classe ouvrière, Éthier a grandi à l'extérieur de l'île dans la banlieue de Mascouche. Son frère lui fait découvrir le disco par le biais d'émissions de radio sur des stations comme CKMF et CGFM. Vers 1976-1977, il achète deux platines et une table de mixage, puis lui enseigne les rudiments du mixage de disques[23]. Éthier se décrit avant tout comme une amoureuse de la musique rock, mais s'est trouvée happée par le disco : « Je n'aimais pas tellement le disco, mais j'ai trouvé que c'était incroyable de mettre deux rythmes ensemble[24] ». Pour Éthier comme pour de nombreux aficionados de la musique, les émissions disco diffusées par Robert Ouimet en direct du Limelight[25] ont été une révélation :

> Ce n'était pas le même genre de discothèque, ce n'était pas la même « vibe », le même « mixage » … Mais c'est qui ce gars-là ! On y est allé, c'était Robert Ouimet. À ce moment précis, je voulais être un « vrai » DJ. Il ne m'a jamais donné de techniques ou de conseils, je le regardais tout le temps. Et j'écoutais[26].

Mario Tremblay (MC Mario), agissant à titre de mentor pour Éthier, a également joué un rôle important dans le développement de sa carrière de DJ et dans son intégration dans le monde professionnel du DJing en tant que femme, notamment en lui décrochant un contrat au Disco Bleue sur la rue Ste-Catherine dans le Quartier des Spectacles, au-dessus du Club 281, un club de stripteaseurs.

> De lui, j'ai appris une autre façon de penser, une manière de « manipuler » une audience, des subtilités en mélangeant les harmoniques, les paroles, pas seulement le beat. Ce type était un génie. Il m'a introduit dans mon tout premier club disco « pro » et m'a aidée à aller plus loin. Bien sûr, j'ai dû travailler dur toute seule et faire mes « preuves » pour prendre ma place… j'étais une fille dans un monde d'hommes[27].

Comme Éthier l'explique, avant de pouvoir prendre sa place en tant que DJ professionnelle, elle a continuellement dû faire ses preuves auprès de décideurs et d'intervenants

[20] À ce sujet, voir Bourque 1998, 300-301.

[21] En activité du milieu des années 1970 à 1991.

[22] Selon Éthier, Le Bilitis se trouvait au sous-sol d'un club hétéro appelé L'Exclusif ; la musique de L'Exclusif était diffusée au sous-sol jusqu'à environ 1984, lorsque le club y a installé sa propre cabine de DJ. La piste de danse était relativement petite, le club pouvait accueillir environ 200 personnes. Le Bilitis était réservé aux femmes, mais au fil du temps, le club a permis aux hommes gais d'y entrer les vendredis et, après un certain temps, les jeudis et les dimanches également (Metcalfe 1990). Le samedi soir était toujours réservé aux femmes. En tant que discothèque pour femmes, Le Bilitis était unique en son genre pour cette période. Le Bar Key Club a été ouvert brièvement à la fin des années 1980, mais n'a pas eu la même longévité (Podmore 2006, 610).

[23] Plus tard, ils ont tous deux pris des cours au Studio Bobinason dans le Vieux-Montréal, pour apprendre l'enregistrement et le mixage en studio sur un enregistreur analogique à 24 pistes.

[24] « *I didn't like Disco that much, but I found that it was amazing, putting 2 beats together* ».

[25] À la fin des années 1970, CJFM diffusait le disco du Limelight le samedi soir (Schnumacher 1979).

[26] « *While listening to "live" DJs on the radio every Saturday night, there it is… the LIMELIGHT. It was a revelation for me. It was not the same kind of disco, it was not the same "vibe", the same "mixing". Who the hell is that guy! We went there, it was Robert Ouimet. At that very moment, I wanted to be a "real" DJ. He never taught me techniques or tips, I just looked at him all the time. And listen* [*sic*] ».

[27] « *From him, I've learned another way of thinking, a way to "manipulate" a crowd, subtleties by mixing harmonics, lyrics, not only the beat. That guy was a genius. He introduced me to my very first "pro" disco club, and helped me to get further. Of course, I had to work hard by myself and make my "proof" to take my place…I was a girl, among a man's world* [*sic*] ».

majoritairement masculins : « Tout “monde” est préservé par [des hommes]. Donc, vous devez prouver que vous êtes égale, compétente, “aussi bonne que”... vous devez faire deux fois plus d'efforts. Ensuite, vous obtenez le respect[28] ». Les obstacles à l'entrée dans ce milieu étaient suffisants pour que n'importe quelle femme abandonne. Éthier ne se souvient pas d'autres femmes DJ qui mixaient des disques au début des années 1980 à Montréal, et se dit certaine qu'elle en aurait entendu parler si on en avait rencontré[29]. Parmi les femmes travaillant comme DJ à la fin des années 1980, on trouve également Caroline Garcia au club Le Vol de Nuit sur la rue Prince-Arthur et Carole Young dans un club pour adolescents sur Saint-Grégoire appelé Le 13e Ciel. À la fin des années 1980 et au début des années 1990, les clubs alternatifs comme le Lilith pouvaient avoir une DJ, mais comme l'affirme Éthier, personne ne mixait de disques.

Après avoir occupé divers emplois, notamment dans un magasin de disques, tout en décrochant des contrats de DJ, Éthier s'est battue pour obtenir sa chance au Bilitis en 1985, lorsqu'elle a convaincu la gérante, Ginette, de lui permettre de remplacer le DJ sortant André Bisson : « Elle n'était pas sûre, je lui ai dit : “Je te jure que tu ne le regretteras pas”. Donc j'ai quitté le Disco Bleue, je suis allé au Bilitis jusqu'à la fin en 1991 ». Éthier jouait régulièrement cinq nuits par semaine au Bilitis, du mercredi au dimanche. « Ce club a été mon Limelight. J'ai expérimenté tout mon potentiel, sans aucune restriction dans ma musique, je pouvais jouer n'importe quoi, c'était une explosion, c'était “moi”. Cette période m'a permis de définir mon style, et c'est exactement la façon dont je joue aujourd'hui[30] ». Après la fermeture du Bilitis en 1991, elle a été DJ dans des clubs jusqu'en 1995, dont le club lesbien Le Factory, où le cabaret Les Ponts de Paris était anciennement situé.

Le début des années 1990 a vu un autre changement dans les EDMC et les clubs LGBTQ à Montréal. En effet, la croissance des espaces mixtes dans le Village a joué un rôle dans la fermeture des bars et des clubs réservés aux lesbiennes (Podmore 2006). Au même moment, de nouvelles technologies et de nouvelles esthétiques émergeaient dans l'EDM : les CD-DJs commençaient à remplacer les DJs sur vinyle et les nouveaux sons techno, *acid house* et *house*, regroupés sous la bannière de « *rave* », ont fait fureur à Montréal. Insatisfaite de ces développements, et faisant face à des perspectives d'emploi de plus en plus rares au fur et à mesure que les clubs établis fermaient, Éthier s'est retirée du DJing jusqu'en 2017. Elle a néanmoins laissé une marque indélébile sur l'EDMC à Montréal, en tant que première femme à mixer des disques de manière professionnelle. C'est peut-être parce que Le Bilitis était une discothèque réservée aux femmes qu'Éthier a pu négocier et obtenir son poste de DJ. D'un autre côté, Éthier a pu prouver ses talents de mixeuse grâce à sa ténacité à poursuivre dans le domaine malgré la discrimination fondée sur le genre, ainsi qu'au soutien bienveillant de DJs masculins établis tels que MC Mario et Robert Ouimet, qui ont respecté Éthier malgré les normes genrées liées au métier de DJ. En ce sens, Éthier a été une pionnière pour les nombreuses femmes DJ de Montréal qui ont suivi.

L'ère queer (1992-2001) et au-delà

À la fin des années 1980 et au début des années 1990, l'EDMC à Montréal a été marqué par un pluralisme croissant, tant sur le plan du développement des sous-genres de l'EDM que de l'évolution des espaces nocturnes mixtes queer/hétéro et femme/homme/non-binaire, ce qui contraste fortement avec les espaces gais et lesbiens non mixtes plus courants au cours de la décennie précédente[31]. Reflétant le tournant contre-culturel de l'EDMC dans les années 1990, les *club cultures* queer de Montréal ont également déstabilisé la centralité des lieux commerciaux par l'entremise de la prolifération de fêtes *underground* ou des raves dans des espaces industriels abandonnés, une forme de culture sous-terraine qui a alimenté le développement de clubs *afterhour* comme le SONA et, plus tard dans la décennie, le Stereo (Borzeix 2016). Les *warehouse parties* s'adressaient à une population hétérogène que l'on ne trouvait pas nécessairement dans les clubs lesbien ou gai établis : ils étaient fréquentés à la fois par les personnes francophones et anglophones, queers et hétéros, les femmes et les hommes, les personnes blanches et les personnes de couleur, les punks, les *drag queens* et les gais féminins (Benson 2017).

En même temps, les lieux commerciaux gais et lesbiens ont été influencés par les postures identitaires du mouvement queer émergent. Comme le note Podmore, la jeune génération de lesbiennes a embrassé la nature plurielle de l'identité queer. Pour les lesbiennes, le développement de formes d'identification queer a provoqué le déclin des espaces réservés aux femmes durant « l'âge d'or ». Les nouvelles boîtes de nuit du Village, comme la Taverne du Village ou le Sky, comportaient une piste de danse pour

[28] « *Any “world” is preserved by [men]. So, you have to prove you are equal, competent, “as good as”… you have to do twice the effort. Then you get respect* [*sic*] ».

[29] Dans les mots d'Éthier, « *No one was playing the way I learned before, from DJs in regular disco clubs* ».

[30] « *She was not sure, I said, “I swear you won't regret it”. So I quit Disco Bleue, got to Bilitis until the end in 1991. That club was my Limelight. I've experienced all my potential, with no restrictions in my music, I could play anything, it was an explosion, it was “me”. That period became a definition of my style, and that's exactly the way I play today* [*sic*] ».

[31] Bon nombre de ces changements peuvent être attribués à des évolutions générationnelles, les jeunes client·es affluant dans de nouveaux lieux pour faire l'expérience des *club cultures* les plus actuelles. Le texte fondateur de la théorisation des *club cultures* est Thornton (1996).

les femmes, réservaient des soirées pour les femmes et engageaient souvent des femmes DJ (Podmore 2006, 602). Cette structure a permis à ces dernières de pratiquer leur art devant un public mixte, les habilitant ainsi à percer dans une sphère dominée par les hommes. À partir de cette scène, de l'effervescence des *afterhours* et avec l'aide d'une forte présence queer, nous pouvons retracer l'émergence à la fin des années 1990 de femmes DJ/producteur·rices de renommée internationale comme Misstress Barbara et DJ Mini (Tremayne 2018, 12 ; Madden 2016).

Conclusion

Il peut sembler étrange de terminer cette étude historique de la participation des femmes à l'EDMC au moment même où un grand nombre de femmes a commencé à participer plus pleinement à l'EDMC, non seulement en tant que clientes et DJ, mais aussi en tant que productrices, organisatrices de soirées et promotrices. Bien qu'il existe encore depuis les années 1990 des disparités entre les sexes dans tous les aspects de l'industrie de l'EDM, les rôles tenus par des femmes — et leur absence dans certains rôles — commencent à devenir plus apparents et sont donc mieux documentés dans la presse populaire et académique. Pour ma part, contrairement aux récits qui se basent sur l'analyse du discours pour illustrer les exclusions fondées sur le genre (Farrugia 2012 ; Rodgers 2010) ou aux études qui privilégient la subjectivité et la formation de l'identité (Thornton 1996 ; Pini 2001 ; Hutton 2006), j'ai choisi de mettre l'accent sur plusieurs contingences historiques — comme l'évolution de la loi et des normes sociales, ainsi que la médiation de la musique et de la culture —, et sur leurs effets sur les réalités vécues de différentes femmes et groupes de femmes qui ont participé à diverses formes de *club cultures* entre 1950 et 1990. Plutôt que de réitérer les modèles culturels d'identité minoritaire basés sur la résistance, j'ai cherché à examiner les stratégies déployées au fil du temps par les femmes pour négocier les déséquilibres de pouvoir dans des contextes de vie nocturne. Ces stratégies englobent nécessairement à la fois la résistance et la conformité, puisque les groupes établissent et maintiennent des exclusions basées sur l'identité (en particulier, dans ce cas, de genre), lesquelles reconduisent paradoxalement de nombreuses dynamiques de pouvoir qu'ils tentent de contester[32]. J'espère qu'une telle étude contribuera à élargir notre compréhension du rôle des femmes et des personnes non-binaires dans l'EDM — ainsi que de l'intersection des histoires musicale et LGBTQ de Montréal —, afin que nous puissions rendre compte des absences historiques et historiographiques de nos récits musicologiques.

Références

Abbott, Frank (2016). « "The Devil Made Me Do It": Popular Spirituality in a Rural Québec Parish, 1736-1901 », *Journal of the Canadian Historical Association/ Revue de la Société historique du Canada*, vol. 27, nº 1, p. 1-30.

Benson, Denise (2017). « Montreal's Stonewall: How the Sex Garage Raid Mobilized a Generation of LGBT Activists », *Vice*, 13 mars. Accessible en ligne : https://www.vice.com/en_ca/article/4x8pjq/montreal-sex-garage-raid-lgbtq-oral-history.

Billboard (1979). « Disco Will Survive, Retorts CBS' Zgarka », 6 octobre, p. 6.

Bist, Dave (1970). « Discotheques — We're Number One », *The Gazette*, 6 juin, Montréal.

Blandford, Pat et Leslie Orchard (1975). « The Call-in Radio Show Classic, part 4 », *Long Time Coming*, vol. 3, nº 2, avril, p. 8-12.

Borzeix, Olivier (2016). « Montréal Rave: An Oral History », 6 octobre. Accessible en ligne : https://daily.redbullmusicacademy.com/2016/10/montreal-rave, consulté le 23 mars 2019.

Bourque, Dominique (1998). « Voix et images de lesbiennes : la formation d'un réseau de médias », dans Irène Demczuk et Frank W. Remiggi (dir.), *Sortir de l'ombre : histoires des communautés lesbienne et gaie de Montréal*, Montréal, VLB, p. 291-311.

Brewster, Bill et Frank Broughton (1999). *Last Night a DJ Saved My Life: The History of the Disc Jockey*, New York, Grover Press.

Buckland, Fiona (2002). *Impossible Dance: Club Culture and Queer World-Making*, Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press.

Chamberland, Line (1993). « Remembering Lesbian Bars: Montreal, 1955-1975 », *Journal of Homosexuality*, vol. 25, nº 3, p. 231-270.

Chamberland, Line (1998). « La conquête d'un espace public : Les bars fréquentés par les lesbiennes », dans Irène Demczuk et Frank W. Remiggi (dir.), *Sortir de l'ombre : histoires des communautés lesbienne et gaie de Montréal*, Montréal, VLB, p. 129-164.

Charlebois, Catherine et Mathieu Lapointe (dir.) (2016). *Scandale ! Le Montréal illicite 1940-1960*, Montréal, Cardinal.

Côté, Fernand (1965). « Jeunesse Oblige », *La semaine à Radio-Canada*, vol. 15, nº 16, 9-15 janvier, p. 2-4.

Dayman, Ron (1976-1977). « Quebec: Five Years of the Movement », *Body Politic*, nº 29, p. 20-23.

[32] Affirmer cela ne signifie pas nécessairement critiquer ces pratiques, mais plutôt rendre compte de ce qui a été perçu par les participantes comme étant historiquement nécessaire.

Diebel, Linda (1972). « Homosexuals Speak: "We Are People Too" », *The Gazette*, 7 décembre, Montréal.

Frank, Gillian (2007). « Discophobia: Antigay Prejudice and the 1979 Backlash against Disco », *Journal of the History of Sexuality*, vol. 15, nº 2, mai, p. 276-306.

Farrell, David (1979). « Montreal May be Continent's 2nd Best City », *Billboard*, 17 mars, p. 84-92.

Farrugia, Rebekah (2012). *Beyond the Dance Floor: Female DJs, Technology and Electronic Dance Music Culture*, Bristol, Intellect.

Garcia, Luis-Manuel (2014). « An Alternate History of Sexuality in Club Culture », *Resident Advisor*, 28 janvier. Accessible en ligne : https://www.residentadvisor.net/features/1927, consulté le 25 août 2021.

Higgins, Ross (1998). « Des lieux d'appartenance : les bars gais des années 1950 », dans Irène Demczuk et Frank W. Remiggi (dir.), *Sortir de l'ombre : histoires des communautés lesbienne et gaie de Montréal*, Montréal, Éditions VLB, p. 103-128.

Higgins, Ross (1999). *De la clandestinité à l'affirmation : pour une histoire de la communauté gaie montréalaise*, Montréal, Comeau et Nadeau.

Hildebran, Andrea (1998). « Genèse d'une communauté lesbienne : un récit des années 1970 », dans Irène Demczuk et Frank W. Remiggi (dir.), *Sortir de l'ombre : histoires des communautés lesbienne et gaie de Montréal*, Montréal, VLB, p. 207-233.

Hutton, Fiona (2006). *Risky Pleasures? Club Cultures and Feminine Identities*, Aldershot, Burlington.

Kinsman, Gary William et Partizia Gentile (2010). *Canadian War on Queers: National Security as Sexual Regulation*, Vancouver, University of British Columbia Press.

Lawrence, Tim (2003). *Love Saves the Day: A History of American Dance Music Culture 1970-1979*, Durham, Duke University Press.

Lawrence, Tim (2009). « Beyond the Hustle: Seventies Social Dancing, Discotheque Culture and the Emergence of the Contemporary Club Dancer », dans Julia Malnig (dir.), *Ballroom, Boogie, Shimmy Sham, Shake: A Social and Popular Dance Reader*, Urbana, University of Illinois Press, p. 199-214.

LeBlanc, Barbara (1985). « Les interdictions sur la danse au Canada français », *Canadian Folk Music Journal/Revue de musique folklorique canadienne* [*MUSICultures*], vol. 13, p. 13-19.

Long Time Coming (1973). « Some of the Whys; Some of the Ways », vol. 1, nº 3, octobre-novembre, p. 3-6.

Long Time Coming (1975). « Labyris Montreal Holds Women's Dance », vol. 3, nº 1, juillet, p. 34.

Long Time Coming (1976). « Labyris New Years Dance », vol. 3, nº 4, avril-mai, p. 37.

Madden, David (2016). « DJ Mini and Montreal's Vulgar Dance Music », *Dancecult*, vol. 8, nº 1, p. 26-45.

Melhuish, Martin et Doug Pringle (1976). « Quebec Scene Reflects Rich Diversity », *Billboard*, 2 octobre.

Metcalfe, Claudine (1990). « Bilitis », *Fugues*, vol. 7, nº 8, novembre, p. 84.

Milot, David (2013). « Consommation et lois », *Musée de Lachine*, *Ville de Montreal*, 30 septembre. Accessible en ligne : https://villedemtl.ca/fr/2_7/consommation_et_lois, consulté le 20 mai 2021.

Morissette, Brigitte (1965). « La "Dolce Vita" dans le vent établit ses quartiers dans les discothèques », *La Patrie*, 27 mai, p. 6-7.

Namaste, Viviane (2000). *Invisible Lives: The Erasure of Transsexual and Transgendered People*, Chicago, University of Chicago Press.

Namaste, Viviane (2004). « Beyond Leisure Studies: An Oral History of Male to Female Transsexual and Transvestite Artists in Montréal, 1955-1985 », *Atlantis: A Journal of Women's Studies*, vol. 29, nº 1, automne, p. 4-11.

Namaste, Viviane (2005). *C'était du spectacle ! L'histoire des artistes transsexuelles à Montréal, 1955-1985*, Montréal, McGill-Queen's University Press.

Namaste, Viviane (2014). « "We paved the way": An interview with Michelle De Ville, "Montréal's First Door Bitch" », dans Dan Irving et Rupert Raj (dir.), *Trans Activism in Canada: A Reader*, Toronto, Women's Press, p. 19-25.

Pini, Maria (2001). *Club Cultures and Female Subjectivity: The Move from House to House*, New York, Palgrave.

Podmore, Julie (2006). « Gone "Underground"? Lesbian Visibility and the Consolidation of Queer Space in Montréal », *Social and Cultural Geography*, vol. 7, nº 4, p. 595-625.

Remiggi, Frank W. (1998). « Le Village gai de Montréal : entre le ghetto et l'espace identitaire », dans Irène Demczuk et Frank W. Remiggi (dir.), *Sortir de l'ombre : histoires des communautés lesbienne et gaie de Montréal*, Montréal, VLB, p. 267-289.

Remiggi, Frank W. (2000). « Homosexualité et espace urbain », *Téoros : revue de recherche en tourisme*, vol. 19, p. 28-35.

Rock, Joyce (1976). « Dykes, Dancing and Politics », *The Body Politic*, nº 24, juin, p. 17.

Rodgers, Tara (2010). *Pink Noises: Women on Electronic Music and Sound*, Durham, Duke University Press.

La semaine à Radio-Canada (1965). « Un “Jeunesse Oblige” à gogo, avec Pierre Lalonde », vol. 15, nº 52, 18-24 septembre, p. 3.

Shapiro, Betty (1974). « Lesbian Conference a “Step into the Open” », *The Gazette*, 24 janvier, Montréal.

Shaw, Robert (2019). « Nightlife », dans Barney Warf (dir.) *Oxford Bibliographies of Geography*, Oxford University Press, 26 novembre. Accessible en ligne : https://doi.org/10.1093/obo/9780199874002-0214, consulté le 15 juillet 2021.

Straw, Will (1993). « The Booth, the Floor and the Wall: Dance Music and the Fear of Falling », *Public*, vol. 8, p. 170-182.

Straw, Will (2008). « Music from the Wrong Place: On the Italianicity of Quebec Disco », *Criticism*, vol. 50, nº 1, hiver, p. 113-132.

Tavormina, Patrizia (1991). « Le bar Madame Arthur et le mouvement des lesbiennes de 1970 à 1975/Madame Arthur and the Lesbian Movement 1970-75 », *Amazones d'hier lesbiennes d'aujourd'hui*, nº 22, p. 104-123.

Thornton, Sarah (1996). *Club Cultures: Music, Media, and Subcultural Capital*, Middletown, Wesleyan University Press.

Tremayne, Jim (2018). « Ms. Montreal: Misstress Barbara », *DJ Times*, vol. 31, nº 8, automne, p. 12-15.

Wall, Tim (2009). « Rocking Around the Clock: Teenage Dance Fads from 1955 to 1965 », dans Julia Malnig (dir.), *Ballroom, Boogie, Shimmy Sham, Shake: A Social and Popular Dance Reader*, Urbana, University of Illinois Press, p. 182-198.

Résumé

Des études récentes consacrées à la culture de la musique de danse électronique (EDMC) du XXIe siècle soulignent l'importance de l'agentivité créative des femmes en tant que productrices et DJs, ainsi que la place de l'EDM dans la formation de l'identité des femmes (Farrugia 2012 ; Hutton 2006 ; Rodgers 2010). Avant le XXIe siècle cependant, les possibilités pour les femmes dans les *club cultures* et les économies nocturnes étaient plus circonscrites ; les femmes assumaient plus fréquemment des rôles en dehors des domaines les plus rentables et créatifs de ces économies culturelles. Malgré leur exclusion, les femmes ont été des participantes actives dans les *club cultures* de Montréal depuis les années 1950. Sans prétendre à l'exhaustivité, cet article propose une étude historique de diverses manières dont les femmes ont participé à la vie nocturne de Montréal des années 1950 aux années 1990 dans le cadre des scènes de musique EDM et de danse sociale, des discothèques et des raves.

S'inspirant d'un projet ethnographique et archivistique plus général sur les *club cultures* LGBTQ de Montréal, cet article porte sur les expériences historiques des femmes dans les *club cultures* entre les années 1950 et 1990. Des thèmes tels que le militantisme pour le droit à la nuit, les stratégies de territorialisation et d'autodétermination, le rôle de l'État, la participation musicale, la création et la technologie sont explorés en relation avec divers espaces de loisirs de la ville. Ces espaces comprennent le quartier *Red Light*, les premières discothèques gérées par des lesbiennes, « l'âge d'or » des établissements féministes et lesbiens dans les années 1980, et leur déclin avec l'émergence de la culture queer dans les années 1990.

Abstract

Recent studies of twenty-first century electronic dance music culture (EDMC) highlight the importance of women's creative agency as producers and DJs, and the role EDM plays in women's formation of identity (Farrugia 2012; Hutton 2006; Rodgers 2010). Prior to the 21st century, however, women's roles in club cultures and nightlife economies were more circumscribed, and women frequently took on roles outside the profitable and creative domains of these cultural economies. Despite being relegated to these less prestigious or profitable roles within the EDMC, as well as historically having been neglected and trivialized as participants in subculture dance music scenes, women have been active participants in Montreal's club cultures since the 1950s. Without claiming to be exhaustive, this article offers a historical survey of the various ways in which women participated in Montreal's nightlife from the 1950s to the 1990s, as well as in the EDM and social dance music scenes, from discos to raves.

In this paper, that draws on a broader ethnographic and archival project on LGBTQ club cultures in Montreal, are explored the historical experiences of women in club cultures between the 1950s and 1990s. Themes such as nightlife activism, strategies of territorialization and self-determination, the role of the state, musical participation, creation, and technology will be explored in relation to various recreational "spaces" of the city. These spaces include the Red-Light district, the first lesbian-run nightclubs, the "golden age" of feminist and lesbian establishments in the 1980s, and their decline with the emergence of queer culture in the 1990s.

***

Kiersten Beszterda van Vliet

Kiersten van Vliet est candidate au doctorat en musicologie et en études sur le genre et les femmes à l'Université McGill à Montréal. Son projet de thèse, une ethnographie historique des cultures des clubs LGBTQ à Montréal entre 1975 et 1995, est financé par le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH). Kiersten est également une militante des droits du travail au sein de l'Association des étudiant·es diplômé·es employé·es de McGill (AEEDEM-AGSEM).

Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique
VOLUME 22 – Nos 1&2 – 2021

La musique et le genre

ERRATUM

Dans l'article intitulé « L'Opéra, un monde professionnel hanté par les violences de genre », le paragraphe introductif a été modifié afin de tenir compte du classement sans suite de la plainte déposée par Chloé Briot, et de supprimer les références relatives à l'absence de réaction des responsables de la production suite aux plaintes formulées auprès d'eux.

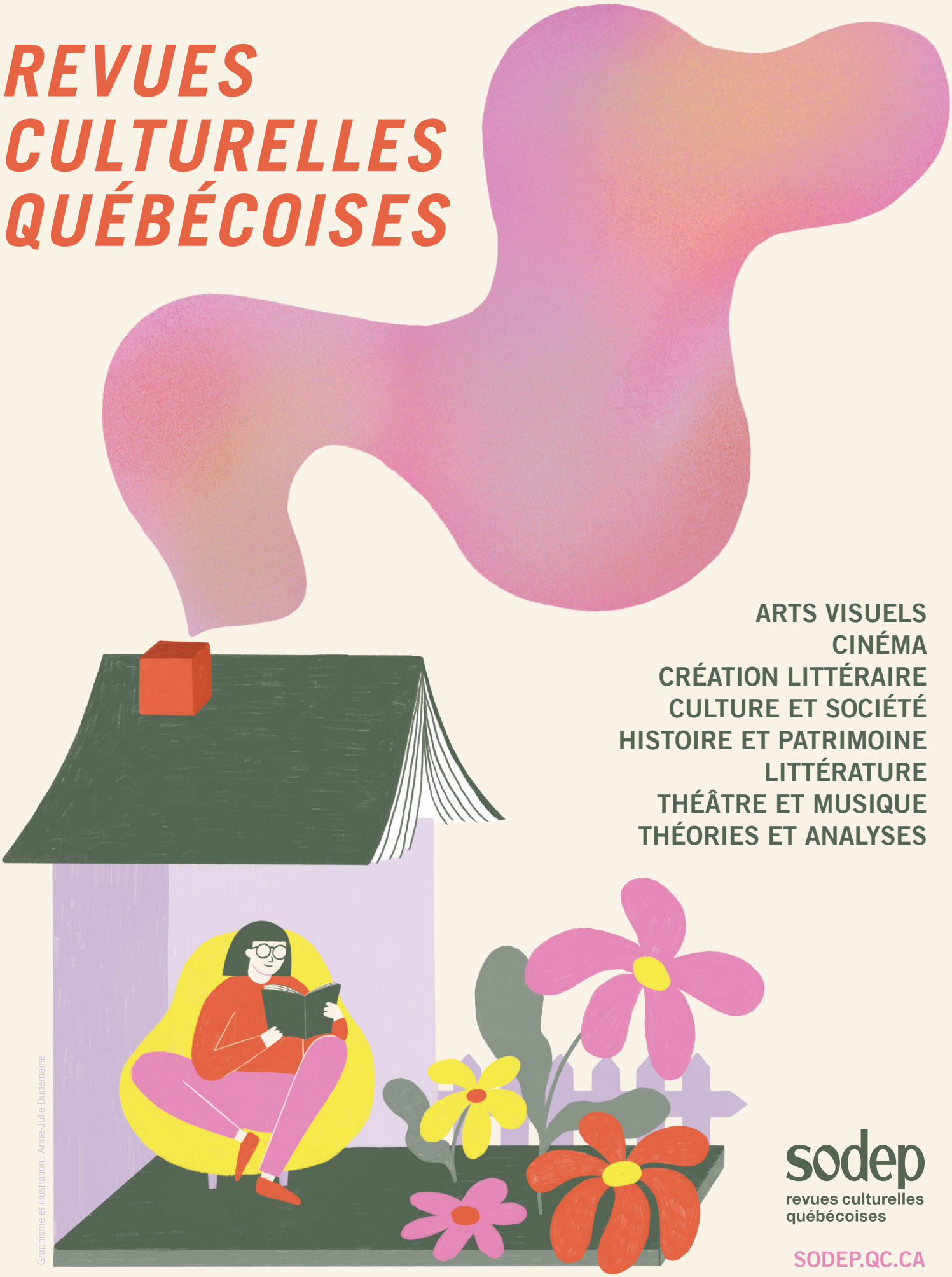
Page 49 : le premier paragraphe a été révisé comme suit :

Le 19 août 2020, la soprano française Chloé Briot annonce dans *La Lettre du Musicien* avoir porté plainte contre un collègue chanteur, qu'elle accuse de l'avoir agressée sexuellement sur scène, lors de l'opéra *L'inondation*. Alors que la chanteuse déclare vouloir « en finir avec la loi du silence » (de Banes Gardonne 2020), c'est une tempête qui déferle sur ce milieu professionnel. L'information est immédiatement relayée et discutée dans différents médias, comme en fait foi la longue chronique de Clément Buzalka sur le site de la radio *France Musique* datant du 21 août 2020 (Buzalka 2020). Les langues se délient dans les conversations privées, sans toutefois qu'aucune autre victime ne dénonce publiquement d'agissement répréhensible. Bien que cette plainte ait été classée sans suite le 19 septembre 2022**,** elle aura permis de soulever de nombreuses questions. Les agressions sexuelles sont-elles courantes dans le monde de l'opéra ? Sont-elles symptomatiques d'un mode de fonctionnement sexiste plus large de ce monde professionnel ? Peut-on parler effectivement d'une « loi du silence » dénoncée par la chanteuse ? Si oui, que risquent ceux et celles qui dénonceraient des faits sexistes et des violences sexuelles ?

Page 67 : les premières lignes du résumé de l'article ont également été modifiées :

Le 19 août 2020, la soprano française Chloé Briot annonce dans *La Lettre du Musicien* avoir porté plainte contre un collègue chanteur, qu'elle accuse de l'avoir agressée sexuellement sur scène, lors de l'opéra *L'inondation*. Alors que la chanteuse déclare vouloir « en finir avec la loi du silence », cette plainte, depuis classée sans suite, soulève de nombreuses questions. Les agressions sexuelles sont-elles courantes dans le monde de l'opéra ? Sont-elles symptomatiques d'un mode de fonctionnement sexiste plus large de cet univers professionnel ? Peut-on parler effectivement d'une « loi du silence » dénoncée par la chanteuse ? Si oui, que risquent ceux et celles qui dénonceraient des faits sexistes et des violences sexuelles ?

REVUES CULTURELLES QUÉBÉCOISES



ARTS VISUELS
CINÉMA
CRÉATION LITTÉRAIRE
CULTURE ET SOCIÉTÉ
HISTOIRE ET PATRIMOINE
LITTÉRATURE
THÉÂTRE ET MUSIQUE
THÉORIES ET ANALYSES

Graphisme et illustration : Anne-Julie Dudemaine

sodep
revues culturelles québécoises

SODEP.QC.CA