

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

COMMENT FAIRE CHŒUR QUEER?
EXPLORATIONS INCARNÉES DE DYNAMIQUES RELATIONNELLES CHORALES
PAR LA MUSICALISATION DE L'ESPACE THÉÂTRAL

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN THÉÂTRE

PAR
JADE PRÉFONTAINE

JANVIER 2024

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.12-2023). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Les projets d'envergure, comme une maîtrise, ne se font jamais seul·e. J'ai énormément de reconnaissance pour toutes les personnes qui ont donné un coup de main, fourni une oreille bienveillante ou nourri le projet de leurs idées et de leurs rêves. Je suis choyé·e!

Merci, pour commencer, aux collègues et profs de la propédeutique, notamment Solveig Dreisig Thoumine et Hasna Lionnet avec qui j'ai réalisé un petit exercice public significatif, Dona-Bella Kassab, Laïka Othello et Sascha Cowan (pour la solidarité dans le cadre des cours finis en contexte de pandémie...), Marie-Christine Lesage, Angela Konrad, Geneviève Billette, Stéphane Lépine. Vous m'avez fait sentir à ma place.

Dans ce contexte pandémique, donc, certains groupes ont particulièrement resserré les liens et permis des solidarités et constitué du soutien très précieux : les groupes La bibliothèque solidaire du confinement, le neurchi de non-binaire, la conversation de queers uqamien·ne·s qui se rassemblent pour écrire. Merci aux personnes qui ont créé ces groupes et rassemblements et à toutes celles qui les ont alimenté.

Durant ma propédeutique, j'ai également insisté pour suivre un cours de chant au Département de musique. Je me remercie d'avoir tenu bon et d'avoir ainsi fait la connaissance de Marie-Annick Béliveau, Geneviève Bilodeau, Émilie Versailles et Vanessa Blais-Tremblay : des personnes avec qui discuter de chant, de voix et de genre. C'est par les travaux de Vanessa, à la tête du groupe de recherche Différences et inégalités de genre dans la musique au Québec, que j'ai fait la connaissance de Gabriel Dharmoo, dont la démarche et les réflexions m'ont éminemment inspiré·e et ont trouvé une place de choix au sein de *Faire chœur queer*.

Merci Gabriel Dharmoo d'être venu animer une séance de notre groupe avec des jeux stimulants! Merci d'être qui tu es et de mener la carrière éclectique qui te ressemble et que l'on adore! Merci aussi de m'avoir mis·e en contact avec Kathy Kennedy, dont le symposium sur les promenades sonores a aussi été déterminant dans mon parcours et dans mon projet.

Parce que le quotidien importe, surtout quand on aime vivre en collectivité dans des lieux où on cultive la bienveillance, je remercie mes colocs des quatre dernières années, notamment

Camille Dubois-Théberge, Zbynek Najser, Soliloquy Yarrow, John Misrahi, Antoine Gautier, Noah Thiffaut, Emma Luke, Dona-Bella Kassab, Chloé Bourdeau et Blandine Gros pour m'avoir à coup sûr soutenu·e à certains moments du cheminement. Au risque de sembler cucul, merci à ma mère (je t'ai déjà dédié la première maîtrise, c'est sûr que tu te retrouves ici aussi!). Merci à toutes mes ami·e·s et notamment à Christophe Charland (buddy d'escalade et interlocuteur de qualité). Merci à Josée Rivard et à Solen Chénier-Charette pour un processus qui a été sensible et significatif. Merci à Maude Durand-Morin, Emmanuelle Jetté, Mélisande Goux et à toutes les autres personnes qui ont contribué au montage et au démontage des éléments nécessaires à la production de *Faire chœur queer*. Vous êtes des as!

Un merci inestimable à Andréanne Samson, ma mentore lors de la première année de maîtrise. Nos conversations et tes conseils éclairés ont tellement adouci mon parcours! Merci aussi, évidemment, à Barbara Papamiltiadou et à Mélisande Goux. Grâce à vous trois, je me suis senti·e outillé·e pour la fameuse demande de certification éthique! Merci également à l'Association des étudiant·e·s à la maîtrise en théâtre (ADÉMAT) pour toutes les activités, mais plus particulièrement pour les retraites de rédaction à Hors champ (2022) et au Huard (2023), moments permettant la concentration et l'entraide sur nos projets de maîtrise respectifs.

Et, parlant de retraite de rédaction, merci à Marilou, avec qui je suis allé·e chez des personnes de sa parenté, que je remercie aussi chaleureusement. Se donner du temps et de l'espace (surtout dans un lieu à distance de marche de la majestueuse rivière Saguenay), c'est un cadeau considérable!

Merci à mes professeures durant la scolarité de maîtrise. Émilie Martz-Kühn, Edith-Anne Pageot, Jeanne Bovet, Cathia Pagotto et Maude Blanchette Lafrance : vos commentaires éclairants ont été des phares. Merci aussi à Maude Lecomte et aux collègues du séminaire *Analyse des discours et représentations de la sexualité*, par lequel j'ai validé ma concentration de 2^e cycle en études féministes. Remerciements nombreux à toutes mes collègues de classe, en fait, notamment Jacqueline Serafin et Rim Mohammad pour les complicités artistiques développées dans le séminaire de création.

Merci à Geneviève Côté pour le coaching.

Merci au personnel de l'École supérieure de théâtre, et tout particulièrement à Marie-Géraldine Chartré, Patrice Tremblay, Azraëlle Fiset, Ariane Fontaine, Luc Maltais, Claude Boissonneault, Lily-Anne Lachapelle, Paul Desgagné, Sylvianne Binette, Josiane Saumure. Merci à Marie-Christine Lesage, directrice du programme de maîtrise pendant la plupart de mes études, qui m'a offert un emploi quand j'étais dans une précarité immense, avec qui j'ai aimé collaborer. Vous êtes tout simplement extraordinaires! Et je n'aurais pas accompli tout ce que j'ai accompli sans vous.

Merci aussi au Service de l'audiovisuel de l'UQAM, à Simon Campeau tout particulièrement.

Merci encore à Valérie Lavoie, du Service de prévention et de sécurité de l'UQAM, pour le soutien dans une situation délicate, pour l'accueil bienveillant et l'implication très active dans la réparation de torts envers une personne participante à mon projet. Je pense que tu contribues à faire de l'UQAM un lieu plus accueillant et plus ouvert.

Merci à toutes les instances qui m'ont octroyé des bourses durant mon parcours à l'UQAM, à commencer par l'École supérieure de théâtre de l'UQAM pour la bourse d'entrée à la maîtrise (2020), les bourses institutionnelles de soutien à la réussite à la maîtrise en théâtre (2020 et 2021), les bourses André-Maréchal et Fernand-Lafleur (2023). Merci aussi à la Fondation de l'Université du Québec, pour la bourse Ténacité (2022) et la Fondation de l'UQAM, pour la bourse Mongeau et Saint-Charles (2022). Tous ces soutiens ont confirmé la nécessité de mon projet, et m'ont donné les moyens de m'y consacrer à plein. Ça aussi, c'est inestimable. Merci, bien humblement.

Un immense merci posthume à Marie-France Raymond. C'est toi aussi qui rends ça possible.

Merci au FTA, en particulier toute l'équipe derrière l'organisation des cliniques dramaturgiques de 2021 et de 2022 : Jessie Mill, Emmanuelle Jetté, Yohayna Hernandez Gonzalez. Grâce à vous, j'ai bénéficié de conversations enthousiasmantes avec Stéphane Martelly et Noel Bonilla, qui ont elles aussi nourri le projet.

Un milliard de mercis à toute l'équipe INCROYABLE avec laquelle j'ai travaillé, à commencer par toutes les choristes, mais notamment ceux qui ont participé à l'essai scénique et que je peux donc nommer ici : Hasna Lionnet, Léo-Frédéric Leroux, Marie Achille, M Pipe-Rondeau, Marilou

LeBel Dupuis, Vincent Fortier. Vous m'avez ému·e, souvent. Toute l'équipe de conception : Annie Préfontaine, Laurianne Bézier, Rim Mohammad, Léonie Blanchet : des talents immenses animés par des cœurs en or. Les précieuses Barbara Papamiltiadou et Sara Simard qui, à elles deux, ont été présentes à pratiquement toutes les séances pour documenter, réfléchir avec moi, observer avec bienveillance le processus. Ma fierté pour ce qu'on a accompli toutes ensemble est indicible. Ma reconnaissance pour votre travail est énorme.

Un immense merci aussi à Dinaïg Stall pour la confiance, le soutien, l'écoute. J'avais déjà été choyé·e avec Sylvain David à la direction de recherche lors de ma première maîtrise et je n'ai pas été déçu·e pour la deuxième! Ton accompagnement fait de généreuses suggestions de lecture, de commentaires judicieux, d'une fine compréhension de mes envies et des enjeux du chœur queer : incommensurablement précieux.

DÉDICACE

Au p'tit cœur queer que j'étais
et que je suis resté

À toustes ceux qui ont fait chœur queer

À toutes les personnes à qui l'essai scénique
Faire chœur queer a fait du bien,
a remis en question des certitudes,
a surpris, secoué, ému.

Avec amour,

Ж.

AVANT-PROPOS

Dans ce mémoire, j'ai fait le choix d'utiliser les pronoms « iel » et « iels » pour désigner des groupes mixtes (comprenant entre autres des personnes non binaires, agenres ou bigenres ainsi que des hommes et des femmes) dans un souci de visibiliser les personnes qui s'inscrivent hors de la binarité de genre¹. D'autres créations verbales servant à nommer avec le plus de justesse possible des expériences humaines hors de la norme de genre dominante sont aussi employées : ceux, ellui, interlocutaire, heureuse, chanteuse, etc. Même si « [l']Office [québécois de la langue française] ne conseille pas le recours à ces pratiques rédactionnelles » (Gouvernement du Québec, 2023) en parlant des néologismes, je me plais à jouer le rabat-joie (clin d'œil à Ahmed traduite par Bonis, 2012) en incluant ces stratégies dans mon attirail linguistique, avec entre autres le langage épïcène, les noms collectifs et la double flexion abrégée par l'utilisation du point median². Moi-même personne non binaire, il m'apparaît important de pouvoir me nommer en français et de créer de l'espace pour que d'autres dissident·e·s du genre se reconnaissent dans la langue.

Je reconnais aussi que j'écris ce mémoire dans un certain contexte sociohistorique, que les stratégies linguistiques continueront de se développer et de s'adapter à de nouvelles réalités, comme dans toute langue vivante. Ainsi, peut-être que certains des moyens rédactionnels que j'emploie deviendront désuets prochainement : c'est un risque que je suis prêt·e à courir, au

1 Je sais que je m'inscris ainsi à l'encontre des recommandations gouvernementales : « Même si l'on voit parfois "iel" employé comme générique, par exemple pour désigner un groupe de personnes de différents genres ou une personne dont on ne connaît pas le genre, nous ne recommandons pas d'adopter cet usage. » (Canada, 2022). Le Portail linguistique du Canada, sur la page destinée à l'écriture inclusive et notamment aux « communications relatives aux personnes non binaires », préconise d'éviter ce qu'il nomme comme des « procédés exploratoires » que sont les néologismes, points medians et nouvelles terminaisons, au motif que « peu connus du grand public, ils peuvent nuire à la clarté ». Cela dit, le caractère exploratoire de ma recherche me permet d'adopter une approche différente, à l'image de mon projet et des personnes qui s'y sont impliqué·e·s. Je pars aussi du principe qu'on apprend à connaître à travers l'usage et que mon mémoire sera peut-être le moyen pour certaines personnes de se familiariser avec ces procédés. À noter aussi que cette même ressource précise, toujours au sujet de ces procédés, qu'il « n'est pas recommandé de les employer à moins que la personne concernée en ait fait la demande ». D'une certaine manière, cet avant-propos est une manière pour moi de « faire la demande » d'accepter ces positionnements.

2 On peut reprocher au point median d'être encore trop binaire, dans cette séparation qu'il semble marquer entre les accords au masculin et au féminin. Cela dit, des personnes non binaires (dont moi) l'utilisent à l'occasion pour parler d'elleux-mêmes, et en ce sens il revêt également un caractère non genré, ou multigenré, qui me fait pencher pour son utilisation, entre autres stratégies rédactionnelles.

bénéfice d'avoir tenté d'utiliser un langage qui reflète mes valeurs d'inclusivité et qui s'inscrit dans un mouvement de contrer les injustices épistémiques³ (Fricker, 2007).

Je le préciserai davantage dans le chapitre 2, mais je suis de ces personnes qui considèrent que le genre est une construction. Ma propre identité de genre, fluide, a souvent fluctué : assigné·e femme à la naissance, j'ai appris à m'écrire au féminin, en me sentant souvent en décalage par rapport à cette catégorie. Aujourd'hui, je préfère m'accorder au neutre ou au masculin, mon sentiment pouvant aussi varier selon le moment. Cette variabilité sera perceptible dans ce mémoire et, même si je privilégie les accords non binaires pour me désigner dans le cours du mémoire, certaines citations de mon carnet de bord témoigneront de mes occasionnels accords au masculin. De la même manière, j'ai absolument respecté la mise en forme des citations des choristes⁴, que ce soit dans les accords ou dans des éléments typographiques de leurs témoignages, puisque des significations ou des nuances s'expriment par le soulignement, les émoticônes, etc. Dans le cours de la rédaction, j'ai honoré au meilleur de mes connaissances les préférences de pronom des choristes, tout en me laissant le droit, aussi, de recourir aux accords non genrés si j'avais l'impression que l'assignation de genre pourrait permettre d'identifier des personnes. En lisant les accords non genrés, il y aura donc toujours un flottement possible par rapport à l'identité de genre de la personne.

Pour la rédaction de ce mémoire, j'ai travaillé un peu à la façon d'une maîtrise par articles, en valorisant une circularité des échanges entre la rédaction et les occasions de faire connaître certains de mes résultats de recherche, notamment lors de colloques étudiants. Je veux donc remercier les personnes et les organisations qui ont permis que je bénéficie ainsi de plateformes pour partager les idées que vous trouverez dans ce mémoire :

3 L'expression « injustice épistémique » a été développée par la philosophe britannique Miranda Fricker en 2007. Elle désigne les injustices liées à la capacité de se positionner en tant que producteurice de savoir.

[L]injustice épistémique est elle-même une forme de discrimination à l'égard des groupes minorisés; spécifiquement, une discrimination de nature épistémique, qui fait en sorte que certaines personnes ne sont pas adéquatement crues ou comprises alors qu'elles devraient l'être. Ensuite, l'injustice épistémique va souvent donner lieu à d'autres types de discrimination, d'ordre social cette fois-ci, que ce soit dans la sphère de l'emploi, de l'éducation, du logement, des soins de santé, des arts et de la culture, du système légal ou carcéral, etc. (Catala, 2021)

4 Surnom donné aux personnes participantes à mon projet, qui a l'avantage d'être épïcène dans sa forme plurielle.

- la journée d'étude performative des personnes étudiantes à la maîtrise soutenu par le groupe de recherche le PRint (Pratiques interartistiques et scènes contemporaines) tenu le 26 mars 2022, *La recherche-crédation à l'université : un espace périphérique pour des modèles alternatifs de création en arts vivants*, lors duquel j'ai présenté la communication « Prêter une oreille queer »;
- l'organisme de défense des droits sexuels Les 3 sex*, notamment Léo-Frédéric Leroux et Mylène De Repentigny-Corbeil, pour l'enregistrement de la conférence courte « L'appropriation des technologies sonores par un chœur queer » dans le cadre du colloque *Sexualités et technologies* tenu le 24 mars 2023 au Centre PHI. Merci également à Vi Rondeau pour le montage et la lumineuse présence en tant que VJ durant l'événement;
- le colloque étudiant du groupe de recherche le VersUS de l'Université de Sherbrooke sur la recherche-crédation émergente, *Je tiens un trait d'union entre mes doigts*, le 25 mars 2023, où j'ai présenté la communication « Le brave space de notre chœur queer : libérer la parole pour cocréer ». Un merci tout spécial à Stéphane Martelly qui m'a encouragé·e à y proposer mon projet, à toute la magnifique équipe d'organisation et aux personnes inspirantes qui ont également présenté leurs démarches : cet événement a durablement laissé sa marque sur mon cœur;
- le colloque du Syndicat des étudiantes et étudiants employé·e·s (SÉTUE) intitulé *Une université queer à Montréal*, durant lequel j'ai présenté la conférence « Comment faire chœur queer? Spatialité, (in)justice sociale et empowerment » avec d'autres choristes impliqué·e·s dans le projet, merci tout particulier à Léo Henni et à Adé Renaudin pour l'organisation de ce colloque inspirant;
- la revue en ligne *Thaêtre* qui inclura mon texte « Dispositifs d'écoute d'un chœur queer en recherche-crédation » dans son numéro thématique « Dispositifs d'écoute et politiques du sonore sur les scènes contemporaines » (article à paraître au moment d'écrire ces lignes).

Je veux aussi chaleureusement remercier les choristes qui ont relu les versions préliminaires de ces écrits.

Je voudrais aussi dire un mot au sujet des citations en langue anglaise : par souci de rendre le mémoire accessible aux personnes qui ne maîtriseraient pas cette langue, et afin d'offrir une ressource queer entièrement en français, j'ai choisi de les traduire, lorsqu'une version française n'était pas déjà disponible. J'ai utilisé à l'occasion le logiciel de traduction DeepL (<https://www.deepl.com/translator>), et j'ai révisé les suggestions qui m'étaient ainsi faites. Cela dit, traduire n'est pas mon métier, et j'ai choisi, de ce fait, d'offrir aussi les citations en anglais pour que les personnes souhaitant connaître les nuances de la version originale puissent y avoir facilement accès.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	ii
DÉDICACE.....	vi
AVANT-PROPOS.....	vii
TABLE DES MATIÈRES.....	xi
LISTE DES FIGURES.....	xiv
RÉSUMÉ.....	xv
ABSTRACT.....	xvi
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE 1 Comment faire chœur queer?.....	7
1.1 Une question de recherche au carrefour de l'esthétique et de l'éthique.....	7
1.1.1 Cadre méthodologique.....	11
1.1.1.1 Mes cycles de création heuristiques.....	13
1.1.1.2 Phénoménologie queer et analyse transmédiat (Ahmed, Antonakaki <i>et al.</i>).....	15
1.2 Approches du chœur et de la choralité.....	18
1.2.1 Chœur queer nitzschéen : une contradiction?.....	20
1.2.2 Queeriser Nietzsche et son chœur romantique.....	22
1.2.3 Un éclairage contemporain : l'ancrage corporel de la pensée de Nietzsche.....	24
1.2.4 Chœur, langue et musicalité.....	25
1.3 Le processus de <i>Faire chœur queer</i> : rassembler, écouter et horizontaliser.....	29
1.3.1 Constitution du groupe.....	29
1.3.2 Un objectif de cocréation : pour l'horizontalisation des dynamiques.....	31
1.3.3 La délicate question du <i>leadership</i>	33
CHAPITRE 2 DU SILENCE AUX GAZOUS-BALEINES : QUELLES VOIX QUEERS?.....	36
2.1 Défaire la binarité vocale du genre.....	36
2.1.1 Parlons biologie corporelle et vocale (contre l'épistémologie de la différence sexuelle).....	37
2.1.2 Contre le dimorphisme vocal.....	40
2.1.3 Performativité du genre, performativité de la voix.....	42

2.2	Intégration et appropriation des technologies sonores dans <i>Faire chœur queer</i>	46
2.2.1	Voix, confort, bien-être.....	47
2.2.2	Appropriation des technologies sonores.....	48
2.2.2.1	Arrivée progressive des éléments technologiques.....	49
2.2.2.2	Nos jouets : micros, hauts-parleurs, fils, pédales.....	50
2.2.2.3	Autonomisation des choristes par l'onirisme.....	50
2.2.3	Impact des technologies sonores : désorientation et <i>glitch</i>	51
2.2.3.1	Outils de désorientation.....	51
2.2.3.2	Le <i>glitch</i> , un concept inspirant.....	52
2.2.4	Implication d'une conceptrice queer.....	53
2.3	Queeriser l'écoute.....	55
2.3.1	Paysage théorique : deux approches de l'écoute queer.....	55
2.3.1.1	Corps vocalique et attention somatique intersubjective (Bonenfant).....	55
2.3.1.2	Le <i>glitch</i> , une perturbation toute queer (Brooks).....	58
2.3.2	L'écoute queer incarnée dans ma recherche-crédation.....	60
	CHAPITRE 3 Quel(s) espace(s)? (In)former l'espace-temps affectif de la cocrédation.....	63
3.1	Dynamiques sociospatiales.....	64
3.1.1	Du local de répétition à la salle de spectacle : l'espace affectif des lieux de performance en contexte universitaire.....	66
3.1.1.1	Un espace de performance informel, mais pas informe : le local de répétition.....	68
3.1.1.2	Élargir l'espace de performance : le pavillon Judith-Jasmin.....	69
3.1.1.3	Prédparation à l'essai scénique : apprivoisement du lieu de la performance.....	72
3.1.2	Le confort hétérosexuel des espaces publics.....	75
3.2	De l'éthique : <i>safe(r) space</i> en contexte choral, vers un <i>brave space</i>	77
3.2.1	Éthique queer ou LGBT?.....	77
3.2.2	Sécurité en contexte choral.....	80
3.2.3	Bénéfices intersectionnels des meilleures pratiques du <i>safe(r) space</i>	83
3.2.4	Du risque créatif dans un espace sécuritaire.....	86
3.2.5	Le <i>brave space</i> de notre chœur queer.....	90
3.3	Spatialité et circularité.....	94
	CONCLUSION.....	98
	ANNEXE A Certification éthique.....	102
	ANNEXE B Appel à participation.....	103
	ANNEXE C Formulaire de consentement.....	104

ANNEXE D Questionnaire pour les personnes participantes.....	109
ANNEXE E Préparation générale des ateliers.....	110
ANNEXE F Exemple de préparation d'une séance.....	119
ANNEXE G Programme de l'essai scénique.....	121
ANNEXE H Partition de l'essai scénique <i>Faire chœur queer</i>	125
BIBLIOGRAPHIE.....	129

LISTE DES FIGURES

Figure 3.1. Extrait de mon carnet de bord, 9 mai 2022, section « Espace ».....	69
Figure 3.2. Extrait de mon carnet de bord, 8 août 2022, section « Espace ».....	73
Figure 3.3. Le brave space de notre chœur queer.....	92
Figure 3.4. Quelle est ta vision du groupe? Dessin réalisé par une personne participante, 9 mai 2022.....	95
Figure 3.5. Dessin d'une personne participante, 18 mai 2022.....	96

RÉSUMÉ

Comment faire chœur queer? est un mémoire-crédation qui rend compte d'explorations vocales conçues pour des personnes de la pluralité de genre et de la diversité sexuelle (2SLGBTQIA+). À l'aune d'une phénoménologie queer (Ahmed, 2022/2006) et d'analyses transmédiales, certains aspects des ateliers de cocrédation menant à l'essai scénique *Faire chœur queer* sont dépliés et mettent de l'avant plusieurs dimensions du projet.

Les éléments les plus notables de la méthodologie sont exposés dans le premier chapitre, avant une présentation du cadre conceptuel à partir duquel est abordée la notion de « chœur » (d'inspiration nietzschéenne, mais queerisée). Le deuxième chapitre développe une conception de la voix hors du binarisme sexuel, dans un esprit de performativité vocale. Cela se traduit, dans le processus de création, par l'appropriation ludique des technologies sonores par le chœur queer. Le troisième chapitre porte sur l'espace : la prise de l'espace par le chœur queer, les dynamiques sociospatiales (et affectives) de l'institution uqamienne et l'engagement vers un espace brave de déconstruction des oppressions.

Le spectacle qui a résulté du projet tente de déjouer l'ocularocentrisme et le textocentrisme pour musicaliser l'espace théâtral et centraliser les vécus de personnes queers.

Mots-clés : chœur, queer, phénoménologie, voix, espace, cocrédation, LGBTQIA+.

ABSTRACT

How to Queer a Choir is a creative memoir that reports on vocal explorations designed for people of gender plurality and sexual diversity (2SLGBTQIA+). Drawing on queer phenomenology (Ahmed, 2006/2022) and transmedia analysis, aspects of the co-creation workshops leading up to the stage piece *Faire chœur queer* are unfolded, highlighting several dimensions of the project.

The most notable elements of the methodology are outlined in the first chapter, before a presentation of the conceptual framework from which the notion of "chorus" (Nietzschean-inspired, but queerized) is approached. The second chapter develops a conception of the voice outside sexual binarism, in the spirit of vocal performativity. In the creative process, this translates into the queer choir's playful use of sound technologies. The third chapter focuses on space: the queer choir's appropriation of space, the sociospatial (and affective) dynamics of the university, and the commitment to a brave space that leads to deconstruction of oppressions.

The resulting performance attempts to thwart ocularocentrism and textocentrism to musicalize theatrical space and centralize the lived experiences of queer people.

Keywords : choir, queer, phenomenology, voice, space, co-creation, LGBTQIA+.

INTRODUCTION

Formé·e entre autres en chant classique, et ayant une longue expérience chorale depuis l'enfance, je suis constamment subjugué·e par la résonance interne de ma propre voix avec celle des autres, le pouvoir conjugué de ces voix et l'espace qu'elles prennent dans divers lieux. Se fondre dans un ensemble dans lequel on fait corps fait également partie des paradoxes qui me fascinent. Il fallut attendre mon adolescence et la pratique de certaines œuvres en duo dans la station de métro Place-des-Arts, à Montréal, avec mon amie Geneviève Legault, pour que je me mette à écouter – et à entendre réellement – ma voix de soprano, individuelle (et pourtant unie à celle de ma collègue mezzo-soprano), pour la première fois. Elle se déployait, se répercutait palpablement sur les parois des murs, légèrement amplifiée par la forme concave de la très belle verrière réalisée par Frédéric Back (*Histoire de la musique à Montréal*, 1967) devant laquelle nous nous placions pour chanter. J'avais l'impression de ressentir dans mon corps l'espace physique que ma voix prenait au-delà de l'organe qui la générait, et d'entrer ainsi en contact – encore là, un contact très concret et, qui plus est, matérialisé dans les piécettes qui nous étaient offertes – avec les passant·e·s qui circulaient devant nous.

Ma fréquentation de divers groupes choraux et théâtraux m'a amené·e à me demander comment favoriser la création d'un milieu épanouissant aux plans humain et artistique. Un lieu collectif où l'individualité n'entrerait pas en conflit avec l'esprit de groupe, où les personnes trans, queer, non binaires, grosses, handicapées, neuroatypiques, racialisées soient célébrées pour qui elles sont. J'ai voulu expérimenter avec d'autres personnes de la diversité sexuelle et de genre ces tensions génératrices entre soi et l'autre, entre sa voix unique et sa fusion dans un tout sonore et spatial. C'est de là, en somme, que me vient cette envie de faire chœur queer.

Avant que la pandémie ne vienne nuire aux rassemblements, je participais à un chœur autogéré incluant des personnes queers, des personnes racialisées et des gens de tous niveaux musicaux. Des gens réunis par l'amitié et le plaisir de chanter. Nous avons participé à un festival en nature, à un enregistrement musical, avons organisé un atelier de voix à la forêt Ouareau. Sans le verbaliser, nous y appliquions des éléments qui rendent les espaces choraux sécuritaires aux personnes queers. J'y vois une initiative précurseure de cette recherche-création et je suis extrêmement reconnaissant·e de cette expérience.

Qu'est-ce que je veux dire par « chœur »? Cette notion sera dépliée dans le premier chapitre de ce mémoire mais disons, pour faire court, qu'il s'agit pour moi d'un nombre conséquent de présences et de voix qui habitent ensemble un espace et que ma conception est ancrée dans la transdisciplinarité.

Que veut dire « queer »? Je comprends l'exercice nécessaire de déplier ce qu'un concept signifie, à plus forte raison dans un mémoire de maîtrise dans lequel cette notion s'inscrit de manière transversale. Cela dit, l'aspect fortement antinormatif de la pensée queer fait en sorte que la notion ne se laisse pas aisément définir. On la pose souvent en équivalence à l'acronyme « LGBTQIA2S+⁵ », mais il me semble tout de même devoir apporter une nuance à ce raccourci. Le fait d'énumérer un certain nombre d'identités et d'en laisser d'autres dans l'ombre (le fameux « + », qui témoigne toutefois d'une certaine inclusivité) contraste avec la posture queer de reprise de l'insulte qui signifie, entre autres, « bizarre ». Le slogan « We're here! We're queer! Get used to it » (popularisé par l'organisation militante états-unienne Queer Nation) résonne à mes oreilles alors que j'écris cela : les personnes qui se revendiquent du queer peuvent avoir une orientation sexuelle ou une identité de genre qui se trouvent dans la « liste » (LGBTQIA2S+)... ou non, et la notion de « queer » est en cela déjà une notion chorale dans laquelle peut s'inscrire une solidarité dans la bizarrerie par rapport aux normes sociales hétérocisnormatives⁶. Sam Bourcier, dans *Queer Zones*, se base sur les écrits de De Lauretis et les prolonge ainsi :

L'un des rôles de la théorie queer et du terme « queer » serait donc de rappeler et de déconstruire les échecs de la représentation, les silences qui n'en finissent pas quant à la spécificité des lesbiennes dans le discours contemporain gai et lesbien,

5 Je reprends ici l'explication que j'en ai donnée dans le questionnaire de candidature à ma recherche-création : « L'acronyme LGBTQIA2S+ désigne les personnes s'identifiant comme lesbienne, gay, bisexuel·le, trans, queer ou en questionnement, intersexe, asexuel·le, aromantique, agenre, bispirituel·le (terme parapluie réunissant des identités de genre diverses s'inscrivant hors de la binarité de genre imposée par la colonisation européenne des Amériques), demisexuel·le, fluide dans le genre, non binaire, pansexuel·le. Cette liste n'est pas exhaustive et peut comprendre d'autres identités sexuelles et de genre minorisées. »

6 Le terme joint ensemble les notions d'« hétéronormativité » et de « cisnormativité » pour rendre compte de l'inextricabilité de ces normes sociales hégémoniques.

Hétéronormativité : « Fait de considérer que les personnes hétérosexuelles sont la norme et de privilégier ces personnes et leurs besoins au détriment des personnes d'une autre orientation sexuelle. » (La CORPS féministe, 2019, p. 168)

Cisnormativité : « Fait de considérer que les personnes cisgenres sont la norme et de privilégier ces personnes et leurs besoins au détriment des personnes trans et non binaires. » (La CORPS féministe, 2019, p. 168)

quant à la spécificité des lesbiennes et des gais de couleur. Quant à la spécificité des transsexuel(le)s et des transgenres par rapport aux gais et aux lesbiennes... faudrait-il ajouter. En utilisant le terme de « queer », il serait possible de re-marquer les différences. Avec la théorie queer, l'objectif serait de conceptualiser les intersections d'identités et d'oppression en contexte. (Bourcier, 2018, p. 174)

J'ai dû entrer en contact pour la première fois avec le terme « queer » dans ma fréquentation des milieux LGBTQIA2S+, dans ma jeune vingtaine. Je l'ai recroisé à l'université, dans le cours de *Théorie des identités sexuelles* donné par Elsa Laflamme à l'Université de Montréal, dans lequel j'ai appris qu'il émergeait des travaux de Teresa de Lauretis et de Judith Butler. Ce n'est que bien plus tard que j'ai su que Gloria Anzaldúa et Audre Lorde étaient aussi des piliers de cette pensée, et que l'institution a tendance à survaloriser les théoricien·ne·s blanc·he·s⁷.

Aussi, je souhaite faire une parenthèse pour nommer que mon privilège blanc influence ma manière de me mouvoir dans le monde. Pour paraphraser Sara Ahmed (2006) : non interrogée, ma blanchité⁸ étend celle de l'université, et se fait le relais de dynamiques institutionnelles problématiques. Loin de le voir comme une formalité pour nommer ma positionnalité, je souhaite activement et humblement :

- tenter de déconstruire le racisme et le colorisme⁹ systémiques de nos institutions;

7 Anzaldúa parle en ces termes de son identité queer :

Parce que je suis lesbienne et parce que j'ai grandi dans la culture catholique, endoctrinée pour être hétérosexuelle, j'ai choisi d'être *queer* – pour d'autres, c'est génétique. C'est un chemin intéressant parce qu'il se faufile en permanence à l'intérieur et à l'extérieur de la blancheur, du catholicisme, de la mexicanité, de l'indigénité, des instincts. Dans ma tête et en dehors. Cela mène à la *loquería*, à la folie. C'est un chemin de connaissance – connaître et apprendre l'histoire de l'oppression de notre *raza*. C'est un moyen d'équilibrer, d'atténuer la dualité. (Anzaldúa, trad. Corsani et Degoutin, 2007, p. 56)

8 Blanchité (ou blanchitude) : « Le fait d'appartenir, de manière réelle ou supposée, à la catégorie sociale « Blanc ». Le concept de blanchité fait ressortir qu'être « Blanc » est une construction sociale, comme être « Noir-e » ou « Arabe ». Les « non-Blancs » sont ceux qui sont racisés, à qui on attribue des caractéristiques spécifiques et immuables, alors que les « Blancs » sont souvent décrits comme la norme, la référence à partir de laquelle on définit le différent, l'« Autre ». Le fait d'être « Blanc » est rarement questionné ou examiné. D'ailleurs, la plupart des « Blancs » ne se perçoivent pas comme tel. Or être une personne blanche, c'est aussi subir une forme de racisation qui, dans ce cas précis, octroie des privilèges. Nommer la blanchité, c'est interroger le sous-texte qui suggère que les « Blancs » sont la référence, un universel qui englobe toute l'humanité alors que les « non-Blancs » ont des particularités. La blanchité met donc en lumière les présuppositions associées à l'identité blanche et en révèle les privilèges. » Pierre, Alexandra. 2016. Ligue des droits. <https://liguedesdroits.ca/lexique/blanchite-ou-blanchitude/>

9 Le colorisme est une discrimination nommée par la romancière étatsunienne afrodescendante Alice Walker en 1983 et définie de cette manière : « [t]raitement préjudiciable ou préférentiel des personnes de même race basé uniquement sur leur couleur » (Walker, 1983, citée dans Conte, 2021).

- réactiver, toujours, les solidarités queers et les réflexions marquantes portées par des personnes racisées pour m'inscrire à l'encontre du blanchiment des études sur le genre;
- employer une politique de citation en accord avec ces valeurs.

Autrement dit, je n'aurai pas le choix de citer Butler dans un mémoire de maîtrise qui se revendique de la pensée queer, mais je le ferai en m'inscrivant dans une famille intellectuelle qui comprend aussi – et surtout – des personnes racisées : Sara Ahmed, adrienne maree brown, bell hooks, Audre Lorde, José Esteban Muñoz, entre autres.

Une pierre d'assise de la pensée queer est la question de la performativité du genre, théorisée notamment par Judith Butler depuis son ouvrage *Trouble dans le genre* (parution originale en anglais en 1990, traduit en français en 2006). La philosophe postmoderne énonce tout d'abord que le genre précède le « sexe », même si les deux composantes sont comprises comme des constructions sociales, culturelles et politiques, puisque le genre donne une valeur aux éléments physiologiques, et qu'il n'existe aucun lien structurel entre les deux, ni même avec la sexualité ou l'orientation sexuelle (Butler, 1990, p. 135-136); iel articule d'ailleurs des idées qui circulaient déjà parmi des autrices racisées et d'autres théoriciennes et militantes lesbiennes (dont Gloria Anzaldúa et Monique Wittig, pour ne donner que quelques exemples). Pour Butler, le genre est performatif¹⁰.

Cela signifie que le genre est un énoncé sans substrat métaphysique et ontologique qui, par son énonciation et sa répétition, réalise ce qu'il dit, soit un genre féminin ou masculin. Ainsi, l'humain ne naît pas avec un genre fixe et naturel, mais ce genre se réalise jour après jour à travers les normes et les contraintes, et c'est de cette répétition quotidienne qu'il tire son apparente stabilité, cohérence et naturalité qui sert ainsi de base au cadre hétéronormatif et hétérosexiste. (Baril, 2007, p. 64)

Les pratiques *drag* permettent de rendre visible que le genre est factice et qu'il est toujours une imitation dont l'« original » n'existe pas, ou est une parodie en soi (Butler, 1990, p. 137). La posture constructiviste et foucauldienne de Butler l'amène à penser que l'identité n'est pas une donnée fixe et immuable, mais au contraire que les identités sont mouvantes et que les

¹⁰ Iel adapte en ce sens dans un nouveau contexte la pensée de J. L. Austin par rapport à la performativité du langage. Butler élargit la notion de « discours » au texte que peut représenter le corps, avec les intentions qui y sont inscrites et sa lecture par autrui. Cet attachement au corps et au texte font en sorte que certains phénomènes tombent dans l'ombre, dont la voix, ce que j'aborderai dans le chapitre 2, p. 42-43.

catégories sur lesquelles elles se fondent doivent aussi rester souples et ouvertes. Cette vision l'encourage à ne pas centrer le féminisme autour de la catégorie « femmes », ou à tout le moins à ne pas rigidifier qui peut en faire partie. « Selon les conjonctures et les besoins spécifiques, [les coalitions politiques] voient le jour et se défont tout en laissant place à la diversité ainsi qu'aux dissensions et aux désaccords pouvant surgir entre les personnes. » (Baril, 2007, p. 76). Ainsi, Butler appelle de ses vœux une polifération des configurations d'identités sexuelles et de genre, ou plutôt un cadre qui rend intelligible les configurations qui s'écartent de la norme, le tout révélant aussi, ce faisant, le fondement non naturel du binarisme de genre (Butler, 1990, p. 149-150).

C'est aussi de cette manière que j'ai pensé le chœur queer, comme une petite coalition temporaire et mouvante, aux enjeux variés et parfois contrastants, ouverte au dialogue et à la créativité qui permet de se sentir intelligibles les un·e·s aux autres, et éventuellement à étendre cette intelligibilité au public venu dans un esprit d'écoute.

Mon cadre conceptuel sera disséminé dans chaque chapitre, chacun orienté vers une notion-clé de mon projet : le chœur, la/les voix, l'espace.

La plus grande part de ma méthodologie est exposée dans le premier chapitre : la présentation du projet, ses liens avec mon premier mémoire de maîtrise, le fonctionnement par cycles heuristiques de création (Paquin), la phénoménologie queer (Ahmed) qui sert de base à mes analyses. Je retrace ensuite certaines acceptions du chœur, et plus particulièrement celle de Nietzsche que j'ai queerisée, pour ensuite aborder les dynamiques les plus notables sur notre manière de faire chœur : l'horizontalisation du processus créatif et la distribution du leadership.

Dans le deuxième chapitre, je m'intéresse à la voix : aux idées à déconstruire par rapport à celle-ci (dont les expressions « voix de femme » et « voix d'homme »), à sa plasticité qui permet une « performativité vocale » (en poursuivant les réflexions de Judith Butler), aux technologies sonores qui élargissent son étendue et ses possibilités, aux conceptions de l'écoute queer qui ont nourri le processus créateur.

Centré sur la question de l'espace, le troisième chapitre s'ouvre sur une définition de la musicalisation de l'espace (Roesner) pour rapidement aller vers des pensées issues de la géographie sociale et culturelle qui lient ensemble le social et le spatial, sans en oublier la

dimension affective. À partir de ces idées, mais aussi des vécus du chœur queer, j'analyse nos rapports aux salles de répétition, à la salle de spectacle et au pavillon universitaire dans lesquels elles se trouvent. Je termine sur quelques réflexions au sujet des espaces braves (un concept défini par bell hooks et adrienne maree brown), et surtout de celui que le chœur a représenté.

CHAPITRE 1

COMMENT FAIRE CHŒUR QUEER?

[V]ivre une politique de désorientation pourrait revenir à entretenir l'étonnement à l'égard des formes mêmes du rassemblement social.

Ahmed, 2022, p. 41

Dans ce chapitre, je présenterai ma question de recherche, puis je ferai dialoguer la présentation des cycles heuristiques de Louis-Claude Paquin (2019) avec leur articulation au sein du projet. Je présenterai aussi à l'aune de quels outils méthodologiques, c'est-à-dire ceux fournis par la phénoménologie queer de Sara Ahmed (2006/2022), j'aborde et traite les données recueillies. Au plan conceptuel, je présenterai les assises de mon approche nietzschéenne du chœur, en relevant ses forces et ses contradictions (étant donné les positions sexistes, antiféministes, nationalistes et validistes de son auteur). Je relaterai ensuite le recrutement des personnes participantes et les défis inhérents auxquels est confrontée toute recherche universitaire élaborée en cocréation. Je mettrai de l'avant les dynamiques qui ont travaillé notre groupe et les solutions que j'ai trouvées pour horizontaliser autant que possible le processus.

1.1 Une question de recherche au carrefour de l'esthétique et de l'éthique

Au cours d'une première maîtrise (en littérature et analyse de la chanson, celle-là) effectuée dans le département d'études françaises de l'Université Concordia, j'ai utilisé des outils conceptuels tirés de la sociocritique et de la sociologie de la littérature, comme le concept de « posture » (Meizoz, 2007) et celui de « discours social » (Angenot, 1984) pour analyser la poétique chansonnière et la représentation médiatique de l'auteur-compositeur-interprète engagé Tomás Jensen. Je me trouvais déjà à l'intersection de l'esthétique et de l'éthique. Ces positionnements me suivent et ces outils me restent en tête au moment d'élaborer ma problématique pour la deuxième maîtrise (en théâtre, celle-là). Le concept de « discours social » formulé par Marc Angenot résonne tout particulièrement pour moi :

Le Discours social : tout ce qui se dit, tout ce qui s'écrit dans un état de société donné (tout ce qui s'imprime, tout ce qui se parle aujourd'hui dans les médias)

électroniques). Tout ce qui se narre et s'argumente; le narrable et l'argumentable dans une société donnée.

Ou plutôt : les règles discursives et topiques qui organisent tout cela, sans jamais s'énoncer elles-mêmes. L'ensemble [...] du dicible, des discours institués et des thèmes pourvus d'acceptabilité et de capacité de migration dans un moment historique d'une société donnée. (Angenot, 1984, p. 20, l'auteur souligne.)

Je crée à partir de qui je suis et j'ai chanté dans de nombreux chœurs (d'abord le groupe qui a porté les noms successifs de L'art qui chante au féminin, le Jeune Opéra du Québec et les Voix d'Elles, puis d'autres : la chorale les Nanas, l'ensemble vocal Istoki et le Nouvel Ensemble vocal de la Renaissance). En tant que choriste, je voyais dans ces groupes des mini-sociétés, et j'ai de la facilité, à l'inverse, à voir dans les structures sociales des éléments choraux.

Le *discours social* me semble d'ailleurs un vaste chœur musical dans lequel les solos sont inégalement distribués, où la partition écrite laisse aussi place à une certaine improvisation, et où on survalorise parfois certain·e·s interprètes en oubliant le contexte social qui les a produits, qui leur a permis de se développer ainsi. Il s'agit d'un chœur dans lequel le degré de dissonance tolérable est plus ou moins élevé selon les contextes. Pour citer encore Angenot :

[...] le discours social, c'est très largement la production sociale de l'individualité, de la spécialisation, de la compétence, du talent, de l'originalité (« acceptable »); c'est la production sociale de l'opinion dite « personnelle » et de la créativité dite « individuelle »; ce n'est pas seulement des doctrines communes, mais les formes réglées de la dissidence; pas seulement des lieux communs, mais des opinions distinguées, pas seulement la *doxa* mais ces paradoxes qui demeurent dans sa mouvance. Ce qu'on propose ici c'est le renversement classique des démarches historico-dialectiques : ce ne sont pas les écrivains, les publicistes qui « font des discours », ce sont les discours qui les font, jusque dans leur identité, laquelle résulte de leur rôle sur la scène discursive (1984, p. 21).

Cette remise en question de l'individualité s'accorde bien à ma compréhension du monde, dans laquelle le libre-arbitre est limité ou influencé par les déterminismes sociaux, dans laquelle la communauté joue un rôle que le discours hégémonique néolibéral tend à minorer, voire à nier. Angenot développe d'ailleurs la manière dont les pratiques sociales de l'individu·e s'adaptent (c'est à dire s'aliènent, adhèrent ou résistent) au rôle qu'on attend d'ellui dans un contexte social donné, et corrèle assez directement discours social et hégémonie :

Le DS [discours social] assure la constitution d'une hégémonie pansociale (et son évolution adaptative), issue sans doute de quelque manière de l'habitus du groupe dominant, mais s'imposant comme acceptabilité instituée, refoulant dans un silence gêné ceux à qui leurs « goûts » et leurs « intérêts » ne donnent pas statut d'interlocuteurs valables, constituant au niveau de la « culture », de la circulation des symboles, l'idée même de société comme cohésion organique, sans désintégrer cependant, ni homogénéiser le réseau distinctif extrêmement subtil des habitus de sexes, de classes, de rôles sociaux qui fonctionnent à couvert des hégémonies discursives. (Angenot, 1984, p. 25)

Ainsi, j'extrapolé que, comme pour le sexe, l'orientation sexuelle et l'identité de genre, tout particulièrement si elles divergent de la norme hétérocissexuelle, peuvent représenter des catégories d'identification aux pratiques, goûts et intérêts contre-hégémoniques. Cette hypothèse se fonde sur un vécu bien personnel : en tant que personne queer, j'ai souvent l'impression que mes conceptions du désir, des modes relationnels, de la relation au genre (et aux catégories genrées) m'amènent à dissonner par rapport au discours ambiant sur ces questions. Je me sens généralement davantage au diapason de positions de groupes LGBTQ+ ou féministes mais, là encore, parfois je sens des points de tension, de discordance, puisque ces mouvances elles-mêmes ne sont pas à l'unisson.

Tout comme le discours social au plan macroscopique, on peut entendre les discours qui traversent les communautés LGBTQIA2S+ comme une vaste partition chorale; parfois concertante, parfois cacophonique. De là émerge des questionnements : Comment créer des espaces pour libérer les voix de toustes? Et comment, si possible, ne pas atomiser les discours et les revendications pour autant? La scène artistique, qu'on imagine volontiers ouverte sur le plan de la diversité sexuelle, reproduit les biais de la société dont elle est issue : racisme, cisnormativité, hétéro- (ou homo)normativité, âgisme, grossophobie, capacitisme, audisme, etc. S'y prolongent les interrogations qui me taraudent : Comment faire chœur queer, dans ses dimensions autant spatiales que vocales et temporelles? Et, plus spécifiquement, comment articuler les voix individuelles et collectives par-delà la désunion, au-delà de l'addition, en déjouant la fusion, dans toutes les dynamiques qui peuvent s'établir au sein de la création? La forme chorale est-elle garante de pluralité? Qu'est-ce que le queer peut lui apporter? Et comment procéder?

Les questionnements à la base de cette recherche apparaissent peut-être d'abord sous un angle sociologique (comme une manière de rétablir un déficit sociétal des représentations

queers), mais débordent rapidement sur le plan esthétique (comment favoriser l'expression créatrice d'une pluralité de personnes appartenant à ces communautés, comment lier ces prises de parole dans un objet artistique cohérent). Et, surtout, la recherche esthétique ne se fait pas au prix des considérations éthiques. Au contraire, elle s'en nourrit et y trouve de l'inspiration pour renouveler les manières de faire et de réfléchir la création dans une pensée intersectionnelle qui prend en considération les positionnements de chaque personne dans son intégralité. Tout en étant conscient des angles morts et des conditionnements dus à ma blancheur, je me sens en solidarité et en résonance avec l'intersectionnalité, pensée amenée au sein des études féministes par les travaux (et les luttes) de plusieurs femmes noires, notamment Kimberlé Crenshaw, bell hooks et Audrey Lorde.

Queer, gros-se¹¹, assigné·e femme à la naissance, provenant d'un milieu socioéconomiquement modeste, je peux me revendiquer de l'intersectionnalité. Dans l'imaginaire collectif, on imagine volontiers les queers comme des hommes gais ou comme des dragqueens, les personnes grosses comme étant cisgenres, les personnes pauvres comme étant des hommes : c'est Kimberlé Crenshaw qui, la première, a documenté cette tendance sociale à représenter la norme d'une catégorie identitaire hétérogène selon la personne la plus privilégiée du groupe. Dans son analyse, « Noir·e » renvoie (socialement) à un homme noir et « femme », à une femme blanche. Il y a un impensé de la condition spécifique des femmes noires, à l'intersection des oppressions sexistes et racistes. Mais j'ai aussi une réticence à me revendiquer aussi frontalement de l'intersectionnalité, parce que ma position de personne blanche, à plus forte raison dans un milieu universitaire, m'octroie de nombreux privilèges qui, sans éclipser les oppressions et micro-agressions que je vis au quotidien, m'accompagnent d'une manière spécifique. Comme le dit Sara Ahmed :

Ainsi, un corps blanc qui dévie de la ligne straight, pourrait-on supposer, trouverait peut-être qu'il est plus « stressant » de passer le long d'autres lignes institutionnelles. [...] [Ê]tre blanc en tant que queer permet encore à certaines choses d'être atteignables, qui ne seraient pas atteignables pour ceux d'entre nous qui sont des personnes de couleur (2022, p. 201).

11 Mon appartenance à cette catégorie est ambiguë puisque, même si j'ai vécu nombre d'événements grossophobes, je sais que j'ai le privilège de la minceur lorsque les T-shirts de bénévoles sont accessibles à ma taille et lorsque je n'ai pas besoin d'un fauteuil spécial dans les salles de spectacles.

1.1.1 Cadre méthodologique

Comment faire chœur queer? C'est là ma principale question de recherche, qui donne aussi son titre à ce mémoire. Pour en parler, j'ai choisi de croiser trois axes (voix, rapport à l'espace et interrelations) qui me semblaient, justement, être constitutifs de ma conception du chœur (qui sera développée à même ce chapitre), et qui résonnaient également avec mon vécu queer. Cette direction a mené ma recherche-crédation vers des voies théoriques très incarnées, d'où le sous-titre « Explorations incarnées de dynamiques relationnelles chorales par la musicalisation de l'espace théâtral ».

Pour étudier les interactions sociospatiales et vocales au sein d'un groupe queer, j'ai mis en place des cycles heuristiques de création selon une méthodologie de recherche-crédation décrite par Louis-Claude Paquin (2019). Dans l'article « Faire de la recherche-crédation par cycles heuristiques », ce professeur titulaire à l'École des médias de l'UQAM propose une méthode itérative dans laquelle recherche et création se nourrissent réciproquement :

La méthode consiste à effectuer plusieurs cycles où alternent des périodes d'expérimentation et de réalisation à des périodes de réflexion et de réflexivité. Les cycles sont qualifiés d'heuristiques parce qu'ils permettent de mettre à jour, de découvrir graduellement le projet de [recherche-crédation] par le faire et non seulement par l'intellection. (p. 3).

Pour Paquin (2019), chaque cycle doit comprendre quatre étapes :

1. la formulation d'une [ou plusieurs] question[s] de recherche-crédation;
2. l'exploration, l'expérimentation, la production en atelier, en studio ou au laboratoire pouvant donner lieu à une présentation publique;
3. la rédaction d'un récit de pratique;
4. la synthèse des connaissances découvertes qui mène soit au dépôt du mémoire ou de la thèse, soit à la formulation d'une question initie un prochain cycle. (Paquin, 2019, p. 3)

Je me suis fortement inspiré·e de cette méthode et, on le verra, la conception de ces cycles a mené à de nouvelles sous-questions de recherche. Les moments en studio ont fait l'objet de récits intégrés à mon carnet de bord. J'ai ensuite procédé à des synthèses qui ont facilité la rédaction de ce mémoire de recherche.

Les cycles que j'ai mis en place étaient constitués d'ateliers de voix et d'explorations dans l'espace destinés aux personnes s'identifiant aux minorités sexuelles et de genre aux positionnements variés. Je les ai conçus dans un esprit de cocréation, en tentant de trouver le consensus par la discussion. Chaque séance comprenait une phase d'échauffements vocaux et corporels, des médias d'inspiration et des jeux d'exploration. À la fin de certaines séances, j'ai proposé de créer une partition dessinée¹². Ces séances doublement enregistrées (audiovidéo et en audio seulement, selon un autre point de vue), ont permis de capter au mieux la tridimensionnalité sonore de l'espace. Le carnet de bord m'a permis de consigner des données recueillies touchant la proxémie (les positions relatives des membres du chœur), les modalités vocales (cri, souffle, parole, chant, bruit) et qualités du son (timbre, hauteur, volume). À cela s'ajoutaient des questionnaires pour avoir une ouverture sur le ressenti des personnes participantes.

Ces expérimentations se déployaient dans un double objectif, à la fois artistique et intellectuel. Elles ont mené à la création d'un essai scénique stimulant au plan esthétique, mais aussi, au travers de celui-ci, ont permis d'interroger les dynamiques sociales qui s'établissent entre les personnes créatrices et leurs voix au sein d'un espace théâtral à l'aune d'une phénoménologie queer. Ce double objectif naissait de la volonté d'apporter une perspective différente sur les notions de collectivité et d'écoute, qui bénéficieraient à sortir d'une pensée essentialiste et binaire. Ces remises en question se basaient sur certaines de mes intuitions et observations préalables, à savoir, par exemple, que la binarité individuel/collectif n'est pas aussi tranchée qu'il y paraît : si le collectif est plus que la somme des individu·e·s qui le composent, il me semble aussi qu'il n'est pas sans laisser de trace dans leur cœur, voire leur identité (qui n'est pas, selon moi et bien d'autres penseur·euse·s queers, une « essence » immuable). Quant à la question de l'écoute, elle présuppose des rôles bien définis de « destinateur·trice » et de « destinataire », selon les catégories de Jakobson (1960), dont les pôles, aussi appelés « émission » et « réception » dans d'autres schémas, semblent encore faire de l'écoute un processus unidirectionnel et passif. Quelle est la place pour la porosité et la fluidité de tels concepts? C'est l'une des questions sous-jacentes qui animent ma recherche.

12 La partition dessinée (ou « partition graphique ») est une manière de rendre accessibles des outils de composition musicale (au sens large). Il s'agit de noter des entrées, ambiances, variations de volume, de textures sonores et autres au moyen de lignes, de couleurs, de motifs. Nour Symon Henry est un·e artiste qui compose ses œuvres de cette manière.

1.1.1.1 Mes cycles de création heuristiques¹³

Comme Paquin l'énonce en introduction à son texte, les cycles heuristiques sont une « méthode qui entrecroise création et recherche » (Paquin, 2019, p. 1). Il invite à faire alterner les moments de création et de réflexivité pour faire advenir et découvrir progressivement le processus de recherche-crédation particulier du projet (Paquin, 2019, p. 3). Mon projet s'est formé autour de trois cycles de création et d'une résidence de création dans le studio d'essai Claude-Gauvreau menant à la présentation d'un essai scénique. Dans les paragraphes qui suivent, je détaillerai les questions servant de points de départ de chacun d'entre eux¹⁴.

Le premier cycle (*Questions de distance : harmonies, glitches, dissonances*), mené du 9 au 25 mai 2022, était axé sur la notion de distance, à la fois physique (et qui fait dès lors appel à la notion de proxémie) et musicale. Y ont été abordées les harmonies (et les dissonances) autant mélodiques que rythmiques ou stylistiques, et les différentes manières de troubler un équilibre forcément momentané. Comment cette forme de distance se conjugue-t-elle avec la proximité (ou son absence) dans l'espace? À travers tout cela, qu'est-ce qui permet de « faire chœur », de signifier l'ensemble? Et qu'est-ce que cette collectivité fait à l'individualité? Lors de ce cycle, les personnes faisant partie de l'équipe de création (intégration sonore, conception d'éclairage et de costumes) ont été conviées à observer le résultat (préliminaire) des recherches lors de la séance du 18 mai, leur donnant une idée de la direction du projet.

Durant le deuxième cycle, nommé *Timbres et textures vocales : superpositions, juxtapositions, contradictions* et ayant eu lieu du 13 au 29 juin 2022, j'ai souhaité nous donner l'occasion d'explorer les possibilités de la voix : jusqu'où peut-elle aller dans les graves? Et dans les aigus? Comment ces trajets modifient-il le timbre de la voix? À quels moments notre voix nous surprend-elle? Comment les diverses textures vocales se juxtaposent-elles? Et, surtout, que permet la technologie (micros et pédale de boucles), et comment modifie-t-elle les timbres et textures vocales? Ces séances, faisant intervenir les mirlitons (ou gazous), pédales de boucles et appareils de modification de voix divers, a bénéficié de la précieuse collaboration de la conceptrice sonore Annie Préfontaine.

13 Dans cette section, la description des cycles est partiellement reprise de l'article que j'ai écrit pour la revue *Thaâtre*, lui-même inspiré de la description de chacun des cycles que j'ai rédigée à l'attention de ma directrice et des personnes participantes au projet.

14 Voir aussi le détail de la préparation du premier cycle et les principes organisateurs des cycles suivants à l'annexe E, p. 110.

Le troisième cycle, *Comment re-présenter? Quelle écoute? Pour quelle résonance?* s'est déroulé du 8 au 18 août 2022. En préparation de l'essai scénique, ce cycle a permis de faire la synthèse des divers ateliers, tout en les recontextualisant dans l'idée d'une présentation devant public. Cette donnée changeait-elle le type d'écoute? La résonance du son, qui jusque-là touchait uniquement les personnes participantes, toucherait maintenant des personnes ayant un autre statut, et leur présence risquait fort de modifier non seulement l'espace, mais aussi sa résonance : comment adapter le type d'écoute, voire la faire moduler au gré de la présentation? Ces semaines ont été l'occasion de tester une première écriture du canevas d'improvisation de l'essai scénique, en plus d'intégrer peu à peu divers éléments : costumes, éclairages et accessoires.

Les séances étaient globalement structurées de la même manière tout au long de chacun de ces cycles : avec un « check-in »¹⁵, des échauffements physiques et vocaux, des jeux dans l'espace, parfois une interprétation de partitions dessinées, un questionnaire de retour et un partage de médias d'inspiration pour préparer la séance suivante. Des ajustements ont parfois été apportés à ce protocole afin de s'adapter aux différents contextes (nombre des personnes participantes, état émotionnel, besoins, envies de création, limitations techniques).

Moment plus intense de création (entre trois et six heures par jour à raison de quatre à cinq jours par semaine pendant deux semaines), la résidence de création et les répétitions menaient le groupe à faire l'expérience des explorations dans un nouveau lieu (le studio d'essai) et à se préparer à partager les réflexions artistiques avec un public. En quelque sorte aboutissement des ateliers de voix, projet de cocréation porté par les personnes participant au projet, mais aussi terrain supplémentaire, la présentation a permis d'analyser les différences entre les dynamiques chorales des ateliers dans un contexte plus intime et celles qui se jouent dans un contexte public, celui de la représentation. L'essai scénique a été l'occasion, également, de tester devant public les résultats des expérimentations menées en salle de répétition et durant la résidence de création, par des moyens à la fois acoustiques et technologiques.

Après chacun des cycles, j'ai fait le point de manière à ajuster et préciser les questions et objectifs du cycle suivant. Cette mise au foyer¹⁶ a parfois pris la forme d'un récit de pratique, et parfois d'entrées réflexives de mon carnet de bord. La teneur des données consignées dans ce

¹⁵ Aussi appelé « météo émotionnelle », ce moment permet d'exprimer avec quelle énergie ou quelles émotions les personnes arrivent à la séance.

journal a été fortement inspirée par la phénoménologie queer de Sara Ahmed, que je détaillerai dans la prochaine section.

1.1.1.2 Phénoménologie queer et analyse transmédiatiale (Ahmed, Antonakaki *et al.*)

Toutes les données amassées (enregistrements, croquis, notes, questionnaires) sont analysées à l'aune de la phénoménologie queer (et, dans une certaine mesure, c'est également dans cet esprit qu'elles ont été produites). Mais qu'est-ce que la phénoménologie queer?

Sara Ahmed, dès son ouvrage *The Cultural Politics of Emotions* (d'abord paru en 2004, puis réédité en 2015), analyse le confort hétérosexuel des espaces publics et la désorientation que vivent les personnes qui ne souscrivent pas à l'hétérosexualité, voire les restrictions physiques amenées par la réprobation sociale des marques d'affection et d'intimité queer. L'espace, loin d'être a priori neutre, est déjà imprégné de significations et de dynamiques relationnelles (surtout hétérosexuelles), invisibles à ceux qui y trouvent une forme de confort (2015, p. 148). Ainsi, les sujets queers vivent plutôt une expérience de désorientation dans les espaces de confort hétérosexuel, dans lesquels leur inconfort est accru par les restrictions qui leur sont imposées dans l'espace social (Ahmed, 2015, p. 148).

L'inconfort n'est pas simplement un choix ou une décision [...] mais un effet des corps habitant des espaces qui ne prennent pas ou « n'étendent » pas leur forme. Ainsi, plus les sujets queers s'approchent des espaces définis par l'hétéronormativité, plus il y a de *potentiel* pour un remaniement de l'hétéronormatif, en partie parce que la proximité « montre » la manière dont les espaces étendent certains corps plutôt que d'autres. Ces extensions sont souvent dissimulés par ce qu'elles produisent : un confort public. Qu'arrive-t-il quand des corps échouent à « se fondre » dans les espaces, un échec qu'on pourrait décrire comme une « queerisation » de l'espace? (Ahmed, 2015, p. 152, l'autrice souligne, traduction libre¹⁷.)

16 J'emprunte ce terme au domaine de la photographie pour faire référence au moment où, dans une image d'ensemble, on choisit de focaliser sur un élément ou l'autre de la composition entière. Ces moments de « mise au foyer » me permettaient d'observer la totalité du matériel de documentation du cycle et d'évaluer ce qui devait être mis en évidence, tant dans le processus créatif que dans les données de recherche, afin d'ajuster mes questions de recherche au besoin.

17 Citation originale :

Discomfort is not simply a choice or decision [...] but an effect of bodies inhabiting spaces that do not take or 'extend' their shape. So the closer that queer subjects get to the spaces defined by heteronormativity the more *potential* there is for a reworking of the heteronormative, partly as the proximity 'shows' how the spaces extend some bodies rather than others. Such extensions are usually concealed with what they

De ce fait, la simple présence des corps queers (et tout particulièrement de leurs plaisirs, de leur joie) dans l'espace public découvre un inconfort générateur de possibles, une multiplication des manières différentes d'habiter cette norme.

Ahmed approfondit ces notions en élaborant une véritable méthodologie de la désorientation dans *Queer Phenomenology* (2006/2022). À la suite de géographes queers ayant travaillé sur la manière dont sont sexualisés les espaces (Bell et Valentine, 1995; Browning, 1998 et Bell, 2001), et en croisant les études queers avec la phénoménologie, elle pose l'hypothèse suivante : « Si l'orientation est affaire de notre manière de résider dans l'espace, alors notre orientation sexuelle pourrait également être affaire de résidence, de notre façon d'habiter des espaces, ainsi que des "qui" ou des "ceci" habitant l'espace avec nous. » (Ahmed, 2006/2022, p. 8). J'ai été happé·e par cette manière de centrer la compréhension des espaces à partir de l'expérience vécue, de la signification de la proximité et de l'intentionnalité de la conscience depuis une perspective résolument non hétéronormative et décoloniale, voire radicalement antinormative. Si Ahmed développe brillamment la notion de (dés)orientation sur plusieurs plans dans son livre (orientation vers les objets, orientations sexuelle et raciale), elle ne développe pas une *méthode* spécifique, laissant toute la liberté et l'agentivité aux personnes de se saisir de cette approche d'une manière cohérente avec leur démarche. La méthodologie de la désorientation que Sara Ahmed propose me semblait la plus appropriée pour mes recherches : son intersectionnalité, son interdisciplinarité et l'ouverture à la créativité que j'y perçois entrent en résonance avec des axes majeurs de ma démarche.

Pour ma part, en plus de tenir un carnet de bord rendant compte de mon expérience au plus près possible de mes sens et de mes intuitions, j'ai également enregistré (avec une caméra vidéo, en doublant avec une deuxième prise sonore) les ateliers du cœur queer. Je suis allé·e chercher du côté d'une recherche inspirée par Sara Ahmed une méthodologie transmédiatique qui convenait à mes envies de rendre compte de la complexité de nos expériences. Dans l'article « Realising Sara Ahmed's 'feminist snap': Voices, Embodiment, Affectivity », Melpomeni Antonakaki, Jade Elizabeth French et Cansu Guner (2018) rendent compte de leur expérience d'expérience empirique autour du concept de « *feminist snap* » (aussi élaboré par Sara Ahmed, et qu'on pourrait tenter de traduire par « dé clic¹⁸ féministe ») résultant en un format d'atelier nommé « Snap.tivism ». Les personnes autrices racontent leur expérience, y compris la

produce: public comfort. What happens when bodies fail to 'sink into' spaces, a failure that we can describe as 'queering' of space?

discussion en sous-groupe qu'elles ont eu au sujet de moments où elles ont ressenti cette décharge devant une situation d'injustice, de sexisme ou de racisme. Ayant enregistré la rencontre sur plusieurs supports médiatiques (dont un enregistrement sonore aussi transcrit sous la forme d'un verbatim), elles repèrent ainsi plus aisément les points de tension, de divergence et les distinctions entre les médias qui révèlent des détails pourtant significatifs. Elles font ainsi émerger une cartographie matérielle-affective-sémiotique de la rencontre, qui étoffe la compréhension des schémas affectifs organisés et médiés par une multiplicité de perceptions.

Désirant aussi travailler selon un format d'atelier choral rempli de perceptions les plus diverses, j'ai adopté cette méthodologie. C'est pourquoi j'ai filmé les ateliers et en ai retranscrit les passages les plus porteurs pour mon projet. J'y ai ajouté un questionnaire de rétroaction (voir annexe D, p. 109) pour que les personnes participantes puissent nommer elles-mêmes les affects qui les traversaient, et j'ai permis aux personnes de s'exprimer sous diverses formes

18 « Coup d'éclat »? « Claquement »? Le terme *snap* n'a pas encore connu de traduction officielle en français, à ma connaissance. Si le terme « déclic » peut rendre compte du sens lié à la compréhension d'une notion, il perd beaucoup de la polysémie du sens original :

Le terme « *snap* » est souvent utilisé pour indiquer une rupture soudaine ou un mouvement rapide. Le claquement (*snap*) peut être utilisé pour désigner un son aigu. Supposons que vous entendiez le bruit d'une brindille qui craque. Vous n'aviez peut-être pas remarqué la brindille auparavant; vous n'avez peut-être pas remarqué la pression exercée sur la brindille, la façon dont elle était pliée, mais lorsqu'elle craque, elle attire votre attention. Vous pouvez entendre le claquement comme le début de quelque chose. Mais ce claquement n'est le début de quelque chose que parce que vous n'aviez pas remarqué la pression exercée sur la brindille. Vous pouvez entendre quelqu'une lorsqu'elle crie, parce qu'elle crie; à ce moment-là, une voix peut percer par-dessus le bruit de tout le reste. Cela ne veut pas dire qu'elle commence par crier.

Un claquement n'est pas le point de départ. Penser à partir du claquement, du son de la rupture, m'a permis de réfléchir davantage à ce qui est en jeu dans les figures qui ont été mes compagnes de voyage : la féministe rabat-joie et la femme de couleur en colère. (Ahmed, 2017, traduction libre assistée par DeepL).

Version originale anglaise :

Snap is often used to indicate a sudden break or a quick movement. Snap can be used to refer to a sharp sound. Say you hear the sound of a twig snapping. You might not have noticed the twig before; you might have not noticed the pressure on the twig, how it was bent, but when it snaps, it catches your attention. You might hear the snap as the start of something. A snap is only the start of something because of what you did not notice, the pressure on the twig. You might hear someone when she shouts, because she shouts; at that moment a voice can break through over the sound of everything else. It does not mean she starts off by shouting.

A snap is not the starting point. Thinking from snap, from the sound of breaking, has allowed me to reflect more on what is at stake in the figures that have been by travelling companions: the feminist killjoy and the angry woman of colour. (Ahmed, 2017)

(dessin, texte, mémo vocal). J'ai principalement effectué des analyses transmédiales des questionnaires (les miens et ceux des personnes participantes) en me basant sur une analyse thématique selon les éléments qui revenaient le plus souvent, et en fonction également de mes axes de recherche. Autour d'une même notion (l'écoute, par exemple), j'analysais les discours selon une approche littéraire en observant le vocabulaire choisi, les rapprochements avec d'autres notions, la tonalité, etc. Mon carnet de bord, dans lequel je notais mes perceptions par rapport aux trois axes principaux de mon projet (voix, espace et interrelations¹⁹), a également permis de mettre en relation ces données phénoménologiques avec celle recueillies auprès des personnes participantes. Au départ, j'enregistrais les séances en me focalisant sur les improvisations mais, au fur et à mesure de l'avancée du projet, j'ai réalisé à quel point les discussions suivant ces périodes de création incarnée étaient cruciales dans le processus, révélaient les dynamiques en place et nos efforts pour garder un dialogue égalitaire, bienveillant, rigoureusement queer.

À travers tout ce processus, mon souci principal était de contourner mes biais perceptifs dans l'analyse et l'interprétation des données, et surtout de ne pas imposer un regard surplombant afin de développer un dialogue égalitaire entre les différentes perspectives.

Après cette traversée de mes assises méthodologiques tissant ensemble cycles heuristiques, phénoménologie queer et analyse transmédiatique, je donnerai ici un aperçu de mon paysage conceptuel, notamment en ce qui a trait à la conception du chœur.

1.2 Approches du chœur et de la choralité

Mon approche du chœur, transdisciplinaire en ce qu'elle n'est ni clairement musicale, ni complètement narrative, ni parfaitement chorégraphique, mais peut-être tout cela à la fois, emprunte beaucoup à *Naissance de la tragédie* (1872), ce qui peut paraître surprenant lorsqu'on connaît les positions politiques (misogynes, anti-féministes, validistes et nationalistes) de son auteur, Friedrich Nietzsche. Mais dans cette réappropriation queer de ses idées, je mets de l'avant la porosité de l'individu et sa subjectivité toute relationnelle (au sens où l'identité se définit et se précise dans, par et à travers ses relations avec les autres) ainsi que l'ancrage corporel notable du penseur allemand, en plus de cette indétermination interartistique.

19 Dans mon carnet de bord, cette catégorie portait le nom de « Groupe/proxémie ».

Mais d'abord, un petit rappel de certains éléments constitutifs de cette notion. Interdisciplinaire, le chœur relève, dès l'Antiquité, autant de la danse que du théâtre et de la musique (CNRTL, 2012a). Sa dimension collective se situe à l'avant-plan des génériques qui le décrivent (« ensemble », « groupe ») et, au 19^e siècle, le terme en vient à signifier, au sens commun, une forme de consensus (Rey, 1998, p. 743).

L'article de Martin Mégevand intitulé « L'éternel retour du chœur » (2003) m'a aiguillé-e sur de nombreux essais de définition, voire sur des approches conceptuelles variées de ce vaste concept. L'auteur brosse un aperçu historique de la notion (en tout cas dans ses manifestations occidentales), de son émergence dans l'Antiquité (en lien avec son origine rituelle) jusqu'à la choralité contemporaine, en passant par les conceptions d'Horace, sa persistance médiévale, sa mutation shakespearienne, sa modération classique, ses incarnations romantiques et modernes, ses itérations postmodernes. Je me pencherai sur la filiation entre ses origines grecques et la conception romantique, voire spécifiquement nietzschéenne, pour établir les parentés avec mon approche du chœur queer.

Selon Mégevand, l'un des éléments attrayant du chœur est lié aux associations signifiantes qui sont sous-jacentes à son emploi sur les scènes : « alliant au sème de *collectivité* celui des *limites du représentable*, il permet toutes sortes d'effets de sens ayant trait au social ou au politique, à commencer par la représentation de la communauté humaine » (Mégevand, 2003, p. 106). Cette question des « limites du représentable » trouvait particulièrement écho chez moi, qui me méfie des fictions totalisantes ou des conventions dramatiques trop établies. Refuser la fable et laisser toute la place au chœur, c'était déjà, en quelque sorte, une entreprise pour distordre la représentation, la déjouer.

Le chœur témoigne d'une capacité de renouvellement dans l'histoire d'autant plus remarquable qu'il oppose de grandes résistances à la représentation. Il se peut que ces résistances soient autant dues à des problèmes pratiques de représentation qu'aux effets qu'induit le chœur sur la réception d'un spectacle ou d'une pièce, notamment aux plans de la perception de l'espace et du temps. Dès lors, c'est tout particulièrement aux effets de distorsion du chœur sur le temps dramatique qu'on sera sensible. (Mégevand, 2003, p. 106)

Parlant de la vision romantique, portée par Friedrich Nietzsche et Antonin Artaud, il énonce que la présence scénique du chœur permet de représenter le désir de fusion communautaire (et, on

le devine en creux, les résistances à une telle fusion). C'est une tension qui s'exprime par ailleurs dès l'Antiquité :

Le langage du chœur de tragédie fait donc coexister deux tendances contraires : une qualité poétique et métaphorique particulière qui a pour objet une restitution de la présence du sujet au monde et simultanément une vertu de généralisation qui fait office de rationalisation du discours et, partant, de mise à distance du monde (Mégevand, 2003, p. 108).

Le chœur n'est donc pas cet ensemble homogène aux tendances consensuelles : « Élément dynamique à l'extrême, il n'est pas cet ensemble informe, uniforme et statique qu'il offre à la première vue; il est au contraire, ce composite, hybride, multiforme et énergiquement chargé, apte à empêcher les pétrifications du sens et à revêtir de multiples fonctions. » (Mégevand, 2003, p. 109) Après un passage où il décrit les usages brechtiens du chœur, Mégevand remarque que les résurgences contemporaines et postmodernes de cette forme se placent surtout sous le signe du manque et de l'impossibilité de faire communauté (2003, p. 121). C'est d'ailleurs ce qu'il nomme, dans un autre texte, la choralité (« ce qui reste du chœur quand le chœur n'y est plus » [Mégevand, dans Triau (dir.), 2003]).

1.2.1 Chœur queer nitzschéen : une contradiction?

Dans *Naissance de la tragédie* (1872), Friedrich Nietzsche replonge dans les origines de la tragédie grecque (et, partant, du chœur) pour dévoiler le rôle primordial qu'y joue la musique, exprimant des réalités au-delà même des mots qu'elle peut porter. Il appuie sa vision sur un ancrage esthétique éminemment physique, où le ressenti corporel est à la base de la pensée et sert à appréhender les œuvres artistiques (St-Germain, 2019, p. 12), et plaide pour une valorisation des forces dionysiaques qui précèdent l'individuation et l'apparition du héros (Nietzsche, 1872). La filiation de mon projet avec les idées du penseur allemand n'est ni évidente, ni facile. Ses prises de positions sont aux antipodes de ma pensée queer. On peut, bien sûr, considérer que Nietzsche est nourri du discours social de son époque... Mais on lui reconnaît aussi une agentivité dans la façon de reprendre et d'utiliser le langage et les idées qui forment son horizon de pensée. Je prendrai le temps, dans les paragraphes qui suivent, de détailler les points de friction les plus notables avec mes valeurs.

Nietzsche est tout d'abord nationaliste. On remarque d'ailleurs chez lui des tendances à hiérarchiser les êtres humain·e·s en fonction de leur lieu de naissance ou de leur génotype : « De toutes les races d'hommes, la plus accomplie, la plus belle, la plus justement enviée, la plus séduisante, la plus entraînante vers la vie, les Grecs... » (Nietzsche, 1886a). Le mouvement queer s'oppose aux nationalismes, et plus spécifiquement à l'homonationalisme²⁰.

Il n'est pas anodin, dans la citation précédente, de trouver le mot « hommes » alors qu'il aurait clairement le sens d'« humain·e·s ». Son usage du mot « homme », lié à toutes sortes d'actions concrètes dans le monde, révèle ses positions sexistes, voire misogynes, alors que le mot « femme » est réservé à la conjugalité, dans le meilleur des cas, et aux tares, dans le pire : « Cet aspect de la "sérénité grecque" fut ce qui révolta les profondes et terribles natures des quatre premiers siècles du christianisme; le fait de se dérober *comme une femme* devant ce qui est sérieux et effrayant » (Nietzsche, 1872; je souligne). De plus, parlant de *Naissance de la tragédie*, quatorze ans après l'avoir fait paraître, il en voit certains défauts dont le pire, semble-t-il, serait l'efféminisation, ce qui semble la marque d'un esprit misogyne, à tout le moins (et homophobe, si on extrapole) : « ce livre me paraît aujourd'hui un livre impossible, – je le trouve mal écrit, lourd, pénible, hérissé d'images forcenées et incohérentes, sentimental, édulcoré ça et là jusqu'à l'effémination, mal équilibré, dépourvu d'effort vers la pure logique » (Nietzsche, 1886b). Il souscrit à une vision essentialisante de « la femme », expression qu'il utilise au singulier : « En un mot, la femme perd de sa pudeur. Ajoutons de suite qu'elle perd aussi le goût. Elle désapprend de craindre l'homme. Mais la femme qui "désapprend la crainte" sacrifie ses instincts les plus féminins. » (Nietzsche, 1886b) Plus encore, ses positions semblent anti-féministes :

Tandis qu'elle s'empare ainsi de nouveaux droits, tandis qu'elle s'efforce de devenir « maître » et inscrit le « progrès » de la femme sur son drapeau, elle aboutit au résultat contraire avec une évidence terrible : la femme recule. Depuis la Révolution française l'influence de la femme a diminué dans la mesure où ses droits et ses prétentions ont augmenté ; et l'émancipation de la femme, à quoi aspirent les

20 Jasbir K. Puar définit l'homonationalisme comme :

[L]a manifestation d'une collusion entre homosexualité et nationalisme aussi bien générée par les sujets gays, lesbiens et queers eux-mêmes que par la rhétorique de l'inclusion patriotique dans la nation. La production de corps gays, lesbiens, et queers joue donc un rôle crucial dans le déploiement du nationalisme et du patriotisme états-unien [« mais pas que... », comme le font remarquer Grandena et Landry, 2022], dans la mesure où ces corps pervers entérinent la norme hétérosexuelle mais également en ce que certains corps homosexuels domestiqués approvisionnent en munitions les projets nationalistes (2012, p. 10).

femmes elles-mêmes (et non seulement de superficiels cerveaux masculins), apparaît comme un remarquable symptôme de l'affaiblissement et de l'énervement croissants des instincts vraiment féminins. » (Nietzsche, 1886b)

Le penseur serait également qualifié de validiste, à un degré extrême allant même jusqu'à l'eugénisme : « Enfin – et c'est là le plus terrible dans la notion de l'homme bon – on a pris parti pour les faibles, les infirmes, les ratés, les gens malades d'eux-mêmes et tout ce qui doit disparaître! On a contrecarré la loi de la sélection [...] » (Nietzsche, 1888).

1.2.2 Queeriser Nietzsche et son chœur romantique

Reconnaissant ainsi les éléments nationalistes, machistes, homophobes et validistes de la pensée du philosophe allemand, je m'en suis tout de même réapproprié des composantes qui me semblent queers (dans une acception transhistorique, voire volontairement anachronique du terme). J'assume ce pied de nez conceptuel, voyant une subversion dans l'idée de queeriser Nietzsche. Contemporain d'un moment de cristallisation des identités sexuelles (la création des termes « hétérosexualité » et « homosexualité » est contemporaine de l'« Essai d'autocritique » que Nietzsche rédige en avant-propos d'une réédition de *Naissance de la tragédie*), le philosophe pressent des forces normalisatrices à l'œuvre au sein de la société, forces qu'il qualifie d'« apolliniennes », brimant l'expression d'une part importante de l'expérience humaine lorsqu'elles sont survalorisées. L'approche nietzschéenne du chœur prône ainsi pour le rétablissement d'un équilibre social et humain, à partir d'un ancrage corporel.

Nietzsche appelle à aller au-delà des apparences et des normes sociales que les humain-e-s ont intériorisées dans la civilisation et qualifie en ce sens le chœur de « rempart vivant contre l'assaut de la réalité » (Nietzsche, 1872, p. 39). Le chœur de satyres, associé au dieu grec Dionysos, s'oppose en quelque sorte à l'individuation du héros tragique (apollinien).

Je crois que l'homme civilisé grec se sentait ainsi annihilé en présence du chœur des satyres, et c'est l'effet le plus immédiat de la tragédie dionysienne que les institutions politiques et la société, en un mot les abîmes qui séparent les hommes les uns des autres, disparaissent devant un sentiment irrésistible qui les ramène à l'état d'identification primordial de la nature (Nietzsche, 1872, p. 37).

Outre l'androcentrisme évident de cette citation, on remarquera les critiques que le penseur adresse aux institutions, qui s'opposent à une connexion plus fondamentale avec les principes

mêmes de la vie. Le chœur permet de réimaginer de nouveaux types de liens sociaux et de les faire exister sur la scène :

[...] le chœur offre dans le champ artistique la possibilité provisoire d'une réparation, d'un rétablissement symbolique du lien social. Le chœur est consolateur, il permet tout à la fois d'échapper à la société et de créer un nouveau type de lien social, vécu par le retour à une unité naturelle, précivilisée. (Mégevand, 2003, p. 116)

Si cette idée d'« état de nature » me semble éloignée des postulats déconstructionnistes du queer, j'y vois par contre une forme d'autorisation à l'écoute de ses désirs et une valorisation d'unions collectives qui se formeraient autour de ceux-ci, comme les communautés queers. À nous aussi, il nous « paraît ridicule ou honteux que ce soit [notre] affaire de remettre d'aplomb un monde disloqué » (Nietzsche, 1872, p. 37-38) : il ne s'agit pas de se donner la tâche de guérir la société, mais d'imaginer une hétérotopie momentanée et bienfaitrice, dans laquelle les frontières posées par la question de l'individuation se brouillent : « Autrement dit, pour le choreute nietzschéen, la frontière est poreuse entre soi et l'autre, entre moi et monde; l'état d'ivresse et de léthargie où il se trouve permet la libération pulsionnelle, qui n'existerait que dans l'horizon de la création d'une communauté. » (Mégevand, 2003, p. 117) Cette collectivité temporaire dans laquelle on se fond, on se meut, on s'émeut et on mue : telle était l'une des directions souhaitées pour le chœur queer que j'ai formé.

Nietzsche énonce : « L'instinct dionysiaque, avec sa joie primordiale en face même de la douleur, est la commune matrice d'où naquirent la musique et le mythe tragique » (1872, p. 101). En reconnaissant une même origine à ces arts qui sont maintenant souvent considérés comme distincts et en qualifiant la musique de « cœur même des choses » (p. 71), l'auteur revalorise la place de cet art au sein de la scène théâtrale. Cette perméabilité artistique fait tout à fait écho à ma vision de la forme chorale. Par ailleurs, cette imbrication de la souffrance et de l'extase me semble aussi trouver écho dans des pensées queer contemporaines (Jouhandeau, 2006; Halperin, 2010; Éribon, 2015; Bourcier, 2018; Halberstam, 2020).

Par ma lecture du texte et en lisant une interprétation récente de la *Naissance de la tragédie* (St-Germain, 2019), j'ai été confirmé-e dans mes intuitions de recherche : l'aspect sensible et vécu de l'acte artistique y est indéniable, et il valide également la cohérence d'une approche phénoménologique d'une telle forme.

1.2.3 Un éclairage contemporain : l'ancrage corporel de la pensée de Nietzsche

Le mémoire de maîtrise de Félix St-Germain (2019) analyse la corporéité dans *La naissance de la tragédie* de Nietzsche, qui prend aussi la forme de la pulsion et d'autres modalités charnelles (p. 12). Penser « au fil conducteur du corps » devient une véritable assise méthodologique de l'auteur allemand : « Cette directive implique qu'une philosophie qui tente de penser la vie doit s'ancrer dans le vécu lui-même. Elle doit partir du ressenti corporel. » (St-Germain, 2019, p. 12). Le corps, mais également tout son ancrage sensible et affectif, sont largement associés au dieu grec Dionysos, à ses pulsions de vie et d'ivresse (St-Germain, 2019, p. 14). L'art dramatique, indissociable de la musique, permet de rendre compte de toutes ces forces à l'œuvre dans la corporéité humaine, mêlant désir, souffrance et joie :

Les paroles de la sagesse tragique sont chantées, projetées par la musicalité du chœur dithyrambique. L'attention au culte tragique, plus qu'aux mots proférés dans la tragédie, permet ainsi à Nietzsche de déchiffrer les affects et la dynamique d'instincts qui habitent le corps dionysiaque de l'homme tragique. (St-Germain, 2019, p. 16)

L'une des acceptions nietzschéennes de l'ivresse dionysiaque est d'ailleurs liée au chœur et à la collectivité qu'il représente : « évanouissement de l'individualité dans l'archi-unité de la communauté des vivants » provoquant un « sentiment de libération à l'égard de la structure subjective de la représentation et des limites personnelles » (St-Germain, 2019, p. 54), porosité dont j'ai parlé précédemment.

Et, comme corps et âme sont indissociables, les actions poétiques incarnées ne sont pas détachées non plus de la pensée : « L'esthétique [comme « intuition imaginative »] et le questionnement existentiel s'alignent donc sur l'activité concrète et incarnée du vécu intuitif. » (St-Germain, 2019, p. 26). St-Germain ajoute plus loin : « Dans la pensée de Nietzsche, art et connaissance ne rentrent pas nécessairement en dissonance, ils peuvent s'accorder au diapason de la force vitale de création qui produit l'illusion artistique nécessaire à la vie. » (2019, p. 27) La musique, tout particulièrement, adopterait un langage pour ainsi dire physiologique :

La musique ne s'adresse pas à l'intellect pur, affranchi de la matérialité du corps vivant. Elle parle au contraire directement les mots du corps, pour ainsi dire, et celui-ci imite en retour la musicalité de la nature par sa respiration et par les battements de son cœur, puis lui répond par la danse, par le chant, par le cri (St-Germain, 2019, p. 55).

Mettant de l'avant cette citation de Nietzsche, « la musique elle-même, dans sa souveraineté absolue, n'a pas besoin de l'image ni du concept, mais tolère seulement qu'ils l'accompagnent » (2019, p. 55), St-Germain rappelle que le philosophe allemand s'inscrit déjà dans un mouvement contrant l'ocularocentrisme et le logocentrisme²¹. Ce positionnement fait écho à l'un de mes objectifs artistiques qui agit aussi comme une intuition de recherche-crédation.

1.2.4 Chœur, langue et musicalité

La forme chorale est parfois synonyme d'unison, d'unanimité. Quelle langue parle le chœur? Doit-il toujours s'exprimer d'une seule voix? Quelle est la place de la musicalité dans sa définition même? Mégevand parle du chœur antique comme un « invariant du tragique ». Dans la foulée, il commente : « Un invariant fort embarrassant assurément, dans la mesure où dans sa langue même le chœur porte la complexité et posait sans doute d'inextricables problèmes de dramaturgie. » (Mégevand, 2003, p. 109) Il fait ici spécifiquement référence à l'unisson de la parole déclamée, qui doit viser la compréhension et dont l'image peut connoter « un grand corps harmonieux dont toute individuation est exclue » (Mégevand, 2003, p. 109). Pourtant, il me semble clair que l'ivresse dionysiaque s'affranchit de cette obligation d'uniformité : le chœur peut se lancer dans un même mouvement (ou dire la même chose) sans que les gestes de ses membres (ou leurs mots) soient forcément identiques. Et encore, ce langage doit-il forcément être intelligible? Mégevand rapproche les conceptions du chœur de Nietzsche avec celle d'Antonin Artaud, dont l'intérêt pour « l'espace sonore » (Mégevand, 2003, p. 119) résonne beaucoup avec mes élans :

On se rappelle qu'Artaud forgera son signifiant en fonction d'une certaine qualité vibratoire et sonore capable d'agir sur la sensibilité de l'auditeur. Ce faisant, il l'insérera dans une chaîne rythmique qui deviendra incantation, c'est-à-dire parole magique qui opère un sortilège et ce langage s'adressera à la fois à l'esprit et aux sens, accueillant le délire, la libre expression de l'émotion. Pour cela, Artaud entend opérer une démarche rétroactive, pour revenir au moment de la parole d'avant les mots, du signifiant séparé du sens. Le mouvement même de la parole selon Artaud rejoint [le] chœur des origines : l'espace sonore de la langue poétique d'Artaud est en effet constitué par une rythmique incantatoire et musicale, comme l'était la danse des choreutes dans l'*orkhestra* : « La seule loi, c'est l'énergie poétique qui va du

21 « Attitude théorique qui consiste à donner au logos (langage, pensée rationnelle...) qu'il soit écrit ou parlé, une position centrale. », *Grand Dictionnaire terminologique*, Gouvernement du Québec, 2023. <https://vitrinelinguistique.oqlf.gouv.qc.ca/fiche-gdt/fiche/17574818/logocentrisme>
Le terme, dans un contexte théâtral, est utilisé comme synonyme de « textocentrisme », soit une tendance à donner la primauté au texte.

silence étranglé à la peinture précipitée d'un spasme, et de la parole individuelle *mezzo voce* à l'orage pesant et ample d'un chœur lentement rassemblé. » (Artaud, 1966). (Mégevand, 2003, p. 119)

Mon envie de musicalisation de la scène théâtrale s'inscrit tout à fait dans cette lignée (et le premier tableau de *Faire chœur queer* est d'ailleurs constitué d'un orage pesant et ample du chœur). Pour le dire vite, la musicalisation représente la mise en application dans un contexte théâtral (au sein des répétitions, de la performance et de sa perception) de ce qu'on considère la musicalité dans un contexte donné.

David Roesner, spécialisé dans le théâtre musical expérimental et la musicalité de la performance théâtrale, offre une définition de la musicalité au théâtre dans l'ouvrage *Musicality in Theatre: Music as Model, Method and Metaphor in Theatre-Making* (2014). Il s'agit, selon lui, d'un ensemble de mouvements interarts nés de l'affinité naturelle entre la scène et la musique à analyser heuristiquement (p. 9) et ne se limitant pas au domaine sonore, puisque mouvements, lumière ou couleurs peuvent receler des qualités « musicales », ou organisées selon des principes musicaux (p. 14). Roesner reconnaît que ce qu'on considère comme de la musique (voire du théâtre) dépend d'une panoplie d'influences historiques, sociales, géographiques, économiques (p. 10).

La « musique » est-elle liée à l'immersion, à la contemplation pré-linguistique, à l'émotion brute ou à la construction sophistiquée et l'architecture du temps? S'applique-t-elle à la formation globale du temps, aux qualités sonores de la parole, aux qualités spécifiques du mouvement, aux relations structurelles entre des éléments distincts de la production? Là encore, il s'agit potentiellement de tout cela. (Roesner, 2014, p. 20, traduction libre assistée par DeepL²²)

Dans cet ouvrage, il se saisit de la musicalité comme d'un dispositif esthétique (au sens foucauldien du terme), incluant discours, processus et arrangements de pouvoir/savoir (Roesner, 2014, p. 11) à observer selon des contextes variés, et notamment chez Adolphe Appia, Vsevolod Meyerhold et Antonin Artaud, en citant la date de parution de *Naissance de la tragédie* comme un point de départ de son projet.

22 Citation originale :

« Is 'music' about immersion, pre-linguistic contemplation, raw emotion or sophisticated construction and architecture of time? Does it apply to the overall shaping of time, to sonic qualities of speech, to specific qualities of movement, to structural relationships between distinct elements of production? Again, it is potentially all of the above. »

Sans que je souscrive directement à la métaphysique d'Artaud, son approche « dionysienne » (Roesner, 2014, p. 109) de la musicalité rejoint la conception chorale que je veux emprunter. Elle me paraît aussi une expérience assez en résonance avec l'expérience queer :

Contrairement à Appia, cependant, la musicalité [d'Artaud] n'est pas le véhicule d'une forme harmonique et d'un moi éclairé, mais l'expression d'un profond malaise du moi dans le monde, tout en célébrant la « jouissance » du corps, de l'exaltation et de l'excès. (Roesner, 2014, p. 109, traduction libre assistée par DeepL²³)

Peut-être parce que mon premier contact direct avec la scène s'est fait par le biais du théâtre musical, j'ai tendance à ne pas séparer distinctement les disciplines qui composent les arts vivants. Mon souhait, pour *Faire chœur queer*, était précisément de créer une œuvre au confluent du théâtre, de la musique et de la performance, mettre de l'avant la dimension sonore de l'espace et échapper au textocentrisme, cette tendance à placer la parole intelligible, le texte, en surplomb de toutes les autres composantes de la représentation théâtrale. J'avais envie de créer un espace de liberté au plan sonore (et vocal tout particulièrement), en présupposant que nos vécus et identités queers résonneraient ensemble pour créer une œuvre au-delà des définitions établies des disciplines.

La notion de « musicalisation », telle que développée par Roesner, est apparue en cela très inspirante pour ma démarche. Roesner, dans l'article « The Politics of the Polyphony of Performance: Musicalization in Contemporary German Theatre » (2008), pose la musicalité comme l'effet du « tournant musical », la (re)découverte de la musicalité dans les processus et les événements théâtraux (p. 45). Il développe trois manières d'appréhender la musicalisation, soit (1) dans le processus de répétition, (2) comme principe organisateur de la performance et (3) dans le processus de perception.

Loin de limiter l'usage de la voix au seul chant, la musicalisation est envisagée par David Roesner comme une façon d'échapper au logocentrisme et d'élargir la représentation théâtrale vers son plein potentiel :

La musicalisation a souvent été l'un des moyens de parvenir à une certaine émancipation du logocentrisme dans le contexte du théâtre postdramatique, mais

23 Citation originale : « Quite in contrast to Appia, however, musicality is not a vehicle for a harmonic form and an enlightened self, but an expression of a profound discomfort of the self in the world, while at the same time celebrating the 'jouissance' of body, exhilaration and excess. »

elle a également réintroduit toute la gamme du potentiel textuel : en tant que phénomène rythmique, gesticulatoire, mélodique, spatial et aural, ainsi que porteur de sens. En outre, les caractéristiques musicales de tous les éléments de l'événement théâtral (par exemple la rythmicité du texte, la dynamique du mouvement, le caractère mélodieux de la voix, le tempo de la succession des événements, etc.) ont été utilisées à différents niveaux (dans la macro et la microstructure) comme principe d'organisation de la performance. (Roesner, 2008, p. 48, traduction libre assistée par DeepL²⁴).

Sa définition ne tient pas qu'à une série de caractéristiques à retrouver, mais comprend les effets possibles de cette approche du théâtre. La musicalisation devient le principe organisateur des événements, comme une invitation à se laisser guider par les oreilles, tournant le dos non seulement au logocentrisme, mais aussi à l'oculocentrisme de la scène moderne (Larrue et Mervant-Roux, 2014), ces tendances à accorder la primauté à la parole ou à la vision au sein de la représentation.

Mon intuition que la musicalisation et la choralité peuvent être les bases d'une création théâtrale est confirmée par l'expérience de Marcus Borja de Almeida Filho, qu'il rapporte dans sa thèse intitulée *Poétiques de la voix et espaces sonores : la musicalité et la choralité comme bases de la pratique théâtrale* (2017). Tout comme de Almeida Filho, je conçois la voix non seulement comme une matérialité sonore, mais aussi comme un objet qui occupe une certaine place dans l'espace. De Almeida Filho, prolongeant la pensée de Zumthor (1983), invite à imaginer les relations sensibles qui s'établissent dans l'espace par les voix elles-mêmes.

C'est précisément cette articulation des couches sonores du monde, chaotique et harmonique tour à tour (ou à la fois), comme un vecteur de sens à part entière qu'il m'intéresse d'interroger dans mon travail. Et c'est précisément cela que j'appelle musicalité. Il s'agit donc d'une perception différenciée des sons qui nous traversent, une entrée en « état de musique » dans notre relation avec ces sons, c'est-à-dire, en état de les percevoir comme les éléments sans cesse changeants d'une composition improvisée que je transforme en partition du simple fait de les écouter. (de Almeida Filho, 2017, p. 53)

24 Citation originale :

Musicalization has often been one of the means of achieving a certain liberation from logocentrism in the context of postdramatic theatre, but has also re-introduced the full range of textual potential: as a rhythmical, gesticulatory, melodic, spatial and aural phenomenon as well as a carrier of meaning. Beyond that, musical characteristics of all elements of the theatrical event (for example the rhythmicality of the text, dynamic of movement, melodiousness of voice, tempo of the succession of events, etc.) have been used on different levels (in the macro and microstructure) as an organizational principle of performance.

Je souscris aussi assez bien à la vision qu'Almeida Filho a du chœur :

Le principe choral nous intéresse moins par l'agglomération que par la diversification génératrice de polyphonies. La musique au sens large, ou plutôt la musicalité comme principe organisateur des sons dans l'espace-temps, est ce qui nous permet de faire parler ensemble toutes ces voix et d'extraire, par intermittence, la symphonie de la cacophonie. (de Almeida Filho, 2017, p. 151)

Ainsi, le chœur que je voulais convier était un ensemble forcément hétérogène, non contraint à l'unisson ni aux frontières des disciplines artistiques ou aux délimitations des genres musicaux, libre d'errer aux confins de la voix parlée, chantée, murmurée ou créée, des percussions corporelles, de la danse, du silence. Comme dans les milieux queers, l'autodétermination, dans ce cas-ci la volonté de *faire chœur*, suffisait à nommer l'ensemble et validait nos recherches artistiques, d'où le titre que j'ai donné à l'essai scénique.

1.3 Le processus de *Faire chœur queer* : rassembler, écouter et horizontaliser

Deux axes traversent le retour réflexif sur cette réalisation, l'un touchant les divers mécanismes, depuis la conception des ateliers jusqu'à la réalisation de l'essai scénique, visant à horizontaliser les dynamiques de création et à déjouer la fonction de metteur·e en scène / coryphée ou de chef·fe de chœur, et l'autre, au rôle de l'écoute queer dans le projet, autant comme inspiration théorique que comme mode opératoire durant tout le processus.

« Faire chœur queer », c'est d'abord créer un rassemblement et, dans la section qui suit, je parlerai davantage de la constitution du groupe. J'aborderai ensuite les stratégies que j'ai employées pour tenter, au maximum, de déconstruire les hiérarchies implicites et intériorisées inhérentes à tout projet universitaire.

1.3.1 Constitution du groupe

J'ai constitué un groupe avec qui explorer nos voix dans un local de répétition de l'École supérieure de théâtre de l'UQAM. Avec l'aval du Comité d'éthique de la recherche pour les projets étudiants impliquant des êtres humains (CERPE)²⁵, j'ai fait circuler un appel à

25 Voir la certification éthique à l'annexe A, p. 102.

participation²⁶ par Facebook, par quelques listes de distribution par courriel et j'ai posé des affiches de l'appel à quelques endroits stratégiques dans l'UQAM.

En plus de la disponibilité à participer autant aux ateliers de voix qu'à l'essai scénique et de l'âge de la majorité, les critères d'admissibilité des personnes participantes incluaient l'autoidentification comme queer ou 2LGBTQIA2S+ et comme personne ayant une pratique vocale amateur ou professionnelle²⁷. Mon projet mettant de l'avant les relations au sein d'un groupe choral queer, je souhaitais recruter des gens s'identifiant comme queer ou LGBTQIA2+ afin de rendre visibles leurs (nos) expériences, leurs (nos) vécus, leur (notre) existence. Le choix de ne pas employer uniquement le terme « queer » participait de la volonté de décoloniser une appellation dont se sont emparé·e·s moult chercheur·euse·s blanc·he·s²⁸. Que la pratique artistique de ces personnes soit amateur ou professionnelle, de longue ou de courte date, je souhaitais m'entourer de personnes dont le corps et la voix représentaient déjà des outils d'expression, au sens où elles ont une pratique vocale ou une pratique de jeu qui inclut la voix.

Des vingt-trois personnes admissibles ayant complété le questionnaire de candidatures, seize se sont présentées au premier atelier, les autres ayant dû se désister pour diverses raisons. La participation a fluctué durant les ateliers qui se sont échelonnés du 9 mai au 18 août 2022. Je préparais les rencontres à l'avance pour assurer une structure *possible*, mais j'ai tenté, autant que faire se peut, d'horizontaliser les dynamiques de création.

26 Voir la version affiche de l'appel à participation à l'annexe B, p. 103.

27 Les exemples, volontairement très diversifiés, comprenaient : chant, rap, technique vocale, karaoké, slam, chorale, growling (technique de chant guttural utilisée notamment dans la musique *heavy metal*), surimpression vocale et *spoken word*.

28 Je voulais pouvoir utiliser, notamment, l'acronyme (LGBTQIA2S+) dans sa version la plus longue, afin que les personnes de diverses orientations sexuelles et identités de genre puissent se reconnaître. L'exemple le plus probant est l'effacement de l'identité bispirituelle dans le terme parapluie « queer » : bien que des personnes puissent se retrouver dans cette étiquette, ce ne sont pas toutes les personnes bispirituelles qui s'identifient au « queer », ce qui est un exemple assez révélateur de l'indissociabilité des luttes décoloniales (ici, autochtones, spécifiquement) avec celles qui touchent l'identité sexuelle et de genre. Certain·e·s penseur·euse·s queers et blanc·he·s peuvent avoir tendance à effacer ou minoriser l'intersectionnalité de ces luttes, et je refuse de m'inscrire dans cette lignée.

1.3.2 Un objectif de cocréation : pour l'horizontalisation des dynamiques

Un premier écueil auquel se bute tout projet se présentant en cocréation au sein d'une université, je crois, est ce différentiel de pouvoir/savoir perçu entre les personnes qui sont à *l'intérieur* ou à *l'extérieur* de l'institution. Et même une simple perception peut amener des effets matériels réels : les personnes qui m'attribuent un capital symbolique fort sont susceptibles d'adopter des postures en fonction de la dynamique ainsi créée ou activée. En tant que candidat-e à la maîtrise, que personne ayant une formation musicale et une pratique artistique, que porteuse de projet, et même d'ancien-ne prof de cégep, ma posture n'est rien de moins qu'ambiguë : je détiens un pouvoir symbolique immense, et pourtant je souhaite impliquer des personnes à parts égales dans un processus artistique et humain échelonné sur quelques mois. Ma posture et mon sentiment par rapport à celle-ci ont varié durant cette aventure. Je parlerai des stratégies que j'ai employées pour tenter d'horizontaliser les dynamiques de création.

Sur le conseil de ma directrice de recherche, j'ai préparé assez précisément les premières séances de *Faire chœur queer* (voir exemple de préparation de la première séance, annexe F, p. 125). Selon son expérience, les personnes qui se présentent à des projets, même si ceux-ci sont présentés comme des projets de cocréation, vont avoir envie de se laisser porter par la préparation existante²⁹. J'ai tenté, dès la première séance avec les choristes, de créer une ouverture pour discuter ensemble des valeurs qui nous unissaient, des limites que l'on nommait et que l'on pouvait offrir à la discussion. Cet exercice, qui a mené au schéma *Le brave space de notre chœur queer*, s'est révélé très utile. Il m'a permis de partager ma vision du concept de *safe(r) space* (tel qu'il sera développé dans le chapitre 3, p. 77 et suiv.) et de poser les bases très dialogiques du cadre qui serait le nôtre pour les mois à venir. La tendance des choristes à accepter ce qui est proposé, attitude qui peut sembler passive, est aussi une sorte d'acquiescement :

Je suis fasciné-e par l'adhésion au groupe, au projet, aux jeux. [...] Je ne pense pas faciliter ces ateliers d'une façon parfaite (y en a-t-il une?) mais j'adore que le *safe space/brave space* que je peux me permettre à *leader* ces ateliers-là [voulant dire que le *safe space* me donnait la place et la confiance de prendre les devants, de mener le groupe de la manière qui me semblait appropriée]. Je sens que je peux me tromper [...] et que le groupe continuera de se tenir et de m'épauler, même. (Carnet de bord, séance du 16 mai, section « Proxémie / groupe »)

29 Je me demande d'ailleurs si notre déficit collectif de réelle éducation politique démocratique ne serait pas aussi en cause. On apprend surtout à déléguer le pouvoir dans nos différentes instances (votes, élections, etc.).

J'essaie beaucoup de stratégies différentes pour distribuer le pouvoir durant les ateliers que j'ai structurés : je sollicite les personnes pour qu'elles proposent des exercices durant les échauffements, pour qu'elles suggèrent des musiques à écouter, laisse souvent le choix entre plusieurs jeux possibles (présélectionnés en fonction des thèmes des explorations et d'une certaine progression à laquelle j'ai réfléchi). Je tente de cultiver à tout moment une attitude ouverte pour favoriser l'agentivité des choristes. Lorsque je lance un jeu, je laisse les personnes s'y joindre lorsqu'elles se sentent prêtes à le faire. Et je décide, plus ou moins consciemment, de ne pas en déterminer moi-même la fin : « Je me suis senti en recherche du rythme exact, du *pacing* adéquat (quand l'exercice devrait-il se terminer?) et je pense que le groupe l'a trouvé lui-même, dans une organicité assez formidable et une réelle écoute bienveillante, fragile et magnifique. » (Carnet de bord, séance du 9 mai, section « Voix ») D'ailleurs, une de mes stratégies, employée de manière aussi assez intuitive, a été de participer au même titre que toutes les autres choristes aux ateliers; d'être assez volontaire dans mes propositions, de « donner le ton », et de m'effacer progressivement au fil des ateliers, pour laisser à d'autres personnes l'espace pour faire de même, jusqu'à pouvoir écrire, durant le dernier atelier du premier cycle : « Je me sentais un peu périphérique dans les jeux, un peu G.O.³⁰ dans la facilitation/prise de décision. » (Questionnaire du 25 mai, question 1). Je laisse énormément de place aux retours sur les jeux, aux discussions au sujet des ressentis durant ceux-ci.

[C]'est dans cet esprit que je fais choisir certaines activités, que je consulte et que je laisse beaucoup BEAUCOUP de place à l'écoute dans le processus. J'ai parfois même peur de trop parler/que l'activité soit débalancée par les discussions mais, au contraire, je pense que c'est un *débrief* nécessaire qui contribue au *safe/brave space*. :) (Carnet de bord, séance du 18 mai, section « Proxémie / groupe »)

Le fait d'être une personne non binaire au sein d'un ensemble aux sensibilités queers ramène ma voix à un endroit égalitaire parmi celles des autres, et je m'abstiens presque toujours de proposer un point de vue surplombant sur nos explorations, rappelant que les ressentis des personnes participantes est ce qui m'intéresse le plus.

Je note cependant que, surtout au premier atelier, lorsque je réponds aux questions des personnes participantes, mes réticences à employer des instruments de musique ou à mobiliser du répertoire déjà existant orientent nos explorations dans certaines directions précises. Si la première de ces résistances s'inscrit dans une cohérence avec mon projet (utiliser des

³⁰ Abréviation de « gentil-le organisateur-ice » : terme employé dans des complexes touristiques pour désigner les personnes animatrices.

instruments de musique traditionnels divergerait trop, à mon avis, de la centralité que je voulais accorder à la voix), la seconde est un peu moins justifiée/justifiable... Je pense que je résiste à utiliser des chansons préalablement existantes précisément pour m'inscrire en réaction aux formes chorales plus traditionnelles. Cette réticence a été déjouée dans certains des jeux, mais aussi dans un numéro qui est resté dans l'essai scénique, soit l'interprétation de la chanson *Jolene* par une personne participante.

Pour moi, la collaboration doit s'ouvrir au-delà des ateliers en tant que tels, et c'est pourquoi je recueille les avis des choristes jusque dans la rédaction des outils de communication liés à l'essai scénique à venir :

Je les ai impliqué.e.s dans la rédaction du communiqué de presse et je sens que leurs retours sont sentis, sensibles : qu'il y a là aussi une implication, une générosité. Que c'est aussi en soi un apprivoisement de l'espace scénique, petit peu par petit peu. (Carnet de bord, séance du 18 mai, section « Proxémie / groupe »)

Je répète l'exercice lors de la tempête d'idées au sujet de l'affiche (séance du 27 juin), même si certaines limitations techniques feront que je ne pourrai pas me tenir à ce qui a été décidé alors.

1.3.3 La délicate question du *leadership*

Les stratégies doivent composer avec mon sentiment d'imposture et avec mon rapport conflictuel à la posture de leader. Je m'interroge sur les manières de laisser plus de place, tout en reconnaissant ma responsabilité : « Toutefois je sais qu'il s'agit de ma maîtrise, que j'énonce beaucoup de règles du jeu, et que cette posture a nécessairement un impact. » (mon questionnaire du 23 mai, question 1). La synthèse du premier cycle d'ateliers m'amène d'ailleurs à formuler des questions touchant précisément à cette ambivalence :

Comment favoriser l'empowerment individuel et collectif du groupe? Comment casser la gêne, faire en sorte que l'écoute ne soit pas au service d'une forme d'auto-inhibition? Comment ouvrir la coordination des ateliers, faire en sorte que les dynamiques soient moins top-down? (Carnet de bord, 1^{er} juin 2022)

Je remarque aussi que le versant négatif de cette envie serait de me décharger de l'organisation, ce que je souhaite aussi éviter. Mon intuition d'aller vers la plus grande transparence dans mes choix est corroborée par ma direction de recherche.

Le premier cycle d'ateliers était déterminant dans l'établissement des dynamiques. Le second cycle marque l'arrivée d'Annie Préfontaine, principale conceptrice sonore du projet. Nous discutons ensemble des prévisions que je fais pour l'organisation des séances et elle bonifie les séances avec des propositions nombreuses et généreuses. Son regard, un peu plus extérieur que le mien dans les expérimentations, fait qu'elle « pense à la lisibilité de ce qu'on voit (codes à construire pour le public, éventuellement) » (Carnet de bord, séance du 13 juin, section « Proxémie/groupe ». Les questions au sujet de la dramaturgie sonore qu'elle sèmera ainsi m'habiteront longtemps après le second cycle d'expérimentations. Connaissant bien le matériel de son, elle est davantage qu'une interlocutrice et elle prend parfois le rôle de leader dans les ateliers, parfois celui de participante, ce qui sont d'autres façons de distribuer le pouvoir.

Annie fait vraiment partie du groupe. Elle expérimente avec nous et elle expérimente avec nous, c'est marrant! Elle prend parfois le *lead* dans les explications ou dans les retours, toujours pour amener des pistes intéressantes. (Carnet de bord, 22 juin, section « Proxémie/groupe »)

Ce que je souligne par la formulation répétitive, c'est qu'elle est parfois choriste, et parfois elle semble se servir des matériaux sonores que nous créons pour expérimenter de son côté à la console. Nous avons toutes deux le souci de faire en sorte que les personnes participantes s'approprient la technologie, et nous utilisons des jeux et des explications dans cette visée. « Par chance, la voix d'Annie complète la mienne. » (Carnet de bord, 10 août, section « Voix »)

Durant le mois de juillet, j'ai créé un canevas pour l'essai scénique à partir de moments clés de nos séances d'expérimentations et je le propose aux choristes durant le troisième cycle d'ateliers. Malgré les mises en garde de ma directrice de recherche, mes attentes d'une horizontalité parfaite sont déçues : « Je sens aussi que le rôle de mise en scène que je finis par assumer donne plus de poids à ma voix, alors que c'est la partie que je souhaitais en cocréation. Goûter la contradiction. » (Questionnaire, 8 août, question 3).

Le troisième cycle d'expérimentation marque une rupture dans ma posture. À partir de ce moment, mon rôle sera différent : observatrice et gardien·ne du temps. Progressivement, j'apprends à naviguer dans cette posture et m'y sens de plus en plus à l'aise pendant l'entrée en salle. Je développe aussi des stratégies d'ouverture et de distribution du pouvoir, par exemple en donnant la possibilité, pendant les enchaînements, qu'un·e choriste à la fois puisse observer les tableaux, ce qui fait en sorte de plusieurs personnes peuvent prendre le rôle d'« œil

extérieur » (ou d'« oreille extérieure »?) à la scène en cours. Lors des représentations, je propose des intentions générales pour chacune afin de garder à vif le sentiment de la recherche, mais je m'assure aussi que chaque personne puisse nommer les siennes. À cet endroit du processus, les choristes deviennent les spécialistes du spectacle (avec les conceptrices) et mon rôle de guide ne m'apparaît plus autant comme une posture de pouvoir.

Le présent chapitre aura donc servi à poser les bases méthodologiques et conceptuelles de mon projet, centré autour d'une question somme toute assez simple : « Comment faire chœur queer? », mais qui conjugue à la fois les dimensions éthique et esthétique d'une choralité non hétérocisnormative. Au menu : cycles heuristiques, phénoménologie queer, analyse transmédiatique, approche romantique et incarnée du chœur, processus de cocréation relu à l'aune d'un *ethos* queer.

Le chapitre suivant sera davantage axé sur l'aspect vocal de mon projet de recherche : je passerai en revue là aussi quelques bases théoriques (queers) de la voix (de son aspect genré, de sa performativité) pour mieux comprendre mon approche de celle-ci, et j'aborderai les raisons de l'utilisation de la technologie dans la démarche et les possibles que celle-ci a amenés, pour ensuite plonger dans l'analyse de l'écoute queer au sein du chœur queer.

CHAPITRE 2

DU SILENCE AUX GAZOUS-BALEINES : QUELLES VOIX QUEERS?

Le temps est venu de sortir les divans sur les places et de collectiviser la parole, de politiser les corps, de débinariser la sexualité et de décoloniser l'inconscient.

Preciado, 2020, p. 39

Dans ce chapitre, j'utilise une perspective queer pour interroger la voix et ses présupposés. Je broserai un portrait des études en biologie et en sociolinguistique qui pointent vers le même constat, auquel des spécialistes en sciences humaines sont aussi parvenu·e·s : la binarité de genre est une construction, y compris du point de vue vocal. Si la performativité du genre pensée notamment par Judith Butler est un concept de plus en plus connu dans les milieux universitaires, sa dimension vocale l'est beaucoup moins, et ce manque repéré dans les travaux scientifiques m'a mené·e à souhaiter creuser davantage cet aspect. L'expérimentation, d'abord acoustique, durant les ateliers du chœur queer a aussi mené à des recherches incluant des technologies sonores, dont l'intégration est en lien direct avec la dimension queer du projet. Dans un souci de rendre compte du corollaire de la voix, son écoute, j'aborderai dans la dernière section de ce chapitre diverses approches de l'écoute à travers la perspective des vécus et politiques queers, ainsi que la manière dont ces pensées se sont incarnées dans la recherche-crédation.

2.1 Défaire la binarité vocale du genre

La voix en elle-même me semble un objet échappant à la binarité. Produite à l'intérieur du corps, elle s'en échappe et, par la projection, se réverbère et s'étend (pour employer un terme ahmedien) dans l'espace, au-delà de son lieu d'émission. David Le Breton, dans son essai *Éclats de voix : une anthropologie des voix* (2011), met d'ailleurs son aspect mystérieux à l'avant-plan dès l'introduction de son ouvrage :

Détachée de la parole la vocalité se donne comme émission subtile d'un corps, elle nous touche, nous bouleverse ou nous irrite, elle est d'emblée un lieu de désir et de méfiance. [...] Aucune science n'en épuise l'interrogation, même si l'acoustique, la

phonétique ou la linguistique essaient de la résorber dans leur savoir. Elle fuit de partout, elle ne se laisse pas circonvenir. (Le Breton, 2011, p. 11)

La voix est multifacette et, pour citer encore l'anthropologue, « elle est une matière sonore à la fois sociale, culturelle, sexuée³¹, affective, singulière, marquée par des ritualités et des émotions propres à une communauté linguistique à un moment de son histoire » (Le Breton, 2011, p. 12). Elle véhicule l'état de santé, l'humeur, la classe sociale et la provenance géographique d'une personne, entre autres éléments. Beaucoup d'informations transitent par la voix, et la dimension genrée n'en est qu'une parmi d'autres.

Un constat qui semble partagé par beaucoup des sources que j'ai consultées, c'est qu'on fait fausse route en naturalisant l'aspect genré de la voix, qui n'échappe pas aux constructions socioculturelles. Les structures vocales sont ainsi modelées par les attentes sociales. J'emprunterai donc à plusieurs de ces analyses, avec les écrits de Paul B. Preciado et de María Lugones, et j'aborderai très rapidement les études d'Anne Fausto-Sterling et d'Aron Arnold pour ce qui est de la déconstruction des fondements physiologiques du binarisme sexuel, pour finalement plonger dans la notion de la performativité vocale à partir de la pensée de Judith Butler, critiquée et prolongée par Annette Schlichter.

2.1.1 Parlons biologie corporelle et vocale (contre l'épistémologie de la différence sexuelle)

Dans *Je suis un monstre qui vous parle* (2020), le philosophe trans Paul B. Preciado effectue une remarquable synthèse de l'épistémologie de la différence sexuelle, dont il retrace l'histoire, les conséquences et les mutations à venir. Petite définition, pour commencer :

Lorsque je parle du régime de la différence sexuelle comme d'une épistémologie, je me réfère à un système historique de représentations, à un ensemble de discours, d'institutions, de conventions, de pratiques et d'accords culturels (qu'ils soient symboliques, religieux, scientifiques, techniques, commerciaux ou communicatifs) permettant à une société de décider de ce qui est vrai et de le distinguer de ce qui est faux. (Preciado, 2020, p. 23)

Preciado rappelle le développement très récent de cette épistémologie (deux cents ans tout au plus) qui a pris le pas devant le paradigme « mono-sexuel ». Selon cette conception, le corps

31 Par souci de cohérence avec la conception de la voix développée dans ce chapitre, on préférera dire que la voix est « sexualisée », au sens où, selon les cultures et les pratiques, les voix se voient plus ou moins intensément attribuer un genre (perçu).

masculin était considéré comme parfait, et le corps féminin, comme une variation dégénérée de celui-ci, du Moyen Âge jusqu'au 18^e siècle (Preciado, 2020, p. 25, s'inspirant des travaux de Thomas Laqueur [1990]). Le nouveau paradigme se développe avec un intérêt accru pour la science, avec de nouvelles techniques et une volonté de classification qui crée deux corps distincts (Preciado, 2020, p. 26). Le problème avec cette construction, c'est qu'elle fait fi de toute la variabilité biologique des corps humains, ce qui commence à mettre le système en crise autour des années 1940 et 1950, au moment de développements scientifiques supplémentaires qui révèlent davantage d'irrégularités par rapport à la bicatégorisation (homme/femme). Les multiples variations sont alors étiquetées comme des pathologies, ce qui amène le corps médical à procéder à des mutilations génitales sur des nouveaux-nés intersexes pour les corriger de leur supposée anomalie (Preciado, 2020, p. 31). C'est d'ailleurs ce qui amène les études queers et trans à « contester, aujourd'hui, le binarisme sexuel et de genre comme une vérité scientifique » (Preciado, dans Tuillon, 2020). Preciado s'exprime d'ailleurs depuis un point de vue situé (le « monstre » qu'il énonce dès le titre de sa prise de parole), un corps masculin pourvu d'un utérus : « Donc je suis une preuve, si vous voulez, un corps vivant, fiction politique incarnée, preuve vivante qu'on peut en fait être un homme avec un utérus » (Preciado, dans Tuillon, 2020). Il prévoit l'obsolescence des catégories de « masculinité » et de « féminité » telles qu'on les connaît et en appelle à un changement radical de paradigme :

Lorsque je parle d'une nouvelle épistémologie, je ne fais pas uniquement référence à la transformation des pratiques scientifico-techniques, mais plutôt à un processus d'élargissement radical de l'horizon démocratique pour reconnaître en tant que sujet politique tout corps vivant sans que l'assignation sexuelle ou du genre soit la condition de possibilité de cette reconnaissance sociale et politique. C'est la violence épistémique du paradigme de la différence sexuelle et du régime patriarco-colonial qui est remise en question par les mouvements féministes, anti-racistes, intersexuels, trans et handi-queer demandant une reconnaissance en tant que corps vivant de plein droit de ceux et celles et *ce/s* qui avaient été marqués comme politiquement subalternes. (Preciado, 2020, p. 39)

Preciado s'appuie entre autres sur les écrits de biologistes telles que Donna Haraway, qui a nommé l'importance de l'énonciation du savoir situé dès les années 1980, et de Anne Fausto-Sterling, qui a réalisé un travail colossal de méta-analyses et de mise en commun de savoirs liés à l'assignation de genre sous tous ses aspects. Dans *Corps en tous genres : La dualité des sexes à l'épreuve de la science* (2000/2012), elle fait un rigoureux examen de toutes les dimensions de ce qu'on nomme aujourd'hui « sexe » : organes génitaux externes, développement du cerveau, identité sexuelle et de genre, gonades et hormones, sexualité. Elle

en vient à la conclusion que les catégories « homme » et « femme » ont été créées de manière à aligner très clairement ces paramètres de manière opposée, mais qu'ils ne le sont pas aussi souvent que ce que le discours populaire, et même le discours scientifique, tend à l'affirmer. En outre, elle plaide pour une concertation non hiérarchique entre les féministes et les équipes de scientifiques interdisciplinaires pour une meilleure compréhension de ce qu'on appelle « sexe », qui gagnerait à être pensé en terme de continuum ou, pour le dire avec Preciado, dans toute la multiplicité du vivant.

De plus en plus de discours s'élèvent donc pour remettre en question la validité scientifique des catégorisations selon le genre. C'est aussi vrai de l'assignation raciale, et plusieurs penseur·euse·s rappellent avec justesse que le développement de ces deux systèmes de catégorisation (et de hiérarchie, d'ailleurs) s'est fait de façon concomittante. María Lugones, philosophe féministe, reprend l'analyse du sociologue Aníbal Quijano (1991, 2000, 2001-2002) sur la colonialité du pouvoir pour mettre en évidence une donnée qu'il avait traitée de manière biologisante, soit le genre (alors qu'il réfute les origines biologiques du phénotype), dans ce qu'elle nomme le « système de genre moderne/colonial ». Lugones appelle au rejet de ce système, s'inscrivant dans le prolongement des analyses intersectionnelles des féministes noires :

Crenshaw et d'autres féminismes issus de femmes de couleur ont soutenu que les catégories ont été comprises comme homogènes et ont pris pour norme le-la dominant-e du groupe, de sorte que "femmes" désigne les femmes bourgeoises blanches, "hommes" désigne les hommes bourgeois blancs, "noir" désigne les hommes hétérosexuels noirs, et ainsi de suite. Il devient alors clair sur le plan logique, que la logique de la séparation catégorielle crée une distorsion dans la perception de ce qui existe à l'intersection, comme par exemple la violence à l'égard des femmes de couleur. Du fait de cette construction des catégories, l'intersection ne rend pas bien compte des femmes de couleur. (Lugones, 2019, p. 55)

Plus loin, elle précise : « Ce n'est que lorsque nous percevons le genre et la race comme tramés ensemble ou fusionnés indissolublement que nous voyons réellement les femmes de couleur. » (Lugones, 2019, p. 56) Elle rappelle également que le genre agglomère ensemble « [l]e dimorphisme biologique, la dichotomie homme/femme, l'hétérosexualisme et le patriarcat » de manière hégémonique (Lugones, 2019, p. 50-51) et que « le capitalisme global est hétérosexueliste » (Lugones, 2019, p. 71), au sens où l'hétérosexualité y est obligatoire, en se basant sur les travaux anthropologiques de Paula Gunn Allen (1992). Elle soutient que la

compréhension du système moderne/colonial permet aussi de mieux appréhender les dynamiques de racialisation et leurs interactions avec les conceptions modernes du genre. S'appuyant sur Quijano, elle énonce : « L'invention de la "race" est un tournant majeur qui repositionne les relations de supériorité et d'infériorité établies par la domination. Elle reconceptualise l'humanité et les rapports humains au travers d'une fiction, formulée en termes biologiques. » (Lugones, 2019, p. 51), ce qui peut rappeler ce que Preciado (et tant d'autres féministes avant lui) ont dit du genre. Mais il serait réducteur de penser que l'analyse s'arrête là : Lugones et Quijano critiquent l'ensemble du « capitalisme global eurocentré », y compris sa division du travail, ses modes de production de la connaissance, sa manière de naturaliser les identités, sa conception de l'autorité, et plus encore. C'est l'inextricabilité de ces systèmes de domination que je veux mettre en relief et qui est centrale dans la lutte queer pour essayer de les démanteler.

2.1.2 Contre le dimorphisme vocal

Dans sa thèse de doctorat intitulée *La voix genrée, entre idéologies et pratiques : une étude sociophonétique* (2015a), le chercheur Aron Arnold démontre que le discours de la différence des sexes est encore bien ancré dans les études phonétiques malgré qu'elles prétendent à l'objectivité. Il trace un parallèle avec la médecine pour montrer que le masculin a été érigé en norme (pour la longueur du conduit vocal, par exemple) et que le féminin est considéré comme différent de cette norme, instable et soumis à ses hormones. Arnold montre comment le savoir phonétique est construit dans une perspective binaire : dans une écrasante majorité, les études sur l'attractivité font évaluer les voix féminines uniquement par des personnes masculines et vice versa, postulant donc que l'hétérosexualité constituerait la « normale »; les chercheur·euses emploient l'expression « sexe opposé », qui nie la multiplicité des genres, et les hypothèses de recherche vont jusqu'à présupposer que les personnes homosexuelles sont anatomiquement différentes des personnes hétérosexuelles ou à confondre attractivité et désir de reproduction. Les voix de femmes ménopausées sont présentées comme « virilisées » et les personnes qui ont des caractères sexuels secondaires non conformes à ceux de leur catégorie sont pathologisées dans les études. Dans l'article « Voix et transidentité : changer de voix pour changer de genre? » (2015b), Arnold rappelle pourtant comment les pratiques articulatoires permettent d'accentuer, voire produire de la différence, tant sur le plan de la fréquence

fondamentale (hauteur de la voix) que de la fréquence de résonance (timbre), et possiblement aussi sur d'autres plans, même si son analyse se limite à ces deux variables.

Ainsi, l'exemple de locuteurs *transidentitaires* (ou « trans ») montre que les identités de genre ne sont pas déterminées par les corps et que les différences entre voix féminines et masculines sont plus le résultat d'une construction sociale que l'effet d'un dimorphisme sexuel des organes phonatoires. (Arnold, 2015b, p. 87-88, l'auteur souligne)

Les voix elles-mêmes se répartissent sur un continuum et c'est grâce à des pratiques culturelles qu'on assiste à une homogénéisation des voix de la catégorie « femme » d'un côté et de la catégorie « homme » de l'autre, et à une hétérogénéisation des catégories « femme » et « homme » pour consolider les théories de la différence sexuelle. La chercheuse Annette Schlichter, s'appuyant sur les travaux de la musicologue Suzanne Cusick (1999), rappelle que même les effets de la mue chez les personnes avec des testicules ne s'expliquent pas entièrement par la biologie, que leur abandon d'une forme de vocalisation est *aussi* de nature culturelle, acquise (Schlichter, 2011, p. 43), ce qui est d'ailleurs en jeu lorsqu'on assiste à un phénomène de « mue faussée », qu'on observe lorsqu'une voix généralement interprétée comme féminine est produite par une personne adulte ayant généralement une assignation de genre masculine. De plus, cette condition est considérée comme une pathologie en Occident dans les champs de la psychologie, de la psychanalyse et de la psychiatrie (Klein-Dallant, 1997; Marty, 2007; Beaussant et Johnston, 2016).

En faisant référence à un concept déjà existant dans les vécus et les études trans, Arnold nomme « passing vocal » la capacité d'une personne à être perçue par d'autres selon son genre (2015a, p. 23), reconnaissant cette composante de l'identité comme le résultat d'un travail interactif entre la personne émettrice, qui envoie des indices de genre, et la personne réceptrice, qui les interprète (Arnold, 2015a, p. 211, à la suite de Kessler et McKenna, 1978).

Fait à noter, Arnold n'interprète pas le non-passing vocal comme un « défaut de performance » : « La production d'une voix genrée n'est jamais un acte neutre : en plus d'indexer une identité de genre, elle indexe toujours aussi certaines attitudes et postures. » (Arnold, 2015a, p. 220). Les raisons qui pousseraient des personnes trans à ne pas travailler leur voix pour augmenter leur passing vocal peuvent être diverses : ne pas troubler les proches, garder une cohérence avec l'âge, endosser une identité queer qui rejette catégories « homme » ou « femme » et les normes

de genre, ou encore jouer avec les connotations associées aux caractéristiques vocales. Même dans un contexte vocal, le but recherché peut être de créer une certaine ambiguïté : « Le "passing" peut être, mais n'est pas nécessairement toujours, le but ultime. En effet, certain·e·s chanteuses souhaitent même obtenir une esthétique vocale pouvant être "lue" comme trans*. » (Patch and König, 2018, p. 43, traduction libre³²) Toutes ces considérations nous amènent à saisir ce qui pourra être nommé la « performativité de la voix ».

2.1.3 Performativité du genre, performativité de la voix

C'est Judith Butler qui a nommé en premier la performativité du genre dans son livre *Trouble dans le genre* (1990/2005), avant de revisiter cette notion dans d'autres ouvrages, comme *Ces corps qui comptent* (1993/2009). De la même manière que Fausto-Sterling, Butler remet en question la « naturalité » du sexe et du genre, mais iel le fait depuis une approche principalement poststructuraliste, féministe et imprégnée des études gays et lesbiennes. Pour cet·te théoricien·ne, en somme, ce sont les discours (et les institutions qui les véhiculent) qui créent la réalité des sexes par leurs effets répétés sur les pratiques et sur les corps. Plutôt que la destruction directe de ce modèle, iel décrit des manières de le déstabiliser et invite à la prolifération de ces subversions du genre. Dans le dernier chapitre de *Trouble dans le genre*, en réinterprétant la tragique histoire d'Herculine Barbin, personne intersexe née en France au 19^e siècle, puis en rappelant la pensée de Monique Wittig (2018), pour qui « les lesbiennes ne sont pas des femmes », mais surtout en théorisant de manière très novatrice les performances drag, Butler donne quelques exemples de ces pratiques subversives. Iel articule alors ce qui deviendra une idée largement acceptée de la pensée queer : la distinction entre le sexe anatomique, l'identité de genre et le genre de la performance. Et, en ayant particulièrement en tête la pratique drag, iel poursuit :

Si l'anatomie de l'acteur ou l'actrice de la performance est déjà distincte de son genre, et si l'anatomie et le genre de cette personne sont tous deux distincts du genre de la performance, alors celle-ci implique une dissonance non seulement entre le sexe et le genre, mais aussi entre le genre et la performance. Si le *drag* produit une image unifiée de la « femme », (ce qu'on critique souvent), il révèle aussi tous les différents aspects de l'expérience genrée qui sont artificiellement naturalisés en une unité à travers la fiction régulatrice de la cohérence hétérosexuelle. *En*

32 Citation originale : « 'Passing' may be, but not always necessarily is, the ultimate goal. Indeed, some singers may even desire to have a vocal aesthetic that can be 'read' as trans*. »

imitant le genre, le drag révèle implicitement la structure imitative du genre lui-même – ainsi que sa contingence. (Butler, 2005, p. 261; c'est l'aitaire qui souligne).

En revanche, comme le remarque Annette Schlichter dans son article « Do Voices Matter? » (2011), alors que les possibles théoriques de la pensée de Butler à ce sujet permettraient de tenir compte de la voix, cette donnée est complètement absente de l'analyse qu'il offre de la performativité du genre, axée davantage sur la matérialité en tant que textualité à décoder, malgré que la voix soit théoriquement rangée du côté du discours (Schlichter, 2011, p. 41). Voici comment Schlichter résume la conception de la pratique drag par Butler :

Dans [...] une performance drag qui tente de créer une illusion de cohérence de genre, l'interprète ne se produit pas vraiment vocalement parce que sa voix perturberait l'image de la cohérence de la féminité présentée. Alors que le « corps visible » de l'interprète produit le genre de la performance, sa voix n'est pas impliquée dans la production. Au lieu de vocaliser, l'artiste reste silencieux-euse et synchronise ses lèvres, c'est-à-dire qu'il ou elle interprète visuellement la voix du genre mis en scène, tandis que la voix de cet « autre genre » est émise par un système sonore. (Schlichter, 2011, p. 46, traduction libre assistée par DeepL³³).

Même si l'on restait dans cette conception assez limitée de la pratique, la voix porte en elle-même un discours et agit de manière à coopérer avec la performance visuelle de l'artiste. Certain-e-s artistes travaillent leur voix (parlée ou chantée) pour qu'elle concorde avec leur personnage drag. Parfois, le hiatus entre la voix parlée et la voix chantée est exagéré. Toutes ces stratégies font partie de la multitude d'explorations possibles du genre et de ses subversions ou, comme le dit Schlichter : « Comme la voix parlée et la voix chantée d'un sujet ne fonctionnent pas nécessairement dans le même registre, un seul corps vocal peut être le lieu d'une multiplicité de genres. » (2011, p. 48, traduction libre assistée par DeepL³⁴)

33 Citation originale :

In drag, [...] a performance that tries to create an illusion of gender coherence, the performer does not exactly perform vocally because his voice would disrupt the image of the coherence of femininity performed. While the performer's 'visible body' produces the gender of the performance, his or her voice is not involved in the production. Instead of vocalizing, the performer remains silent and lip-synchs, i.e. s/he visually performs the voice of the gender being enacted, while the voice of this 'other gender' is emitted by a sound system.

34 Citation originale : « Since a subject's speaking and singing voice do not necessarily function within the same register, one vocal body might provide the site of a multiplicity of genders. »

Gabriel Dharmoo, l'artiste derrière la drag queen Bijuriya et dont la pratique vocale provient de sa longue formation musicale (classique occidentale et carnatique, entre autres), diversifie encore plus les modèles en amenant sa conception d'un « lipsync poreux » :

Entendue à différents moments de mon spectacle, la voix de Vidita en vient à représenter « elle » : le son vocal auquel aspire Bijuriya — un idéal à la fois de féminité et d'indianité. Cette voix convoitée est hors de mon corps, hors d'atteinte, mais je l'incarne par le biais du *lipsync*. Je subvertis la convention attendue du lipsync en effaçant furtivement de la conception sonore la voix féminine pour la remplacer par ma propre voix (souvent dans une octave inférieure, parfois amplifiée, d'autres fois acoustique). Ce choix crée une interactivité entre ma voix, « sa » voix, mon propre corps, mon corps en tant que Bijuriya, et « son » corps invisible. J'appelle ces épisodes des *lipsyncs* poreux. (Dharmoo, 2022, traduction libre assistée par DeepL et par l'auteur³⁵)

Dharmoo dépasse ainsi les binarités corps/voix, extérieur/intérieur et soi/autre en jouant précisément de l'incarnation de ces voix, en les remplaçant ou les doublant par moments avec la sienne, amplifiée ou non, modulée ou non. Ce lipsync poreux n'est qu'une des voies que Dharmoo emprunte pour s'exprimer. Avec le chant, le ventriloquisme et la voix off, l'artiste souligne le pouvoir transformateur du drag, explore sa féminité et son héritage culturel indien. Par ses influences diverses, sa liberté vocale et son inventivité dans sa manière de mêler explorations musicales et drag, Dharmoo a fait partie des inspirations du chœur queer que j'ai réuni pour ma recherche-crédation³⁶.

35 Citation originale :

Heard at different moments in my show, Vidita's voice comes to represent "her": Bijuriya's aspirational vocal sound — an ideal of both femininity and Indianness. This aspirational voice is outside my body, out of reach, but I embody it through lipsyncing. I subvert the expected convention of lipsyncing by fleetingly erasing the female voice from the sound design to then sneak in seamlessly with my own voice (often in a lower octave, sometimes amplified, other times acoustic). This choice creates an interplay between my voice, "her" voice, my given body, my body in the form of Bijuriya's, and "her" invisible body. I call such episodes porous lipsyncs.

36 Nous avons d'ailleurs eu le bonheur d'accueillir Gabriel Dharmoo pour une séance, le 15 août 2022. Son approche ludique de la voix a prolongé les explorations que nous avons faites et leur ont donné un nouveau souffle, une joie renouvelée. Les jeux qu'il a proposés s'apparentaient à ceux que je faisais faire en réchauffement. L'un d'entre eux, en particulier (« Marche – Arbre – Respire – Secoue ») a été intégré à notre préparation au spectacle (avant l'arrivée du public). Nous le remercions pour sa générosité.

C'est aussi cette performativité de la voix qui permet aux personnes trans*³⁷ qui le souhaitent de travailler auprès d'orthophonistes, de coachs de voix et d'autres spécialistes pour en modifier le timbre, le rythme, le phrasé, l'accentuation, la hauteur, la résonance, etc. Les études en ce sens ont proliféré dans les cinq à dix dernières années et ont eu tendance à davantage prendre en compte les personnes non binaires et les parcours de transition variés, à intégrer les perceptions et objectifs de celles-ci au processus (Davies, Papp & Antoni, 2017) et à être menées aussi par des personnes concernées (Gumble, 2019; Werier, 2021).

Je me suis inspiré·e principalement de deux ouvrages pour constituer une base de réchauffements vocaux et d'exercices liés au souffle; l'un à destination des orthophonistes, soit *Voix et transidentités : la prise en charge vocale des personnes transgenres* (Klein-Dallant et al., 2019) et l'autre, plus accessible, qui permet aux personnes trans* et non binaires une certaine autonomisation de leur processus d'entraînement vocal, soit *The Voice Book for Trans and Non-Binary People: a Practical Guide to Creating and Sustaining Authentic Voice and Communication* (Mills et al., 2017). Mon but était ainsi d'être sûr·e de réfléchir à la voix en centralisant les expériences trans*, en partageant les principes avancés par les personnes co-auteurs dans « Trans* Vocality: Lived Experience, Singing Bodies, and Joyful Politics » : « Il n'y a pas de voix ontologiquement trans*, mais lorsque des personnes trans* chantent – et déterminent ainsi le phénomène de la vocalité trans* – la trans*ité du chant devient importante et les chanteurs trans* deviennent des sujets. » (Patch et König, 2018, p. 33, traduction libre assistée par DeepL³⁸) Choisir des exercices conçus ou retenus dans l'optique de favoriser la détente et l'expression de subjectivités trans* m'a paru une stratégie signifiante dans ma démarche. J'ai d'ailleurs immédiatement eu des retours positifs à ce sujet de la part des choristes.

« J'ai découvert un nouveau côté de ma voix aujourd'hui! Elle est... ben, le déblocage de l'aigu. J'ai souvent pensé que c'était *fake* quand je faisais une voix plus aigüe – parce que ce changement de registre, on passe de la voix de gorge à la voix de tête –, j'ai souvent pensé que c'était *fake*, que c'était pas une vraie voix

37 J'utilise ici l'astérisque pour réaffirmer la diversité des parcours des personnes non cisgenres, qui transitionnent d'un genre à un autre et/ou qui souhaitent s'extraire de ce système d'assignation.

38 Citation originale :

There is no ontological trans* voice, but in trans* people enacting singing – and thereby determining the phenomenon of trans* vocality – the trans*ness of the singing comes to matter and trans* singers become subjects.

aigüe, que c'était une voix forcée. Mais non, c'est une voix tout à fait valide, que j'ai hâte à explorer. » (C8, 13 juin 2022)

La musicologue Freya Jarman réfère aux procédés de modulation de la voix en tant que « technologies internes » : « Par "technologies internes", j'entends les technologies de production vocale implicites dans le travail de Barthes sur le grain de la voix [...] par la reconnaissance d'un processus biotechnologique au cœur de la production même de la voix. » (Jarman, 2011, p. 21, traduction libre assistée par DeepL³⁹) Elle les différencie conceptuellement des « technologies externes » que représentent les moyens techniques nécessaires à l'enregistrement et à ses processus (distance entre la bouche et le micro, cadrage de la voix dans le mixage, effets d'écho, de réverbération, de délai, de dédoublement de la voix, etc.). Elle ajoute à ces deux technologies celle de « pouvoir », s'inspirant de la théorie foucauldienne :

J'y ajoute le troisième système de Foucault — les technologies du pouvoir — comme un autre ensemble de technologies susceptibles d'intervenir dans la voix, de devenir audibles et de jouer un rôle central dans la manifestation du potentiel queer de la voix, ou d'être rendues possibles par le biais de la voix. (Jarman, 2011, p. 22, traduction libre assistée par DeepL⁴⁰)

Le tableau conceptuel que j'ai brossé jusqu'à maintenant visait à mieux cerner ma compréhension de la voix : *a priori* détachée d'assignation de genre, mais construite socialement comme une pratique genrée, dont les codes peuvent être désappris ou reconfigurés, explorés ou subvertis. Dans la section qui suit, je souhaite partager le processus de création des ateliers de ma recherche-crédation, et tout particulièrement ceux qui ont permis de jouer avec les « technologies externes » de la voix.

2.2 Intégration et appropriation des technologies sonores dans *Faire chœur queer*

La voix constitue un beau terrain de jeu pour réfléchir au(x) genre(s), aux normes sociales, aux manières créatives aussi de se la réapproprier, cette voix, de l'élargir, de la triturer, de la

39 Citation originale : « By "internal technologies," I mean the technologies of vocal production implied by Barthes's work on the grain of the voice [...] by acknowledging that there is a biotechnological process central to the very production of the voice. »

40 Citation originale :

To these, I then add Foucault's third system—technologies of power—as another set of technologies that might make an intervention in the voice, that might become audible and be central to making manifest the queer potential in the voice, or that might be made possible by means of the voice.

moduler, de la charger ou la dépouiller d'affects, d'y insuffler les émotions les plus passionnantes, avec des gens aux voix les plus variées possibles, aux genres les plus divers : un continuum humain.

Il n'était pas directement question d'euphorie ou de dysphorie en tant que telles dans les ateliers que j'animais. J'ai surtout ouvert un espace de possibilités et d'explorations que je souhaitais le plus libre possible (dans les limites qui étaient celles que je m'étais imposées pour la recherche, c'est-à-dire l'observation des liens entre voix – espace – interactions sociales ou interpersonnelles). Avant même l'arrivée de la technologie, dès le premier atelier, cette ouverture semblait bénéfique : « Comment était ta propre voix? – Surprenamment agréable, versatile et modulable. O Dysphorie pour une fois!!! =) » (C8, 9 mai 2022). La choriste ici utilise le mot « dysphorie », que Larousse définit comme « un trouble psychique caractérisé par une humeur oscillant entre tristesse et excitation ». Le contexte porte à croire que la personne fait référence à un sentiment d'euphorie, « sensation intense de bien-être, d'optimisme » et synonyme de grande joie, de satisfaction, de contentement.

2.2.1 Voix, confort, bien-être

Je n'ai aucune qualification dans le domaine de l'intervention psychosociale et je n'ai jamais prétendu faire de la dramathérapie (qui est la forme de thérapie par les arts qui se fait au moyen du théâtre). C'est une chose que je mettais au clair dès le départ avec les personnes participantes, et que je rappelais à l'occasion lorsque celles-ci émettaient un commentaire qui faisait référence à des effets thérapeutiques. Bien sûr, j'avais envie que les personnes présentes se sentent accueillies dans leur entièreté et passent de bons moments. Ce souci devait probablement créer une ambiance propice. Une personne participante remarque d'ailleurs que l'accueil est bienveillant et que plusieurs sont là dans une volonté de « self-care » (C12, 16 mai 2022). Des personnes font aussi le lien entre l'usage de la voix et des notions comme la confiance en soi et l'affirmation personnelle :

[...] avant, [ma voix] n'était pas la même. Soit le ton de ma voix ou juste la place qu'elle prenait, le fait que je l'assumais moins que je l'assume maintenant. Je crois que c'est encore une place à... c'est encore en processus d'apprentissage et de réappropriation de ma voix dans l'espace. (C7, 9 mai 2022)

Comme j'en ai parlé plus tôt, ma compréhension du chœur n'est pas très traditionnelle et je voulais nous donner la possibilité de ne pas en avoir une conception uniquement musicale ou harmonieuse. La visée expérimentale du projet faisait en sorte qu'on pouvait s'éclater dans toutes sortes de directions. Voix chantée, d'accord, mais aussi voix parlée, criée, discordante, dissonante, laide, texturée. C'était pour moi une prise de position queer parce que antinormative. Elle valorisait toutes sortes de postures et déjouait le confort des espaces hétérosexuels (Ahmed, 2015). C'était aussi une manière de mettre en œuvre la performativité vocale pour déjouer les assignations genrées et autres limitations sociales liées à des notions de bienséance ou à une certaine conception de la beauté.

Malgré ces possibilités de tonalités chaotiques ou dissonantes, la voix est ce qui lie le groupe, elle crée un sentiment de plaisir partagé. Tout au long du premier cycle d'expérimentations, davantage axé sur la voix acoustique, les choristes notent la bienveillance du groupe qui permet une plus grande aisance et porte chacun·e à prendre sa place dans l'espace (C13, 18 mai 2022), ainsi que l'entraide au sein du groupe pour s'entraîner à sortir de sa zone de confort, à oser (C4, 11 mai 2022). Deux citations font particulièrement bien le lien entre l'écoute au sein du groupe, l'état émotionnel que cela procure ainsi que les bienfaits de ces éléments sur la posture créative : « Je me sentais compris dans mes sons, dans mes paroles, dans mes gestes. » (C7, 11 mai 2022); « Je me sens bien, bien entourée; écoutée; validée jusque dans les échos. » (C3, 23 mai 2022). Tout cela prend place avant l'arrivée de la technologie dans les ateliers, alors que le groupe apprend à se connaître (vocalement et individuellement, comme le dit un·e choriste [C13, le 25 mai 2022]) et qu'il se soude peu à peu, comme le remarque une autre personne participante (C14, 16 mai 2022).

2.2.2 Appropriation des technologies sonores

Le choix d'intégrer les technologies vocales (des technologies « externes », comme le nommerait Jarman) est arrivé assez tôt dans le processus. Ce choix ne s'est toutefois pas imposé dès le départ, puisque j'entrevois suffisamment d'options du côté de la voix acoustique (parlée, chantée, soufflée, murmurée, criée, nasillarde ou éthérée, rauque ou douce, ronde ou gutturale) pour explorer toutes sortes d'avenues. Mais on en parle souvent comme d'une voix « naturelle », et je voulais problématiser cette appellation. Je voulais aussi et surtout valider symboliquement les vécus d'affirmation de genre qui incluent des traitements hormonaux

et chirurgicaux. Si la technologie permet de valider un ressenti et de provoquer des changements qui créent de l'euphorie, pourquoi s'en priver? C'est pourquoi le premier cycle d'expérimentations était acoustique et le deuxième intégrait de la technologie.

Je suis parti-e du principe que le niveau de connaissances par rapport aux outils technologiques serait variable, et possiblement moins élevé que le mien, qui ai eu un cours en technique de scène avec Nancy Bussières à l'automne 2019 et une expérience à la conception sonore sur le mémoire-crédation d'Emmanuelle Jetté. Comment faire en sorte que le confort des choristes ne soit pas entravé par l'aspect intimidant des micros, haut-parleurs, console de son, processeur vocal et consort? Approche graduelle du matériel technique, ambiance ludique et autonomisation : plusieurs principes généraux des ateliers ont facilité l'appropriation des technologies sonores et vocales au sein du chœur queer.

2.2.2.1 Arrivée progressive des éléments technologiques

Une première stratégie a été d'intégrer les éléments un à un. Dans le premier atelier, j'ai commencé par un jeu inspiré d'ateliers menés par la compagnie de théâtre d'objets La Pire Espèce. La règle est simple : il s'agit de décrire une chose ou un instrument comme si on était un-e anthropologue extraterrestre. Nous avons joué ainsi avec un micro, un pied de micro, un support à micro et un fil XLR, qui sert à brancher un micro. Ce simple exercice, je l'ai senti et entendu, a aidé à prendre un joyeux premier contact avec du matériel qui intimidait plusieurs personnes participantes : « Le micro ça m'intimide aussi un peu. » (C11, 13 juin 2022); « [Ma voix] découvrait les micros qui sont parfois intimidants. » (C12, 13 juin 2022).

Au fil des ateliers, j'ai ensuite ajouté le gazou, puis la pédale de boucle, qui a été utile pour créer un imposant effet d'ensemble alors que peu de choristes étaient sur place ce jour-là. Dans un autre atelier, nous avons joué à déplacer les boîtes de son, tout en enseignant aux choristes à ne pas créer d'effet Larsen, ces désagréables sonorités stridentes mieux connues sous leur nom anglais de *feedback*, qui se produisent lorsque l'émetteur de son capte sa diffusion. C'est à la dernière semaine de ce cycle d'expérimentation qu'on a vu s'ajouter le processeur vocal, avec ses filtres et ses effets, et le piano-chœur, un objet à l'apparence d'un clavier qui permettait d'actionner les voix au moyen de ses touches. La conceptrice sonore Annie Préfontaine avait

échantillonné des extraits de nos ateliers, et attribué un son différent à chaque touche. Le chœur pouvait ainsi se jouer lui-même.

2.2.2.2 Nos jouets : micros, hauts-parleurs, fils, pédales

Une autre des stratégies était d'aborder la technologie sur le mode du jeu. Les différents appareils sont d'ailleurs nommés « jouets ». L'effet sur l'ambiance et sur l'aisance est immédiat, il crée un « esprit de jeux » qui encourage l'expérimentation (C12, 22 juin 2022).

La première chose en lien avec le caractère ludique que je voulais instaurer, c'était de susciter la curiosité. Et ça a bien marché, puisqu'une choriste notait, après le premier atelier « technologique » : « J'ai hâte d'explorer davantage avec les micros » (C3, 13 juin 2022). Une autre personne, plus tard dans le processus, nomme que sa voix était « dans la curiosité de ses capacités » (C1, 27 juin 2022), ce qui est une des attitudes que je voulais cultiver.

J'ai parlé du jeu des anthropologues extraterrestres : j'ai vu que, par ce jeu, les choristes se donnaient la permission de détourner l'usage habituel du matériel, ce qui a mené à des propositions très variées, parfois hors du registre de la voix, mais qui restaient complètement liées aux explorations spatiales et interpersonnelles qui m'intéressaient. Une personne remarque que cet espace d'expérimentation est ouvert depuis le début des ateliers, et voit une continuité dans la liberté, dans les possibilités qui vont en s'élargissant (C1, 22 juin 2022). Au final, l'expérience est positive, voire libératrice. « Le kazoo et les micros m'ont grandement aidée à m'affirmer, à faire confiance en ma voix. » (C3, 8 août 2022)

2.2.2.3 Autonomisation des choristes par l'onirisme

Mon souhait était d'autonomiser le groupe le plus possible par rapport à cet appareillage technologique. C'est dans la notion de rêve, principalement, que cette autonomisation s'est concrétisée. Entre le cycle d'explorations plus acoustiques et celui qui était plus technologique, j'ai demandé aux choristes quelle serait leur voix de rêve, s'il n'y avait aucune restriction physique ou biologique qui limiterait leur imagination. Les réponses ont été variées : voix plus souple, registre plus étendu, capacité à jouer avec la vitesse d'émission de la voix en temps réel, écho ajouté, voix éraillée, mots indistincts... La conceptrice sonore a recueilli ces souhaits

pour tenter de les exaucer avec nos moyens technologiques. Annie a donc accompagné chaque choriste pour lui créer un effet personnalisé dans la mémoire du processeur vocal, qui était enregistré à son nom. Dans un cas, la personne souhaitait pouvoir corriger des paroles émises dans le passé. Pour arriver à un résultat similaire, Annie a enregistré un extrait de conversation sur le vif pour ensuite la rejouer de manière à ce que les choristes puissent contrôler la vitesse de la piste audio et en profiter pour la commenter, la compléter, la contredire⁴¹.

Une autre étape importante de l'autonomisation, c'était de faire en sorte que chaque personne puisse vivre et mettre en scène son propre rêve vocal. J'ai donc proposé que chacun·e joue le rôle de leader de son rêve. Cet exercice semble avoir bien marché, puisque je lis, dans les retours de cette séance : « Mon souhait a été exaucé! » (C14, 29 juin 2022).

2.2.3 Impact des technologies sonores : désorientation et *glitch*

Je me rends compte que, particulièrement dans le cycle d'explorations axées sur la technologie, nous avons fait de multiples expériences de désorientation, qui est un concept en résonance directe avec la lecture que fait Sara Ahmed des vécus queers.

Le concept de *glitch*, ce petit élément perturbateur dans la musique électronique, défaut de la technologie imprévisible et pourtant inévitable, et tout particulièrement la compréhension queer que le chercheur Andrew Brooks en a, s'est également montré très inspirant pour le groupe.

2.2.3.1 Outils de désorientation

On peut rappeler rapidement que, dans *Phénoménologie queer* (2006/2022), Sara Ahmed revisite l'expression « orientation sexuelle » d'une manière très concrète et parle justement de l'expérience queer comme le fait de se sentir en décalage avec la norme *straight* (littéralement, « droite »), de faire en somme une expérience de désorientation dans l'espace social dominé par l'hétérosexualité et la blancheur. Je trouve des échos de cette pensée dans l'expérience que nous ont fait vivre les technologies sonores.

41 Ce rêve a inspiré la création du tableau « Le regret ».

Dès les explorations avec les micros, je note que l'espace est « déstabilisant parce que la personne n'est pas là où j'entendais sa voix » (13 juin 2022). À cause de cette différence marquée entre le micro et la boîte de son, l'émission et la réception de la voix est en décalage, en conflit et en surprise. Du côté des choristes, on remarque « une perte de repères (et c'est une bonne chose) » (C14, 13 juin 2022).

Qui plus est, on chante alors souvent en cercle, ce qui paraît à Annie comme une forme non binaire, au sens où elle brouille les pistes du signal généralement attribué selon une répartition gauche/droite. Plus fluide, plus organique, c'est une disposition qui contribue à la magie.

L'arrivée du processeur vocal accentue cet effet, parce que s'entendre avec une voix autre représente aussi une expérience de déstabilisation. « Comment était ta voix? – Différente. Par les filtres et la dissonance qu'ils créent. » (C12, 27 juin 2022) Dans mon carnet de bord, je note :

Séance d'exaucement des rêves vocaux. Nos voix sont d'abord transformées/muées à volonté par la puissance du processeur vocal VE-20. Expérience [...]

déroutante surprenante troublante

je me sens multiple

j'ai le contrôle sur ce que ma voix produit mais pas sur la manière dont elle est émise

curieux décalage (27 juin 2022)

La voix me paraît « [t]rafiquée, percolée, étendue, démultipliée » (29 juin 2022). J'ai l'impression que nous goûtons et apprécions cette expérience déstabilisante, comme une permission supplémentaire de ne pas tout savoir, de ne pas tout contrôler, de se laisser porter par l'espace que l'on crée et d'être dans l'émerveillement de ce qui y émerge.

2.2.3.2 Le *glitch*, un concept inspirant

Selon Andrew Brooks (2015), le *glitch*, qui se produit lorsqu'un appareil technique produit un défaut dans la production ou la diffusion du son, est à l'image du *queer* au sein d'une société hétéronormative. Il a un impact direct sur l'écoute, révèle les failles du système qui le produit,

est générateur de nouvelles possibilités. Le concept m'inspire certains jeux, et je prends le temps de partager avec le chœur les grandes lignes de cette pensée. On se l'approprie et elle devient un important moteur de création.

C'est un concept libérateur pour certaines personnes : « Le glitch m'a libérée, je me suis permis plus d'affaires qu'habituellement, car le + laid était valorisé. » (C3, 22 juin 2022). L'exercice que ce concept m'inspire permet aussi de déjouer nos tendances en tant que groupe. On essaie, en somme, de « glitcher » nos propres improvisations. Et la notion amène des réflexions passionnantes : « C'est dur de laisser le glitch juste être un glitch. » (C12, 22 juin 2022) On remarque que le fait de laisser une personne seule « glitcher » le jeu peut amener du malaise, mais que si le glitch devient le jeu, « ça dé-glitch le glitch » (C12, 22 juin 2022), et donc que ça appelle d'autres glitches. Le malaise qui est nommé est validé par une autre personne, qui précise ensuite que d'oublier le glitch permet de le laisser respirer (C1, 22 juin 2022). On déjoue tellement le concept de chœur, dans le projet, que même le fait de chanter une chanson devient comme un glitch des expérimentations. Et ça me plaît bien!

2.2.4 Implication d'une conceptrice queer

Le fait que les ateliers soient dans une perspective « par et pour » les personnes queers me semble être un élément favorisant la confiance. Dans une conversation Facebook qu'elle m'a autorisé·e à citer dans le cadre de ce mémoire, Annie Préfontaine, la conceptrice sonore, affirme : « Comme artiste queer, je m'intéresse à l'influence de ma queerness sur ma pratique. » (Annie, conversation Facebook, 15 janvier 2023); à la relecture, elle précise : « mais aussi sur mon besoin de me définir par l'exploration de l'inter- et de la transdisciplinarité, et sur celui de retrouver un sentiment de communauté à travers chaque projet. » (Annie, commentaire dans un document partagé dans GoogleDoc, 5 janvier 2024)

L'une de mes observations est précisément que l'implication d'Annie et sa compréhension de la *queerness* ont contribué au confort du groupe. En cohésion totale avec le groupe, elle est la septième choriste du spectacle. Durant les ateliers, elle expérimente avec nous, soit de manière physique et directe, soit électronique et sonore, en envoyant dans les boîtes de son les échos réverbérés, amplifiés, distordus et décalés de nos propres sons. Elle s'implique aussi dans la

dramaturgie sonore du spectacle en participant aux discussions qui suivent les différents jeux d'exploration.

Son vocabulaire était tout de suite adapté, par exemple lorsqu'elle a évoqué l'un des paramètres du processeur vocal, le « spectre de genre », qui était programmé sur une échelle allant de -10 à +10 : « Ça ne dit pas qu'est-ce qui correspond à quoi, mais selon une vision cisnormative de la vie, -10 = masculin et +10 = féminin. » (Annie, 27 juin 2022) Son enthousiasme pour le projet, palpable, est communicatif.

D'une certaine façon, Annie amplifie la performativité de nos voix et nous ouvre un tout nouvel espace discursif, à l'instar de l'analyse des performances de Laurie Anderson (également une inspiration de nos ateliers) par Amelia Jones, telle que rapportée par Annette Schlichter :

Dans une analyse éclairante de l'effet d'un modulateur dans les performances vocales de Laurie Anderson, la théoricienne de la performance Amelia Jones décrit comment le « corps/soi d'Anderson est technologiquement performatif » (1998 : 212). Non seulement les modifications technologiques de la voix créent des changements dans la position discursive de « la femme en tant qu'objet (jusqu'à) l'homme en tant que locuteur » (Jones, 1998 : 211). Anderson elle-même a également noté que « les différents modes du modulateur lui donnent différentes choses à dire » (Jones, 1998 : 212). La lecture que Jones fait des performances vocales d'Anderson permet de comprendre la « nature technologisée et médiatisée de l'expérience du corps et du moi » (1998 : 213; c'est l'autrice qui souligne). (Schlichter, 2011, p. 48-49, traduction libre, assistée par DeepL⁴²).

J'aimerais aussi clore cette section en rappelant tout le potentiel politique d'une démarche comme celle que nous avons eue :

Le fait qu'une personne chante ne signifie pas automatiquement que ce chant est politique, mais dans la mesure où le chant est généré et générant – c'est-à-dire lié à l'ordre des sexes – et étant donné que le chant est souvent considéré comme un « événement auditif » joyeux, et donc lié à la possibilité d'une vie vivable, il est très

42 Citation originale :

In an illuminating analysis of the effect of a modulator in Laurie Anderson's vocal performances, performance theorist Amelia Jones describes how Anderson's 'body/self is technologically performative' (1998: 212). Not only do the technological voice changes create shifts in the discursive position from 'woman as object (to) man as speaker' (Jones, 1998: 211). Anderson herself also noted that 'the various modes of the modulator give her different things to say' (Jones, 1998: 212). Jones's reading of Anderson's vocal performances creates an insight into the 'technologized, mediated nature of the experience of the body/ self' (1998: 213; emphasis in original).

plausible que le chant des personnes transgenres et non binaires – leur matérialisation en tant que corps chantant, la matérialisation intersubjective de leurs voix – soit en effet politique. (Patch et König, 2018, p. 34, traduction libre assistée par DeepL⁴³)

L'effet politique de cet événement auditif ne se produit pas uniquement en relation à la personne qui émet le chant, mais engage également l'auditoire en ce qu'il implique des modalités de réception spécifiques. Il semble donc important d'interroger ce qui peut constituer une écoute queer, à la suite de personnes qui ont tenté d'en théoriser certains aspects.

2.3 Queeriser l'écoute

Voulant cocréer un chœur queer qui musicalise l'espace théâtral, qui s'extrait de l'oculocentrisme et qui laisse l'oreille guider le processus créatif, je me suis demandé quelle serait la façon la plus queer de mener cette quête, et de laisser infuser la théorie queer jusque dans ma manière d'écouter. Cette quête m'a mené·e à m'intéresser à des pensées queer qui apportaient leur compréhension particulière de l'écoute.

2.3.1 Paysage théorique : deux approches de l'écoute queer

2.3.1.1 Corps vocalique et attention somatique intersubjective (Bonenfant)

Une pensée qui entre en résonance avec ces réflexions est celle d'Yvon Bonenfant, artiste-chercheur à University College Cork, en Irlande. Dans son article « Queer Listening to Queer Vocal Timbres » (2010), il convoque la notion de « corps vocalique » de Steven Connor (2000). Selon la lecture que Bonenfant fait de ce concept, la production d'un son par la voix crée un champ de vibrations qui interagit avec la matière. Le son qu'on a produit nous quitte, il est désincarné. Mais lors de l'écoute, la personne auditrice doit inférer un corps attaché à cette voix, dont elle ressent les vibrations : c'est le corps vocalique. Le corps vocalique est un produit de

43 Citation originale :

That a person sings does not automatically mean that this singing is political, but in the sense that singing is gendered and gendering – meaning, related to the gender order – and given that singing is often taken to be a joyful 'auditory event', and thus linked to the possibility for a livable life, it is very plausible that singing by transgender and non-binary people – their materializing as singing bodies, the intersubjective materialization of their voices – is indeed political.

plusieurs forces : capacités génétiques, expérience culturelle et environnementale, mais aussi activité interne de notre organisme. Tout cela est en changement constant et affecte nécessairement notre voix. Pour en donner un exemple, lors du premier atelier, je note : « Je me sentais fébrile et enthousiaste – ce qui paraissait dans ma voix lors de l'accueil des membres du groupe. » (Carnet de bord, séance du 9 mai, section « Voix », 2022) Même sans me voir, même sans me connaître intimement, les choristes pouvaient inférer mon état émotif à partir du corps vocalique qu'ils percevaient.

Bonenfant analyse alors la socialité queer, et éventuellement les effets de celle-ci sur l'écoute des voix. Il évoque comment, selon la compréhension de l'identité et du genre de Butler et de Foucault, notre sexualité est formée par la combinaison de notre désir et de notre agentivité et qu'elle se trouve activée ou contrainte par les dynamiques en présence dans les sphères sociales. Conséquemment, les sexualités queer se déploient dans des spatialités inhabituelles, en négociation avec des espaces « straight », hétérosexuels ou hétéronormés qu'elles sont contraintes à traverser. Sans nommer Sara Ahmed, Bonenfant développe des idées qui sont phares dans *The Cultural Politics of Emotions* (2015) ou *Phénoménologie queer* (2006/2022). « L'écoute queer écoute et tend vers les désorienté·e·s ou les autres différemment orienté·e·s. » (Bonenfant, 2010, p. 78, traduction libre⁴⁴). Ce mouvement « d'aller vers » (vers d'autres personnes queers, par exemple) est une extension du corps vers l'extérieur (Bonenfant, 2010, p. 76⁴⁵) née d'une recherche de gratification par le plaisir érotique. Bonenfant y voit une force instinctive, et une volonté de toucher le sujet de nos désirs (et non l'objet, puisqu'il s'agit d'une dynamique d'échange entre les subjectivités).

Mon sujet de recherche, qui à la base liait plus explicitement la notion de « désir » à celle de « voix queer », s'est recentrée sur la voix et les interrelations queers au sein du chœur. Cela dit, l'analyse de la socialité de Bonenfant me parle de cette intuition que j'ai eue de me dire que le désir était implicite et à la voix, et aux interactions queers. Cet aspect de sa pensée, si elle n'est pas à l'avant-plan de mon projet, confirme en quelque sorte la cohérence de ma démarche. J'y trouve une résonance dans des expériences que j'ai vécues : « [Le son que j'ai tenu pendant l'exercice] me portait tout de même à aller vers les autres, à chercher des échos dans les sons qu'ils produisaient. » (Carnet de bord, séance du 9 mai, section « Voix », 2022)

44 Citation originale : « Queer listening listens out for, reaches toward, the disoriented or differently oriented other. »

45 Citation originale : « Seeking is a form of reaching. »

Pour Bonenfant, le son est une forme de toucher, une forme intime et sociale à la fois. Ce qui rend le toucher identifiable, c'est le timbre. L'artiste-chercheur préfère le terme « timbre » au « grain » de la voix, que Roland Barthes théorisait d'une manière essentialisante, selon Bonenfant. Le timbre a la qualité d'agir sur plusieurs plans, superficiel comme profond, là où le grain est nécessairement profond, pour Barthes. Pour Bonenfant, notre individualité passe dans le corps vocalique que nous produisons. Les queers peuvent apprécier tous les corps vocaliques, mais doivent se désorienter et s'accorder dans et à cette désorientation, afin de naviguer à contre-courant de l'hétérosexualité et de réussir à trouver leurs semblables. Cette activité demande une écoute attentive, une sensibilité à des qualités de timbres difficiles à nommer sans le recours à des métaphores. Bonenfant fait également appel à l'anthropologue Thomas Csordas qui a développé une théorie des modes somatiques de l'attention : selon Csordas, on crée et maintient des capacités pour l'attention à notre propre corps, et cette pratique nous apprend à y lire des informations sur les autres. De la même manière, Bonenfant soutient qu'on peut développer notre écoute à des qualités de toucher (et que les queers doivent le faire pour obtenir la gratification dont iels ont besoin). En portant attention à notre corps, on peut conscientiser les façons dont on touche et celles dont les corps vocaliques nous enveloppent. Bonenfant en arrive à une redéfinition de l'écoute, qui serait une intense attention somatique aux façons dont nos corps s'engagent avec les stimuli soniques et y répondent, dans une interpénétration intersubjective. Bonenfant invite à considérer l'écoute queer, dans son lien avec l'expérience somatique, dans toute la complexité de cette pratique qui pourrait paraître passive et qui ne l'est pas du tout.

Quel impact a la pensée de Bonenfant sur ma démarche? Avant d'arriver à son article, j'ai croisé des idées similaires dans la thèse de Marcus Borja de Almeida Filho, qui pense, avec Paul Zumthor, que « la voix est une chose » (Zumthor, 1983, p. 11, dans de Almeida Filho, 2017, p. 82), donc pas seulement une donnée immatérielle.

Mais plus qu'une chose, la voix est un lieu, un espace déployé dans le temps. [...] Il s'agit ici de penser la vocalité comme localité ; la voix non seulement tisseuse de relations, mais aussi bâtisseuse d'espaces sensibles, d'univers et de paysages. Elle est certes, ce pont, ce bras tendu vers l'autre déployé dans l'espace, mais peut aussi elle-même incarner cet espace aux dimensions mouvantes et malléables dont le « sens » – si jamais il doit être question de sens – se trouve au-delà de toute écriture, de toute « littérature » (de Almeida Filho, 2017, p. 82).

De Almeida Filho met en mots des expériences très concrètes que j'ai eues de la voix, telles celles datant de l'époque où je chantais dans le métro avec mon amie Geneviève, ou d'autres expériences chorales significatives. Mais l'ancrage queer que Bonenfant donne à ces idées, notamment avec la proximité avec la phénoménologie queer de Sara Ahmed, leur donne pour moi une résonance amplifiée, ce que j'ai été à même de vivre au sein du chœur queer.

2.3.1.2 Le *glitch*, une perturbation toute queer (Brooks)

Une autre pensée de l'écoute queer, qui a alimenté ma pratique tout spécialement dans le cadre de cette recherche, émane d'Andrew Brooks, artiste, auteur, chercheur et organisateur basé à Sydney, en Australie. Pour approfondir ce qui a déjà été explicité à ce sujet, Brooks souhaite articuler ensemble ce *glitch*, comme esthétique valorisant l'erreur, et les théories queers, notamment celles qui réfléchissent aux possibilités politiques que recèle la négativité, dans lesquelles l'échec est une manière valide d'être au monde, une forme alternative de production du savoir, un espace de résistance favorisant des modes affectifs qui déstabilisent les notions fixes de l'identité. Et le queer, et le *glitch* révèlent les politiques de l'identité qui aliènent tout particulièrement les identités marginalisées, et ils critiquent l'hégémonie de ces politiques. L'objectif de Brooks est double : réorienter les politiques de l'art sonore expérimental et construire une politique queer de l'audition. Les pratiques de *glitch* dans la musique créent une perturbation dans la représentation, et donc une rupture dans l'expérience d'écoute, puisqu'elles soulignent et mettent de l'avant l'imperfection et l'erreur dans les technologies de reproduction. En exposant ainsi le mythe de la transparence, on force la personne auditrice à considérer son écoute comme médiée par son contexte : technologie et environnement. Le *glitch*, comme processus qui crée des fissures et des bris, peut être employé comme cadre théorique pour comprendre la manière dont la perturbation, la déviation et le désordre sont productifs dans des systèmes, en révèlent les fondements et les éléments occultés. Le bruit parasite suggère des potentialités pour créer de nouvelles relations dans les systèmes.

Une pratique d'écoute queer écoute le son du parasite, s'accordant au son des relations. Une telle pratique d'écoute emploie l'oreille comme une façon de réfléchir les relations de pouvoir; c'est un mode d'écoute au diapason de la production, de la transmission et de la mutation des tonalités affectives des cultures du capitalisme tardif néolibéral dominant (Brooks, 2015, p. 40, traduction libre⁴⁶).

46 Citation originale :

A queer listening practice listens to the noise of parasite, tuning in to the sound of the relations. Such a listening practice uses the ear as a way of thinking through relations of

Un exemple relationnel de ce type d'écoute me vient en tête et concerne le traitement qu'un gardien de sécurité de l'UQAM a réservé à l'une des personnes participantes au projet. L'expérience du profilage social vécu par un·e participant·e a agi comme un glitch qui mettait à jour les relations de pouvoir au sein de l'université. Le groupe s'est alors montré à l'écoute (queer) de l'expérience déplorable de cette personne, voire en résonance entière avec ellui, et de ce que cet incident révélait des dynamiques sociopolitiques sous-jacentes. J'avais invité les choristes à arpenter le pavillon Judith-Jasmin, qui abrite les locaux de l'École supérieure de théâtre. L'architecture toute particulière de ce lieu, et en particulier de l'agora, qui s'élève sur plus de quatre étages et intègre un mur de l'ancienne église Saint-Jacques (tout son clocher et le transept sud, pour être exact·e), était toute indiquée pour une promenade sonore (*soundwalk*). Cette pratique, nommée par les membres du World Sounscape Project formé autour du compositeur Raymond Murray Schafer, consiste à marcher en portant une attention particulière aux sons environnants. Durant cette errance attentive, une personne participante s'est trouvée qualifiée de « suspecte » et a vécu du profilage social de la part d'un gardien de sécurité. Cet événement, perturbation née de l'interférence entre l'institution policée⁴⁷ et mon projet de recherche aux visées politiques antinormatives, survenu qui plus est dans un contexte d'écoute et d'attention, a eu des répercussions émotionnelles notoires sur les deux interlocutaires, bien sûr, mais également sur tout le chœur queer. Dans cet exemple, un des effets doux-amers a été de solidariser le groupe, puisque les membres se sont senti·e·s à l'écoute des dynamiques et sensibilités en présence, comme une poche de résistance queer au sein de l'université. Je relève alors dans mon carnet de note : « Je sens les autres personnes révoltées et solidaires. » (carnet de bord, séance du 11 mai, section « Groupe/proxémie », 2022)

power; it is a mode of listening attuned to the production, transmission and mutation of the affective tonalities of dominant neoliberal late-capitalist cultures.

47 Si je veux être totalement transparent·e et honnête envers toutes les parties impliquées, j'ai senti un réel engagement à l'inclusivité dans mes communications avec Valérie Lavoie, du Service de prévention et de sécurité de l'UQAM, à la suite de cet incident. J'ai perçu une sensibilité et un soutien envers la personne participante qui a vécu ce profilage, un engagement à écouter son ressenti et à travailler à défaire les biais inconscients des agent·e·s de sécurité. Des actions de réparation ont d'ailleurs été posées en ce sens en avril 2023, lors de rencontres entre des techniciens et des agents de sécurité et la personne profilée afin de créer des interactions plus harmonieuses et de conscientiser le service aux impacts de situations de profilage. Je souhaite remercier toutes les personnes qui ont participé à ce cercle vertueux, à commencer par Valérie Lavoie.

Ceci étant dit, malgré les excellentes intentions de cette personne référente, les actions concrètement posées le 11 mai 2022 vont dans le sens d'un contrôle social, classiste et hétéronormatif, de l'université et ont eu des impacts que je ne peux passer ici sous silence.

La compréhension du glitch de Brooks, en plus de servir de métaphore intéressante pour comprendre les dynamiques sociopolitiques de l'existence de notre ensemble, m'a également paru porteuse pour la scène et m'a inspiré·e à créer des exercices de glitches vocaux pendant mes explorations. Lors de la séance du 20 juin tout particulièrement, j'ai présenté au groupe la notion d'écoute queer selon Brooks et j'ai proposé qu'on se serve de cette idée pour nourrir nos improvisations. Comment pourrait-on *hacker* (pirater) nos manières de faire, où introduire le glitch dans nos gestes et nos voix? Cette idée a multiplié les possibles. J'ai noté, dans mon carnet de bord :

J'ai beaucoup aimé la variété des propositions qui ont été faites, le micro contre le sol, contre les vêtements, le public en hauteur, les boîtes de son à hauteur du visage, le micro hors de la salle, etc. Les fils eux-mêmes devenaient cordon ombilical, outil de mise en évidence, accessoire, filon d'expérimentation (carnet de bord, séance du 20 juin, section « Espace », 2022).

Concept amenant une certaine liberté créatrice et un écho tout particulier pour les subjectivités queers en présence, le glitch a eu un effet durable pour le reste de notre démarche, et la notion a irrigué tout un passage de l'essai scénique, « Déconstruction de l'espace ».

2.3.2 L'écoute queer incarnée dans ma recherche-crédation

Je trouve fascinant que l'écoute soit nommée au sein du groupe dès le premier atelier, tenu le 9 mai 2022. Plus tard dans le processus, je note dans mon carnet de bord, comme un écho aux idées de Bonenfant : « Je sens énormément d'écoute au sein du groupe, comme une curiosité qui passe par les oreilles, une sensibilité aux énergies qui traversent les corps » (carnet de bord, séance du 20 juin, section « Groupe/proxémie », 2022). Parmi les douze questionnaires complétés pour cette séance, la moitié (six) mentionne la présence de cette écoute.

Je mettrai en relief trois lignes de force de cette analyse de mes résultats de recherche concernant cette notion. Premier constat : l'écoute pourrait découler de la *queerness* du groupe, en tout cas teinter la manière dont elle se déploie. Je note à cet effet, au début de la deuxième semaine d'ateliers du premier cycle :

« J'ai la vision d'un groupe aux philosophies politiques assez apparentées, et assez politiquement *queer*. Je vois des complicités se créer et j'ai [...] l'impression [...] que les liens se tissent aisément, que les conversations, ponctuelles ou amicales ou plus

organisées dans le cercle se déroulent dans une écoute, une bienveillance et un plaisir évidents. » (mon questionnaire, 16 mai 2022, question n° 4).

Un·e choriste constate avec moi : « Le groupe se soude et on prend de + en + l'ampleur de l'aspect queer du groupe dans les échanges, les réactions, l'écoute, l'entraide. » (C14, questionnaire, 16 mai 2022, question n° 1). Le groupe, dans l'ensemble relativement hétéroclite, partage des valeurs incluant l'écoute attentive aux détails perturbateurs et à la résonance somatique désorientée, pourrait-on penser avec Brooks et Bonenfant.

Le deuxième constat concernant l'écoute touche le délicat équilibre entre celle-ci et l'expression. Les termes semblent d'abord assez opposés : « J'ai aimé explorer l'espace et plus écouter qu'exprimer. » (C12, questionnaire, 20 juin 2022, question n° 3). La recherche d'équilibre pose un défi habilement nommé ici : « [Ma voix] voulait s'harmoniser avec les autres voix. Le rapport oreille/voix était parfois difficile et rendait son contrôle plus précaire. » (C12, questionnaire, 9 mai 2022, question n° 3). Participant moi-même aux jeux que j'initie, je nomme cette tension que je vis aussi : « [Ma voix] voulait aller dans les craques – là où les autres n'allaient pas –, par moments elle s'est cachée pour aller dans l'écoute, ou pour laisser l'écoute passer par le corps. » (mon questionnaire, 13 juin 2022, question n° 3). Pour plusieurs personnes, peut-être introverties, la posture d'écoute est associée à un certain confort : « Il est parfois facile de répondre à une ou plusieurs autres voix. Je sens ma voix plus assumée dans ce contexte de réponse plutôt que dans un contexte dans lequel ma voix prendrait le *lead* ou initierait les choses. » (C14, questionnaire, 11 mai 2022, question n° 3). Cette même personne trouve un certain équilibre dès la semaine suivante : « Il est de plus en plus facile de prendre ma place et j'essaie d'intervenir autant que d'écouter. La voix sort plus par le fait même. » (C14, questionnaire, 18 mai 2022, question n° 1). Cette résolution de la dialectique, je la trouve moi-même plus tard dans le processus. À la moitié du deuxième cycle, j'identifie les moments de jonction entre la réception et la production du son : « J'aime aussi les effets d'écho avec les autres choristes : reprendre, moduler, etc. les voix qui ont touché mon cœur. » (mon questionnaire, 22 juin 2022, question n° 3).

Dernier constat : il existe un cercle vertueux lié à l'écoute dans un petit groupe, malgré la crainte que cela peut représenter au départ. « C'était un peu intimidant au début [d'être un si petit nombre aujourd'hui], mais au final j'ai trouvé la chose inspirante car on était + à l'écoute les un·e·s des autres, je pense *Puissance dans la vulnérabilité.* » (C3, questionnaire, 15 juin 2022,

question n° 1). La petitesse du groupe, aussi liée à la proximité et à l'intimité, met en confiance et permet d'oser : « [Ma voix] a fini par prendre tout l'espace grâce à l'écoute des autres. » (C12, questionnaire, 27 juin 2022, question n° 3), voire de multiplier les possibilités artistiques : « C'était peut-être la séance où il y avait le plus d'écoute et de cocréation à mon avis, donc ç'a permis à ma voix de se marier davantage aux autres, de répondre, mais aussi de prendre des pauses et de profiter des silences pour mieux rebondir. » (C14, questionnaire, 22 juin 2022, question n° 3).

Si l'écoute était présente dans le groupe, et d'emblée recelait des caractéristiques qui la liaient à une certaine philosophie queer même avec une douzaine de personnes, elle a continué d'animer le groupe lorsque seul·e·s deux ou trois choristes le composaient et l'a nourri différemment. Écoute de soi, écoute des autres, lien entre écoute et gêne ou introversion, entre écoute et surcharge sensorielle... je suis loin d'avoir épuisé cette question. J'aimerais aussi préciser que j'ai entendu parler de la compositrice Pauline Oliveros alors que mes recherches étaient assez avancées, mais que son usage de partitions textuelles ou son concept de *deep listening*, ou « écoute profonde » (Oliveros, 2005), tout comme son sens de la communauté, auraient tout à fait pu compter parmi les sources théoriques et artistiques de mon travail avec le chœur queer.

Dans ce chapitre, j'ai donc fait un petit détour du côté des études biologiques, sociolinguistiques et féministes pour rappeler la construction sociale qu'est la voix genrée et mettre en place ma conception de la performativité vocale. J'ai par la suite évoqué les faits saillants des aspects vocaux des ateliers du chœur queer, et en particulier notre usage (graduel, ludique, autonomisant et onirique) de la technologie dite « externe », en complicité avec la conceptrice sonore Annie Préfontaine. Finalement, je me suis demandé ce que l'écoute pouvait avoir de queer et comment cette notion a animé nos ateliers, inspiré nos états, nos relations et, évidemment, notre création.

Dans le chapitre qui suivra, j'aborderai davantage la notion d'espace : les dynamiques sociales qui le traversent, la dimension affective qui s'y greffe, sa circularité dans le contexte du projet et les manières de le rendre « sécuritaire », ou de se donner le droit d'y être brave.

CHAPITRE 3

QUEL(S) ESPACE(S)?

(IN)FORMER L'ESPACE-TEMPS AFFECTIF DE LA COCRÉATION

Le terme « queer » a aussi été ré-utilisé par des micro-groupes politiques [...] dans le cadre d'une stratégie d'autonomisation et d'autoproduction de visibilité par certaines minorités sexuelles qui se sont élevées à la fois contre le discours homophobe institutionnalisé et les pratiques d'assimilation et de normalisation des secteurs conservateurs de la communauté gaie. « Queer » recouvre alors des pratiques de resignification et de recodification anti-hégémoniques et performatives dont le but est de définir des espaces de résistance aux régimes de la normalité. Or cette possibilité de resignification des positions désignées comme abjectes vaut également pour l'espace universitaire [...].

Bourcier, 2018, p. 176

Il peut sembler élémentaire de rappeler que le chœur s'inscrit dans un espace. Sans que la dimension chorégraphique soit à l'avant-plan du projet, il m'apparaissait nécessaire de réfléchir la question du partage de l'espace, avant même de trouver des écrits de géographes sociaux portant sur la justice spatiale. Mon intuition était qu'un chœur queer aurait une relation étrange à l'espace, faite de contradictions. À l'instar de ma propre relation aux espaces universitaires ou culturels, composée d'un mélange d'aisance et de méfiance, de fierté et d'inconforts, de sentiments allant de l'anxiété à l'euphorie, et dont je ne peux pas toujours prévoir les surgissements, j'imaginai que mes semblables pourraient vivre une variété d'émotions composites.

La question mérite qu'on s'y attarde : de quoi ces espaces universitaires et culturels sont-ils composés? De quelle manière le chœur les occupe-t-il? Quelles relations s'y nouent et s'y jouent? Tout en traversant diverses inspirations conceptuelles au sujet de la notion d'espace, je tenterai de retracer nos observations les plus notables, nos réflexions les plus porteuses. Après un tour d'horizon des pensées de géographes social·e·s et culturel·le·s sur la question de l'espace, j'aborderai notre lien à différents espaces au sein de l'université et dirai un mot du confort hétérosexuel de ces espaces, aidé·e en cela par les idées de Sara Ahmed.

Un espace peut-il réellement être « sécuritaire »? Si oui, de quelle manière, et quel rôle cette caractéristique revêt-elle dans la création? Le chapitre sur l'espace me semble un bel endroit pour interroger le concept de *safe(r) space*, voire de *brave space* – notions qui seront dépliées au fil de ce chapitre –, et des impacts d'une telle réflexion queer sur les processus créatifs, particulièrement en contexte de cocréation.

Enfin, je clorai ce chapitre en analysant la forme circulaire adoptée dans nos ateliers et les traces de cette spatialisation dans l'essai scénique *Faire chœur queer*, en postulant qu'il s'agit d'une forme cohérente avec l'éthique et l'esthétique queers de ce projet.

La reconnaissance de l'interconnectivité du social et du spatial m'apparaît comme un point névralgique dans une approche chorale des arts de la scène, et plus particulièrement du théâtre. Dans la section qui suit, j'approfondirai les liens entre ces concepts clés que sont l'espace et les relations sociales.

3.1 Dynamiques sociospatiales

Plusieurs enjeux de la géographie sociale imprègnent ma pensée, dont la consubstantialisation du social et du spatial, un paradigme principal du champ, hérité de la pensée d'Armand Frémont et d'Henri Lefebvre. Dans la transcription d'une table ronde que l'on retrouve dans *L'espace en partage : Approche interdisciplinaire de la dimension spatiale des rapports sociaux* (Bonny, Bautès et Gouëset, 2017), Dina Vaiou articule bien les conséquences de cette manière de voir l'espace et les rapports sociaux comme des concepts qui se construisent l'un l'autre :

L'espace comme produit de l'interconnexion des interactions à plusieurs échelles, du corps au global, participe aux constructions identitaires et en cela, la spatialité et l'espace ont une résonance avec les discours sur la différence et l'hétérogénéité, et avec la possible existence simultanée de multiples histoires et de géographies. (Vaiou, dans Gouëset et Séchet, 2017)

Les deux axes (social et spatial) m'apparaissaient indissociables l'un de l'autre, mais également de ma question de recherche. Cette pensée a imprégné les interrogations lancées aux choristes. Après leur avoir demandé comment iels se sentent/se sentaient dans le groupe (j'ai inclus les deux temporalités, passé et présent, afin de pouvoir recueillir des témoignages qui reflètent le voyage émotionnel qu'iels ont vécu durant chaque atelier), je leur posais une

question plus directement sur leur voix (« Comment était ta propre voix? »), puis rapidement je liais ce concept à sa dimension spatiale (« Quelle place ta voix prenait-elle dans l'espace? »). Finalement, la dernière question revenait au chœur lui-même, alors que je demandais : « Quelle est ta vision du groupe? » La question sur la place de la voix dans l'espace, en particulier, ouvre sur le concept de voix en tant que *localité*, voire de localité socioaffective. Une grande portion des réponses fait référence à une place à prendre ou à laisser, en général en contradiction avec les habitudes de la personne, dans une conscience du groupe, une attention aux dynamiques chorales et une écoute aigües :

« [...] je crois que le groupe a réussi à « porter » ma voix, lui a permis d'être et de coexister avec les autres. J'étais conscient⁴⁸ de l'espace et des voix les plus près de moi. » (C14, 9 mai 2022)

« Quelle place prenait ta voix dans l'espace? – J'avais souvent peur qu'elle en prenne trop, je parle souvent fort et je m'inquiète d'incommoder les gens. » (C8, 9 mai 2022).

« Quelle place ta voix prenait-elle dans l'espace? - Une petite place qui s'agrandissait pour peu qu'on lui en donnait l' e s p a c e » (C3, 16 mai 2022)

« J'avais pas l'impression que ma voix c'était la plus forte ce soir dans l'espace. C'était un nouvel espace faque je pense qu'elle voulait s'adapter à cet espace-là, puis laisser... lui laisser comme le temps de prendre sa place. » (C7, 16 mai 2022)

« [Ma voix] osait parfois prendre plus d'espace, de par une gêne qui diminue peu à peu. Le groupe est toujours, à mon sens, un groupe bienveillant, Cette bienveillance permet donc une plus grande aisance et favorise chacun·e à pouvoir prendre sa place au sein du chœur. » (C13, 18 mai 2022)

« Ma voix a pris quand même un bon espace, je dirais. Mais pas... pas trop d'espace... je pense qu'elle a pris l'espace qu'elle devait. Dans l'espace de l'agora aussi, ma voix a résonné pis comblait quand même bien l'espace pis j'ai beaucoup apprécié la place qu'elle a prise, qu'elle a voulu prendre. » (C7, 23 mai 2022)

Est-ce que la formulation des questions ou la connaissance qu'ont les personnes participantes ont induit un tel type de réponses? Je suis impressionné·e par l'adhésion de la très grande majorité des choristes à cette perception de l'espace, du chœur qui s'y formait et s'y déployait : « Une belle place que la voix prenait, espace individuel et collectif où les voix se rencontrent.

48 J'ai décidé de laisser la graphie qui était celle utilisée dans le formulaire, me disant qu'il s'agissait peut-être d'une forme non genrée du terme « conscient·e ».

C'est tout chouette. » (C11, 23 mai 2022) Ceci dit, je m'interroge aussi sur la place laissée au dissensus et aux réalités qui ne sont pas partagées par toutes. Une personne participante dont la mobilité était réduite a amené le groupe à se poser des questions d'accessibilité et a réactivé très concrètement la question du partage de l'espace.

L'ouvrage *L'espace en partage* (2020) me permet de voir que la géographie sociale se pose exactement les questions qui m'animent dans ma recherche : comment ne pas reproduire les rapports sociaux inégaux qui abondent dans nos sociétés? Quelle est la place de l'individu-e dans nos constructions sociospatiales? Alors que je m'interroge encore sur la manière d'appliquer ces théories aux arts vivants, je m'intéresse à un ouvrage innervé par la pensée de Lefebvre et qui se pose ces questions spécifiquement dans les espaces de représentation et de performance : *Refrains for Moving Bodies : Experience and Experiment in Affective Spaces* (MacCormack, 2014).

3.1.1 Du local de répétition à la salle de spectacle : l'espace affectif des lieux de performance en contexte universitaire

L'introduction au livre *Refrains for Moving Bodies : Experience and Experiment in Affective Spaces* (MacCormack, 2014) amène une nouvelle vision de l'espace et des relations qui s'y établissent notamment par les corps en mouvement qui y évoluent. MacCormack, un professeur de géographie culturelle, s'engage dans des approches créatives de la méthodologie et de l'écriture, faisant intervenir philosophie et théories sociales pour aborder des sujets aussi variés que les arts de la performance, la vie urbaine, le cinéma, la géopolitique, l'air et l'atmosphère.

D'emblée, l'auteur énonce son approche à la fois empirique et conceptuelle. Il établit ce qui constitue selon lui la relation corps/espace, soit des éléments toujours en processus et toujours affectés par d'autres corps (il s'inscrit en cela dans la théorie des affects, qui a bouleversé les sciences sociales), qu'il qualifie toujours de « moving » (« en mouvement », mais qui peut aussi jouer sur la connotation de « émouvant »). L'auteur va au-delà des binarités intérieur/extérieur, vivant/non-vivant, pensée/émotion. Il pose sa question initiale en termes lefebvriens :

Si les corps et les espaces sont toujours des questions déjà en cours, comment explorer au mieux ce que le théoricien social Henri Lefebvre appelle la relation générative entre les deux d'une manière qui ne présume pas de l'existence

préalable de l'un par rapport à l'autre? En d'autres termes, comment explorer et rendre sensible la manière dont les corps et les espaces se coproduisent mutuellement par le biais de pratiques, de gestes, de mouvements et d'événements? (MacCormack, 2014, p. 2, traduction libre assistée par DeepL⁴⁹)

C'est là aussi qu'il énonce les qualités des espaces affectifs : relationnels, processuels et non-représentationnels. Son but : contribuer au renouvellement de la recherche dans les sciences sociales et les humanités, notamment à un ethos de l'expérimentation. Le géographe ancre ses analyses dans le travail de terrain, compris ici comme un processus de participation générative.

MacCormack déploie une vision cohérente de l'espace et des interrelations avec les corps en mouvement, complètement en résonance avec le sujet de ma recherche. Non seulement cette vision affective de l'espace m'interpelle énormément, mais je trouve aussi que sa manière d'imbriquer expérimentation et pensée dans ce qu'on nomme le « travail de terrain » me semble tout à fait pertinent pour comprendre l'approche méthodologique de recherche-crédation que j'ai adoptée. Pour expliquer mon projet à des personnes qui ne proviennent pas du domaine des arts, je dis parfois que c'est comme si les ateliers de cocrédation étaient le travail de terrain de ma recherche. Mais je sais qu'il s'agit d'une approximation, d'une idée qui fait image. MacCormack m'amène toutefois à voir que, même dans le domaine des sciences sociales, il y a des ouvertures à aborder les diverses dimensions de la recherche de manière transversale et poreuse, en ne fragmentant pas nécessairement l'action et la réflexion (voire la création, qui fait appel à un ensemble complexe d'interactions de divers types).

Quels sont les lieux qui sont consubstantiels au chœur queer, qui nous ont traversés tout autant qu'on les a traversés? Les ateliers du chœur queer ont lieu dans les locaux de répétition de l'École supérieure de théâtre, dans le pavillon Judith-Jasmin. La première rencontre (le 9 mai 2022) se déroule dans un local de répétition théâtrale de l'UQAM, un lieu assez petit pour les seize personnes que nous sommes. Il est situé au premier étage, loin des toilettes non genrées. Les toilettes les plus près ne sont pas accessibles à qui n'a pas de carte UQAM non plus. Par chance, dès le 16 mai nous prenons place dans un local de répétition plus grand, au deuxième étage, et nous nous trouvons alors en face des toilettes qui se sont pas verrouillées. Je recouvre

49 Citation originale :

[I]f bodies and spaces are always already matters in process, how best to explore what social theorist Henri Lefebvre calls the generative relation between both in ways that do not presume the existence of one prior to the other? That is, how to explore and make sense of how bodies and spaces co-produce one another through practices, gestures, movements, and events?

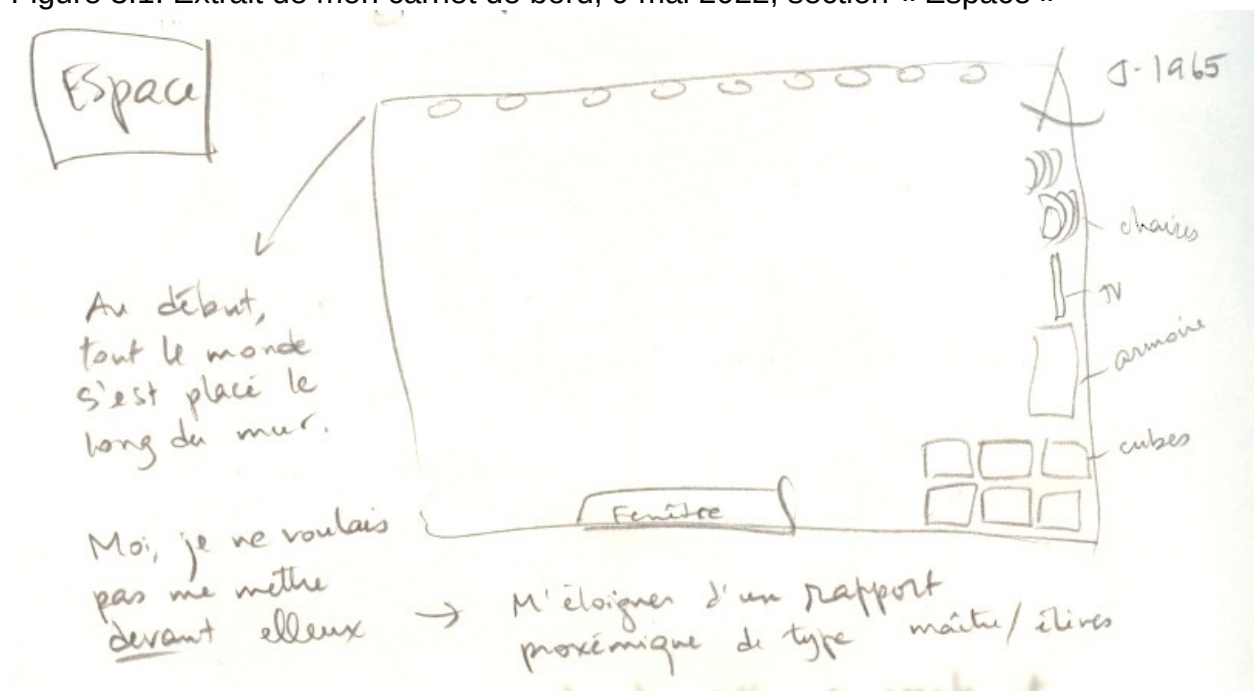
les symboles indiquant les toilettes « pour femmes » et « pour hommes » de pictogrammes qui désignent plutôt le type de mobilier qu'on y trouve : toilettes seules ou toilettes et urinoirs. C'est un petit geste qui, je le souhaite, modulera l'espace de manière plus inclusive. Le pavillon Judith-Jasmin lui-même est aussi un lieu qu'on traverse, qui se montre assez hostile en raison de l'incident qui s'y est passé lors du deuxième atelier, le 11 mai (voir la description et l'analyse de cet événement au chapitre 2, p. 59 et suiv.). Il s'agit d'un lieu que l'on reprendra symboliquement par la suite. Finalement, l'espace de performance, le studio d'essai Claude-Gauvreau, est un lieu où on bénéficie d'une résidence de création en raison d'une assez longue entrée en salle, à la fin du mois d'août. On finit d'y ajuster le canevas de la performance (voir l'annexe H, p. 125). Dans les sections qui suivent, je revisiterai chacun de ces espaces pour en exposer certains composants et notre manière de les habiter, d'y coexister.

3.1.1.1 Un espace de performance informel, mais pas informe : le local de répétition

Dès le départ, les questions de spatialité me sautent aux yeux. Le premier local que nous occupons, malgré son aspect assez sobre et dépouillé (plancher noir, grands rideaux noirs le long des murs, mobilier rangé), est tout sauf neutre : faisant partie d'une université, il induit un type de rapport, et à l'espace, et aux personnes qui l'occupent (et aux fonctions qu'on leur prête). Le premier réflexe des personnes présentes est ainsi de se placer le long du mur, dans un rapport frontal (voire scolaire) qui m'oblige à occuper une place centrale qui me met mal à l'aise.

Je note ensuite qu'une personne propose qu'on se place en cercle, ce qui m'apaise. Cette forme deviendra ensuite notre disposition préférée, autant pour les discussions que pour certains jeux. On jonglera même avec l'idée de l'adopter pour l'essai scénique, mais ce sera finalement une autre configuration qui sera privilégiée, pour différentes raisons (techniques, sanitaires, etc.).

Figure 3.1. Extrait de mon carnet de bord, 9 mai 2022, section « Espace »



Texte inclus dans l'image : « Au début, tout le monde s'est placé le long du mur. Moi, je ne voulais pas me mettre devant eux → M'éloigner d'un rapport proxémique de type maître/élèves. » J'indique aussi le numéro du local, « J-1965 » et le matériel qui s'y trouve : « chaises, TV, armoire, cubes, fenêtre ».

3.1.1.2 Élargir l'espace de performance : le pavillon Judith-Jasmin

Dès le deuxième atelier, le 11 mai 2022, nous sortons de ce local. Au programme : une promenade sonore inspirée de celles dont j'ai fait l'expérience grâce au *Soundwalk Symposium* organisé par Kathy Kennedy à l'Université Concordia en avril 2022⁵⁰. Nourri-e, tout particulièrement, de la promenade sonore menée par Amanda Gutiérrez le 1^{er} avril 2022 dans le campus Sir-Georges-Williams de l'Université Concordia, dans laquelle l'importance de l'histoire que portent les lieux croisait des réflexions de Gloria Anzaldúa sur nos rapports critiques aux

⁵⁰ Le symposium, qui s'est tenu les vendredis 1^{er}, 8, 15 et 22 avril 2022, commençait chaque fois, en fin de matinée, par une promenade sonore. J'ai assisté à celles qui ont été menées par Amanda Gutiérrez (1^{er} avril), Villeray Acoustique (15 avril) et Audiotopie (22 avril). Et, chaque vendredi après-midi, un panel réunissait des personnes aux expertises variées.

Une courte définition du terme « soundwalk » et de l'historique de cette pratique se trouve au chapitre précédent de ce mémoire, p. 53.

institutions, je présente un peu l'histoire du pavillon Judith-Jasmin de l'UQAM avant d'arpenter son agora, ses couloirs et ses dédales. Je fais remonter cet historique aussi loin que je peux, et je parle donc de l'ancienne église Saint-Jacques, dont l'architecture de Dimitri Dimakopoulos & associés et Jodoin Lamarre Pratte et associés garde un clocher et la façade du transept sud (et même l'ancienne sacristie et d'autres biens culturels). J'évoque l'initiative militante à l'origine de la décision gouvernementale de créer les Universités du Québec (« opération McGill français », en 1969, dans la foulée des manifestations universitaires de 1968, et qui a rassemblé les forces étudiantes et syndicales de l'époque). Je rapporte aussi des éléments biographiques de la femme qui donne son nom à ce pavillon à la suite d'une consultation de la communauté universitaire, en 1979 : Judith Jasmin (1916-1972), comédienne, puis réalisatrice, grand reporter et correspondante à l'étranger pour Radio-Canada. À la suite de ce petit voyage dans le temps et dans les strates de sens que porte le lieu, je propose aux personnes participantes de rester en silence et de porter attention : au son le plus loin, au son le plus près, à un son qui en masque un autre, à un son qui répond à un autre⁵¹. Dans mon carnet de bord, je note :

L'espace s'est élargi aujourd'hui. [...] Pour la promenade sonore, on a complètement pris le J, visitant, individuellement et chacun-e de son côté, mais collectivement, du sous-sol jusqu'au 8^e étage, en allant fouiner dans les départements de journalisme et de littérature, notamment. (11 mai 2022)

Lorsqu'on revient dans le local, les discussions sont passionnantes et révèlent un engagement sérieux et très personnel dans l'exercice. Je vis alors un certain trouble, puisque j'ai connaissance d'un événement de profilage social survenu pendant la promenade et qui a ciblé l'une des personnes participantes. Après un moment de partage où je tente de faire abstraction de ces pensées, je m'ouvre au groupe et partage mon état en toute transparence. J'ai fait référence à cet événement au chapitre 2 et je souhaite y revenir parce qu'il témoigne d'un partage inégal de l'espace, qui s'imprègne alors pour le groupe de nouvelles dimensions affectives (frustration, tristesse, déception). Nous poursuivons l'atelier, dessinons des partitions pour rendre compte de nos déambulations d'une manière intuitive et colorée, nous servons des bruits dont on a fait l'expérience pour improviser, à la fois vocalement et corporellement. La vie du chœur queer continue, malgré tout. Je tiens à jour le groupe (et la personne victime de

51 Ces pistes sont inspirées de celles qui ont été lancées par les membres de Villeray Acoustique et du collectif dB, Chantal Dumas et Magalie Babin, lors de leur promenade sonore du 15 avril 2022, aussi tenu dans le cadre du *Soundwalk Symposium*. Elles-mêmes empruntent certaines de leurs questions à l'ouvrage *A Sound Education: 100 Exercises in Listening and Soundmaking* (1991) du compositeur et pédagogue canadien Raymond Murray Schafer.

profilage) de mes démarches au sein de l'UQAM pour tenter de réparer le tort causé : je sens de la reconnaissance de ces actions, de toutes parts.

L'événement, mais aussi la réception qui se tient tout en bas de l'agora, au niveau métro, nous empêche de faire un des autres jeux que j'avais au programme ce jour-là : un deuxième parcours dans le pavillon surnommé le « J », en essayant de visualiser nos voix dans cet espace, en s'inspirant du lieu pour l'occuper. L'idée nous reste en tête et nous trouvons, le 23 mai, le moment parfait pour la réaliser. À l'occasion du congé férié, l'université est officiellement fermée, mais nous avons l'autorisation de nous trouver sur les lieux. L'agora est vide, le moment nous semble propice pour cette reprise de possession de l'espace. Nous en parlons comme d'un « fantasme », comme une « inondation vocale », voire un « défolement ».

Nous nous sommes répondu·e·s, toustes, d'un côté comme de l'autre du J, avons pris l'espace et nous sommes amusé·e·s à créer des univers lyriques, ludiques, déjantés. Ma voix a alors traversé les étages, a pris le dessus sur la ventilation, sur le profilage, sur l'abondance de sécurité, sur la méfiance et le doute [...]. (Mon questionnaire, 23 mai 2022)

L'état émotif des choristes semble plutôt positif, empreint de liberté, ce qui mène à de belles explorations vocales et spatiales :

Et l'inondation vocale du J, commencée depuis le J-2930, nous a amené·e·s ailleurs. Je sentais une grande liberté des choristes, qui se sont promené·e·s à plein d'endroits, du 2^e au 3^e, jusqu'au niveau métro. [...] j'ai adoré les jeux d'écho, de regards et les interactions sociospatiales entre les niveaux de ce bel endroit. Beaucoup de choses convergeaient : je sentais une aisance face au regard d'autrui, une conscience de l'espace, un jeu sur les registres, une conscientisation des couches historiques de lieu (d'église à université...), mais aussi une facilité à tout oublier cela et à s'imaginer *ailleurs, hors du temps*. (Carnet de bord, 23 mai 2022)

La dimension symbolique forte de cet exercice n'échappe pas aux choristes elleux-mêmes : « Comment était ta propre voix? – Forte, joueuse dans l'Agora. Forte de « l'interdit » (quel interdit? Selon qui? Depuis quand?) [...] L'université s'est réapproprié une église, les queers se sont réapproprié et l'église, et l'université. Longue vie à nous <3 » (C3, 23 mai 2022)

Le deuxième atelier avait fait vivre un événement traumatique pour le groupe, et l'avant-dernière séance de ce cycle a amené presque une revanche ou, mieux, une réparation (qui reste de l'ordre du symbole).

3.1.1.3 Préparation à l'essai scénique : apprivoisement du lieu de la performance

Compte tenu des exigences liées aux communications autour de l'essai scénique (et de l'enjeu des vacances du personnel de l'École supérieure de théâtre pendant l'été), j'ai dû me poser assez tôt des questions quant au communiqué de presse. Voulant intégrer l'ensemble du groupe, j'ai recueilli les avis au sujet de la première version que j'ai rédigée de ce document, assez tôt dans le processus, le 18 mai 2022. Le même soir, deux collaboratrices (Léonie Blanchet, aux costumes, et Rim Mohammad, aux éclairages) étaient également présentes pour avoir un aperçu du travail en cours en plus de Dinaïg Stall, la directrice de recherche. Ces deux événements faisaient exister très tôt (dès la deuxième semaine!) l'espace virtuel de la représentation, alors qu'on établissait seulement les dynamiques de groupe⁵².

Je note, dans mon carnet de bord : « Je les ai impliqué·e·s dans la rédaction du communiqué de presse et je sens que leurs retours sont sentis, sensibles : qu'il y a aussi une implication, une générosité. Que c'est aussi en soi un apprivoisement de l'espace scénique, petit peu par petit peu. » (23 mai 2022) Cet espace suscite encore toutefois ce que je lis comme une certaine gêne puisque, devant notre tout petit public formé de personnes bienveillantes et impliquées dans le projet, les choristes prennent leurs distances et ont tendance à se regrouper le long du mur opposé à cet auditoire :

L'introduction du public a eu un effet sur le partage de l'espace : les personnes participantes avaient tendance à se distancier de Rim, Léonie et Dinaïg, et l'ont remarqué. Mes yeux allaient vers elleux, participaient au groupe même depuis ma position aux côtés de R[im], L[éonie], D[inaïg] et Barbara. J'étais fièr·e, impressionné·e par leur courage et leur générosité. (carnet de bord, 23 mai 2022)

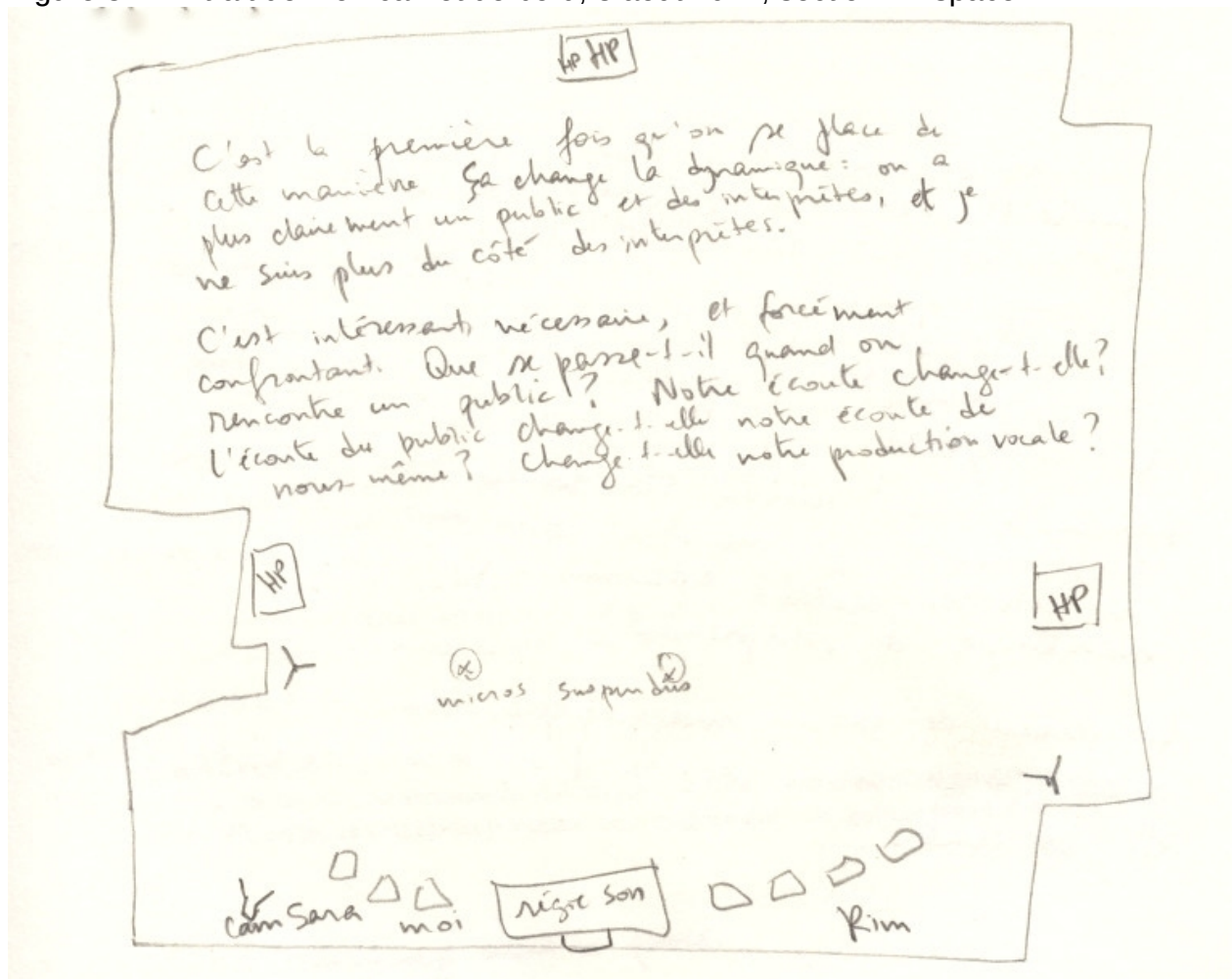
J'aimerais aussi préciser qu'il s'agissait de la première fois que j'adoptais un rôle d'observation dans le processus, alors que je participais aux improvisations qui ont précédé ce moment et que j'étais souvent à l'origine du premier son ou mouvement, ce qui avait pour effet d'aider les choristes à se joindre à cette impulsion initiale. Ma fierté devant leur capacité à se lancer, à improviser et à partager librement leurs ressentis est donc d'autant plus grande. Je suis ensuite revenu·e à une posture de participant·e durant le reste du cycle et tout le suivant, pour

⁵² Pour relativiser, on pourrait dire que cette dimension était connue dès l'appel à participation, dans lequel je spécifiais que les personnes devaient être disponibles pour participer à la cocréation d'un essai scénique présenté devant public en septembre 2022 et que ces informations faisaient aussi partie du formulaire de consentement envoyé par courriel avant le début des ateliers comme tels (voir annexe C, p. 104).

repandre un rôle d'observation et de « mise en chœur » seulement au mois d'août, pour le troisième cycle d'exploration et la résidence de création en salle menant à l'essai scénique.

À partir du 8 août 2022, on a un canevas d'improvisation et une approximative plantation de l'espace dans les ateliers : c'est le début du dernier atelier, celui qui est axé sur la préparation à l'essai scénique.

Figure 3.2. Extrait de mon carnet de bord, 8 août 2022, section « Espace »



Texte inclus dans l'image : « C'est la première fois qu'on se place de cette manière. Ça change la dynamique : on a plus clairement un public et des interprètes, et je ne suis plus du côté des interprètes. C'est intéressant, nécessaire, et forcément confrontant. Que se passe-t-il quand on

rencontre un public? Notre écoute change-t-elle? L'écoute du public change-t-elle notre écoute de nous-même? Change-t-elle notre production vocale? »

Les haut-parleurs sont désignés par les lettres « HP ». Il y en a un au fond de la salle, et un de chaque côté. La position des micros suspendus est indiquée par un « x » entouré d'un cercle. Les pieds de micros sont symbolisés par une sorte de « Y ». La régie son est au centre, Rim à droite, moi à gauche et Sara, avec la caméra, à ma gauche.

Cette transition ne se fait pas sans heurts, surtout que les choristes reviennent de la pause estivale au compte-goutte : « J'ai l'impression d'avoir colonisé l'espace ce soir, j'aime pas tout à fait. Vu qu'on était 2 à chanter pour 4 personnes qui écoutaient, je sentais que j'imposais ma voix dans une logique étrange de domination. Pas à l'aise, bref. » (C3, 8 août 2022) À dire vrai, le ratio interprètes/personnes spectatrices sera encore plus déséquilibré durant les représentations, mais j'ai l'impression que le sentiment exprimé révèle que la forme ne peut exister que s'il y a réellement un *chœur*, et pas seulement un duo. La curiosité et l'anticipation coexistent avec l'inconfort : « Je suis content de voir que plusieurs choses faites dans les dernières semaines s'intègrent au spectacle. Je suis curieux de voir comment tout le monde s'intégrera au moment de la venue de chacun·e. J'ai hâte de voir le spectacle prendre forme. » (C14, 8 août 2022).

Dans une volonté d'appropriation de l'espace scénique, le 29 août, lors de la première répétition dans le studio d'essai Claude-Gauvreau, je fais à nouveau faire une balade sonore dans l'espace : gros coup de cœur de mon côté pour ce moment où les choristes se familiarisent avec cette salle, en silence, mais en se permettant de tester la résonance de diverses surfaces. Le résultat est déjà *musicalisé*, déjà choral, déjà dans une découverte ludique du lieu. Les retours sont d'ailleurs très positifs, témoignent à la fois d'un bien-être personnel et spatial : « Faire une répétition aujourd'hui m'a fait du bien et m'a permis de me repérer :) » (C11, 29 août 2022), mais aussi d'une préparation de plus en plus concrète au spectacle : « Excité·e par l'entrée en salle, tout devient vrai et très vibrant. » (C12, 29 août 2022). En cette première répétition de la résidence de création, seuls quelques éléments sont placés (les gradins, principalement), et les choristes sentent que le matériel sonore leur manque : « Vu que c'était un nouvel espace, [ma voix] était vraiment plus dans la découverte pis d'essayer de la projeter à certains endroits et non d'autres pis justement le fait qu'il n'y ait pas de micro, ça l'a un peu déstabilisée. Mais [...]

elle va s'adapter. » (C7, 29 août 2022) La stabilité retrouvée du groupe en rassure les membres et l'appropriation ne concerne pas seulement le lieu, mais la forme du spectacle qui s'y déploie, c'est à dire un canevas dans lequel les choristes se sentent libres d'évoluer : « C'est chouette d'avoir un groupe quasi final, ça permet de mettre des bases plus solides et de bâtir quelque chose. Pareil d'être dans l'espace de jeu. J'aime aussi l'aspect impro + structure, qui permet une belle prise de l'espace. » (C14, 29 août 2022)

Cette aisance dans le lieu de la représentation, je l'appelais de tous mes vœux mais ne pouvais savoir qu'elle serait aussi rapide. Elle s'est construite, je crois, au fil de la confiance que le groupe a développé en son sein et avec moi, une confiance nourrie de complicités queers faites d'une attitude de jeu et d'acceptation de l'erreur et du bizarre, d'expériences partagées, de philosophies parentes. Elle se nourrit aussi de notre solidarité et de notre volonté de queeriser l'université.

3.1.2 Le confort hétérosexuel des espaces publics

Le queer implique également un rapport au monde particulier, comme l'écrit Sara Ahmed dans *The Cultural Politics of Emotions* (2004). Comme je le mentionnais au chapitre 1 (p. 15 et suiv.), les personnes queers vivent un inconfort spatial qui peut se doubler d'un inconfort émotionnel (Ahmed, 2015, p. 155). Qui plus est, le fait de prendre la parole dans l'espace public n'est pas neutre, et connote aussi un confort spécifique des personnes cisgenres, masculines, blanches. Les autres voient souvent leur expérience modifiée, affectée par la peur de subir des agressions, au bénéfice de groupe déjà privilégiés, tel que l'évoque Jina Fast dans son article « In Defense of Safe Spaces : A Phenomenological Account » (2018, p. 3). Ainsi, les espaces publics, incluant les lieux de diffusion culturels, gagneraient à s'ouvrir aux voix diverses, à commencer par celles qui y sont présentement les plus marginalisées : personnes trans, racisées, handicapées.

Les plaisirs queers ne concernent pas seulement le rassemblement de corps dans une intimité sexuelle. Les corps queers « se regroupent » dans des espaces, à travers le plaisir de s'ouvrir à d'autres corps. Ces rassemblements impliquent des formes d'activisme; des façons de réclamer la rue autant que les clubs, bars, parcs et maisons. L'espoir des politiques queers est que, se rapprocher des autres, de

ceux qui nous ont été interdit·e·s, pourra nous amener vers différentes manières de vivre avec les autres. (Ahmed, 2015, p. 165, traduction libre⁵³.)

Ce que Ahmed nomme ici, c'est un « droit à la ville », une notion introduite par Lefebvre et revendiquée par les groupes militants LGBTQ, comme le souligne Claire Hancock (2011, p. 2) dans son article « Genre, identités sexuelles et justice spatiale ». Dans sa conclusion, elle appelle à rétablir cette justice, car il lui semble clair qu'il faille « traiter un tort » (Hancock, 2011, p. 7) causé aux femmes et aux personnes LGBTQ. Elle ajoute :

[...] ce qui me semble en jeu, [...] c'est la construction d'un « espace de subjectivation », un espace où exister politiquement et se faire entendre comme égal. Cet espace n'est pas pure métaphore mais en fait [...] un espace matériel, souvent l'espace public de la ville, une « place à soi » dans la ville. (Hancock, 2011, p. 7)

Ou dans l'espace scénique, oserais-je ajouter, qui est aussi le lieu d'un déficit de justice spatiale, tout particulièrement pour des personnes aux identités marginalisées. De nombreux éléments témoignent de l'hétéronormativité des scènes, depuis les rôles, emplois et *castings* genrés jusqu'aux attitudes stéréotypées attendues. On entend de plus en plus d'interprètes trans* et d'allié·e·s s'insurger – avec raison – de la faible proportion de rôles qui leur sont dévolus dans le milieu, alors que même les personnages trans ou non binaires sont souvent confiés à des personnes cisgenres. Vu le déficit représentationnel de ces communautés, le bât blesse tout particulièrement, car il se traduit en autant d'occasions ratées de rétablir un écart socioéconomique existant.

Dans un tel contexte, je pense qu'il est absolument essentiel de réfléchir au moyen de mettre à l'aise les personnes trans* et non binaires (mais aussi neurodivergentes, racisées, avec tous types de conditions motrices et sensorielles, en gardant en tête que ces caractéristiques ne sont pas mutuellement exclusives, et que l'intersectionnalité doit imprégner nos analyses) au sein des lieux universitaires et culturels.

53 Citation originale :

Queer pleasures are not just about the coming together of bodies in sexual intimacy. Queer bodies 'gather' in spaces, through the pleasure of opening up to other bodies. These queer gatherings involve forms of activism; ways of claiming back the street, as well as the spaces of clubs, bars, parks and homes. The hope of queer politics is that bringing us closer to others, from whom we have been barred, might also bring us to different ways of living with others.

La notion de *safe(r) space*, et plus encore de *brave space*, me semble une manière tout particulièrement adaptée de répondre à ce besoin d'inclusivité réelle, incarnée (et non factice, feinte, forcée ou superficielle). Dans la section qui suivra, je définirai ces concepts et montrerai en quoi notre chœur queer se rapprochait d'un *brave space*.

3.2 De l'éthique : *safe(r) space* en contexte choral, vers un *brave space*

3.2.1 Éthique queer ou LGBT?

J'ai souhaité explorer la notion de *safe(r) space* queer pour adopter de meilleures pratiques à mettre en œuvre et à cultiver dans le cadre des ateliers de création. Je voulais embrasser un ethos queer, tel que conceptualisé par Hillery Glasby dans une sorte de conversation post-mortem avec la chercheuse Jane Hoogestraat, comme une « construction de sois (*selves*) et de futurs vivables et néanmoins provisoires » (Hoogestraat, dans Hoogestraat et Glasby, 2019, p. 5, traduction libre), soit un processus intersectionnel conscient des privilèges accordés par la blancheur, la cishétérosexualité et l'appartenance à certaines classes sociales plus aisées. Dans cet article intitulé « A Dialogue on the Constructions of GLBT and Queer Ethos: "I Belong to a Culture That Includes ..." » (2019), les chercheuses s'expriment en termes de rhétorique pour qualifier l'ethos de groupes (LGBT et queer) qui, s'ils semblent à première vue très similaires, ont une structure et des visées distinctes :

[L'ethos LGBTQ décrit par Hoogestraat] tend vers des versions normatives et acceptables de l'homosexualité. En fait, comme je l'ai indiqué plus haut, elle va jusqu'à réduire le queer/la queerness à la catégorie gay, malgré le pouvoir et le malaise que le mot queer évoque. C'est pourquoi je propose un ethos queer, provocateur et résistant, qui ne cherche aucune légitimation et regarde vers l'avenir avec scepticisme et espoir.

Le queer est polémique; le gay ne l'est pas autant, et pas nécessairement. [...] les homosexuels auxquels Hoogestraat fait référence se limitent à des homosexuels blancs, éduqués, de classe moyenne ou supérieure, [qui sont] souvent les premières voix à se faire entendre de la communauté LGBTQ, même si les lesbiennes, les femmes homosexuelles de couleur et la communauté transgenre (en particulier les femmes transgenres de couleur) ont jeté les bases les plus convaincantes d'une révolution de l'éthique et de la visibilité. (Glasby, dans Hoogestraat et Glasby, 2019, p. 3, traduction libre assistée par DeepL⁵⁴)

54 Citation originale :

Dix ans plus tôt, Sébastien Pelletier, dans un mémoire de maîtrise en éthique intitulé *Don't be gay!: éthique et politique de la résistance queer*, remarque une semblable différence à l'égard des éthiques queer et GLBT :

Sans être trop réducteur, nous pourrions dire que malgré ses airs soft et le choix d'une résistance plus culturelle, la théorie queer se présente comme une approche fondamentalement plus révolutionnaire et plus profonde que les approches GLBT qui, au terme de leurs projets politiques, ne sont rien d'autre que des théories politiques libérales et des négociations du statu quo. (Pelletier, 2009, p. 120)

Pelletier en appelle à la nécessité de ne pas penser le queer en termes de sexualité, principe dont il fait un élément de la résistance queer en tant que politique culturelle (Pelletier, 2009, p. 124). « Le projet éthique de la théorie queer repose sur une généralisation radicale de la différence qui devient le fondement de l'altérité et du rapport à l'autre. » (Pelletier, 2009, p. 123)

Je me sens moi-même dans un changement de paradigme à cet égard⁵⁵. Glasby met d'ailleurs en garde contre toute entreprise de « normalisation », processus qui tend à réduire au silence et à marginaliser davantage certain·es citoyen·nes :

[T]he LGBTQ ethos [Hoogestraat] describes leans toward normative and palatable versions of queerness. In fact, as I addressed above, she goes as far as collapsing queer(ness) into the category of gay despite the power and discomfort the word queer evokes. For this reason, I suggest a queer ethos, one that is provocative and resistant, seeking no legitimization with skeptical yet hopeful regards for futurity.

Queer is polemical; gay not as much, and not necessarily. [...] the gay men Hoogestraat refers to are limited to mostly middle to upper class, educated, white gay men, [who are] often the first voices to be heard from the LGBTQ community even though lesbians, queer women of color, and the trans community (especially trans women of color) have laid some of the most compelling groundwork for a revolution of ethos and visibility.

55 Après avoir été uni·e civilement à une femme bisexuelle (2003-2008) dans une union relativement homonormative, j'ai continué à m'identifier comme gouine ou « femme préférant les femmes ». J'ai ensuite vécu des relations polyamoureuses, ce qui m'inscrivait dans une mouvance de remise en question de la primauté du couple. Professeure dans un cégep, je vivais dans une tension entre les valeurs d'un milieu conservateur et mes valeurs personnelles, de plus en plus anarchistes. J'ai tourné le dos à la profession pour souhaiter vivre plus librement mes désirs, à tous les égards, et ma désidentification au genre féminin (auquel mon adhésion avait toujours été problématique de toute façon) fait partie de cette recherche de cohérence, de liberté et de révolution; ma volonté de recentrer ma vie autour de la création, aussi. Paradoxalement au regard de Glasby sur les processus de légitimisation, je me suis inscrit·e à l'université pour chercher une légitimité (signe que le changement de paradigme n'est pas complété?), avec la volonté, je l'espère, de devenir ce qu'Halberstam nomme « a fugitive knower », qui vole le savoir à l'université dans la perspective révolutionnaire de perpétuellement refonder la société sur de nouvelles bases (2011, p. 8). Bref, je me sens encore perméable aux discours normalisants, et j'essaie moi-même de déconstruire ceux que j'ai assimilés au cours de mes années de vie. Mon projet de maîtrise s'inscrit dans cette lignée de transition épistémologique.

Les affirmations selon lesquelles (1) les gays et les lesbiennes ne représentent pas un danger et (2) « parce qu'ils et elles ont les mêmes valeurs que la société normative » sont problématiques pour l'éthique queer en ce qu'elles sont homonormatives. Lorsque les personnes LGBTQ affirment qu'elles sont identiques aux hétérosexuel·le·s, elles taisent et éludent des différences très marquées, non seulement en termes d'orientation sexuelle, mais aussi en termes d'expériences, de droits et de traitement en tant que citoyen·ne·s de seconde zone. Plutôt que d'embrasser et d'atteindre la normativité, la queer(ness) s'oppose à l'acceptation, en particulier à l'acceptation fondée sur la présentation du moi LGBTQ comme étant « le même que » les hétérosexuel·le·s. (Glasby, dans Hoogestraat et Glasby, 2019, p. 4, traduction libre assistée par DeepL⁵⁶)

Hoogestraat rappelle que la construction de soi, pour les personnes non hétérosexuelles, se fait sur une toile de fond discursive remplie de dénis et de négations et, qu'ainsi, « [l]a tension [...] entre ce qui est "donné" et ce qui est "fait" structure et anime la construction de l'ethos individuel. » (Hoogestraat, dans Hoogestraat et Glasby, 2019, p. 7, traduction libre assistée par DeepL⁵⁷) Cet aspect très contextuel de la construction de soi dépend de l'auditoire en fonction duquel la personne se définit, mais également d'autres éléments de son milieu, comme la race, la situation de [non-]handicap, la classe, l'éducation, la religion, etc. (Glasby, dans Hoogestraat et Glasby, 2019). On remarque que le projet éthique ou politique queer ouvre rapidement sur l'intersectionnalité.

Mes lectures sur le queer m'amènent à le conceptualiser sur plusieurs de ces aspects : biologique, historique, voire colonial. Par contre, ma volonté d'intersectionnalité s'inscrit dans un modèle de production du savoir si imprégné de colonialité (Quijano, 2000; Lugones, 2019) que je peux avoir tendance à valoriser les auteur·ices blanc·hes. Mon intérêt pour les pensées de Sara Ahmed, Audre Lorde, bell hooks, Patricia Hill Collins, María Lugones et tant d'autres existe bien, mais je remarque que je le subordonne parfois à une catégorie différente (i.e. « féminisme intersectionnel »), ce qui révèle une bien imparfaite compréhension de ce qu'est l'intersectionnalité, puisque je souscris ainsi à une vision cumulative de l'identité (« queer » et

56 Citation originale :

The assertions that (1) gay men and lesbians aren't a danger and (2) "because they hold the same values as normative society does" are problematic for a queer ethos in that they are homonormative. When LGBTQ people assert their sameness to heterosexuals, they silence and elide very stark differences—not just in sexual orientation but also in experiences, rights, and treatment as second-class citizens. Rather than embracing and achieving normativity, queer(ness) rallies against acceptance, particularly acceptance based on presenting the LGBTQ self as "the same as" straight people.

57 Citation originale : « The tension [...] between what is "given" and what is "made" both structures and animates the construction of individual ethos. »

« racisé·e »), plutôt qu'une compréhension plus globale de l'indissociabilité des oppressions (« QTBPOC⁵⁸ »). La production de connaissance étant l'un des piliers du système moderne/colonial dans lequel j'ai été formaté·e, je dois à tout prix prendre conscience de ces biais pour les détruire à coups d'amour pour ces théoricien·ne·s.

Ainsi, je me suis inspiré·e de l'ethos et des stratégies queer pour cultiver un *safe(r) space* au sein de la dynamique de création. Sans que ce soit central à ma question de recherche, c'est une dimension de ma posture que je souhaite incarner, qui fait partie de ma recherche personnelle, voire de mon positionnement épistémologique, et d'une éthique de la recherche-création participative.

3.2.2 Sécurité en contexte choral

Dans mes réflexions sur les espaces sécuritaires, je suis accompagné·e intellectuellement de personnes qui évoluent dans des milieux pédagogiques (Jina Fast, Catherine Fox et Tracy E. Ore), d'autres dans des environnements à prédominance socioculturelle ou artistique (Alyssa Favreau, Mary Ann Hunter) et parfois par des personnes se situant à la rencontre de ces deux milieux (Emily Finch, Stacey Waite, Josh Palkki).

De manière concrète, je me suis d'abord demandé : qu'est-ce qui, dans un espace, peut favoriser le bien-être de personnes aux identités les plus marginalisées? Des pédagogues et des directions de chœurs se sont posé la question, notamment dans un contexte de chorales se voulant transinclusives. Le site *Web Queering Choir*, mené par Joshua Palkki, assistant professeur du conservatoire de musique Bob Cole, en Californie, répertorie les ressources et certaines bonnes pratiques pour créer un environnement convivial pour les personnes LGBTQ au sein des chorales. Le site contient notamment une foire aux questions très accessible qui permet de partager facilement des informations au sujet du registre, de l'habillement et des noms donnés à des chœurs séparés en fonctions des registres (usuellement désignés comme « chœur d'hommes » ou « chœur de femmes », ce qui peut porter à confusion, voire représenter une barrière à l'inclusion). La section des « Choir Policies » invite à réfléchir au langage des

58 L'acronyme, désignant une « personne Queer et Trans, Noir.e, Autochtone, et racisée* » (Kohl: la Revue de Recherche sur le Corps et le Genre, 2019), circule beaucoup dans les milieux militants et me semble ainsi un terme autodéterminé, visibilisant une coalition consciente de l'inextricabilité des notions de genre, de race et de colonialité.

répétitions, au choix de répertoire, à des politiques anti-intimidation et à la présence de « personnes sécuritaires » (« Providing/Creating Safe People » [Palkki, s.d.]).

Emily Finch, trompettiste et éducatrice musicale terre-neuvienne, signe un article qui permet un approfondissement de quelques-unes de ces meilleures pratiques. Dans « Roots, Rituals, and Risks : Promising Practices for Engaging Trans* Students in Secondary Choral Settings » (2019), elle indique trois endroits où le genre se fait sentir de manière importante en contexte choral : la perception de la voix, les limitations physiques et la conduite des répétitions (par exemple le placement des choristes, surtout en contexte de performance) ainsi que la teneur du programme développés par la personne cheffe de chœur (Finch, 2019, p. 30). La voix des personnes trans* peut être perçue en décalage avec l'expression de genre de ces personnes. Pour cette raison, les questions de placement et d'habillement peuvent être délicates pour elleux (imaginons, par exemple, une femme baryton : lorsqu'elle est placée avec les autres personnes de son registre, elle se trouve ainsi isolée, physiquement, de la majorité des autres femmes) et amener davantage d'attention non sollicitée sur sa personne. De plus, les personnes trans peuvent faire l'expérience de changements qui affectent leur voix, et donc leur perception d'elleux-mêmes, mais aussi de la manière dont iels sont perçu·es par leurs pairs :

Les chanteuses transgenres qui prennent des œstrogènes n'éprouveront pas de changement dans leur registre vocal, mais préféreront peut-être chanter en utilisant le falsetto (Palkki, 2017). Les étudiants souffrant de dysphorie au niveau du torse peuvent se comprimer la poitrine, une technique impliquant l'utilisation de sous-vêtement de compression afin de créer un buste plus plat, ce qui peut avoir un impact sur l'efficacité de leur respiration, et donc sur le chant. (Finch, 2019, p. 30, traduction libre assistée par DeepL⁵⁹)

Personne non binaire ne souhaitant pas prendre d'hormones, je dois reconnaître que mon expérience n'est qu'une infime possibilité parmi les milliards qui existent. Il est donc important pour moi de m'informer et de rester à l'écoute d'expériences qui diffèrent de la mienne et de tenir compte de ces particularités. C'est d'ailleurs précisément en prenant celles-ci en considération que la personne responsable a le plus de chances de créer et de cultiver un

59 Citation originale :

Male to female transgender singers taking estrogen will not experience a change in vocal range but may prefer to sing using falsetto (Palkki, 2017). Students experiencing top dysphoria may chest bind, a technique applied to bind one's breasts through the use of compression undergarments to create a flatter chest, which can impact the effectiveness of their breathing, and therefore singing.

espace sécuritaire. À l'inverse, les instructions qui visent l'ensemble du groupe de manière uniformisante a le potentiel d'exclure certaines personnes, notamment les plus marginalisées :

Les environnements typiques de l'apprentissage du chant choral sont souvent basés sur un enseignement en grand groupe qui est pertinent pour la majorité et qui ne se concentre pas sur les difficultés individuelles des choristes. Cela crée donc un environnement choral qui ne sera probablement pas adapté aux besoins et aux défis vocaux spécifiques rencontrés par les chanteurs, chanteuses et chanteuses trans*. (Finch, 2019, p. 31, traduction libre assistée par DeepL⁶⁰)

À l'instar, j'imagine, de ce que Palkki nomme « personne sécuritaire », Finch emploie le terme d'allié·e pour désigner la posture de la personne enseignante ou cheffe de chœur, et décrit ainsi la dynamique à créer : « Le fait d'être un·e bon·ne allié·e repose sur une union visant à promouvoir un intérêt commun et à établir des relations fondées sur la confiance, la cohérence et la responsabilité avec des personnes et/ou des groupes marginalisés. » (Finch, 2019, p. 31, traduction libre assistée par DeepL⁶¹) Elle en parle comme une démarche autonome et déterminée, comme un engagement assidu à l'écoute, à l'apprentissage constant, à la conscience de ses propres biais, à la déconstruction des systèmes d'oppression et à l'amplification des voix marginalisées par ceux-ci. Elle suggère ensuite une série de moyens concrets : revoir le placement en fonction des pupitres, utiliser un code de couleur pour l'habillement plutôt que d'imposer une tenue genrée, désigner les personnes par le nom de leur section plutôt que par leur genre et employer des termes épiciens pour désigner l'ensemble du groupe (un exemple en français serait le terme « choriste » ou « artiste »), choisir des exemples d'interprètes trans* pour la pose de voix et non seulement respecter les pronoms, mais mettre également de l'avant leur caractère non naturel, en traitant cette donnée comme l'apprentissage des prénoms, en même temps que celui-ci⁶² (Finch 2019, p. 32).

60 Citation originale :

Typical choral learning environments are often based on large group instruction that is relevant for the majority of the group with little focus on individual chorister struggles. This therefore creates a choral setting that will unlikely be tailored to the needs and specific vocal challenges experienced by trans* singers.

61 Citation originale : « Allyship is based around a union of promoting a common interest focused on building relationships based on trust, consistency, and accountability with marginalized individuals and/or groups of people. »

62 En somme, il s'agit de ne pas présumer des prénoms de quiconque, et de reconnaître que des personnes à présentation féminine peuvent utiliser d'autres pronoms que « elle », que des personnes masculines peuvent préférer d'autres pronoms que « il », que des personnes androgynes n'utiliseront pas systématiquement « iel », « ol » ou tout autre néopronom. Faire reposer aux personnes non conformes dans le genre le poids de cette « révélation » revient, d'une certaine manière, à renaturaliser le genre et, surtout, à leur faire porter un stress inéquitable.

3.2.3 Bénéfices intersectionnels des meilleures pratiques du *safe(r) space*

Jina Fast, assistante professeure de philosophie à l'Université Notre Dame of Maryland, inclut aussi un souci des pronoms, et plus généralement de la manière de se présenter, comme principe favorisant un *safe(r) space* (Fast, 2018, p. 9). Elle invite à ne pas se fier aux listes universitaires, reconnaissant que l'institution scolaire perpétue systématiquement du mégenrage⁶³ et du morinomage⁶⁴, et invite les personnes à se présenter elles-mêmes, favorisant leur autodétermination. Subvertir les normes et pratiques usuelles peut créer un environnement plus sain pour toutes, exempt de cisnormativité, mais contrant aussi certains effets de la blancheur des milieux postsecondaires, conséquence positive inattendue pour Fast :

Cette pratique a eu pour effet involontaire, mais non surprenant, de susciter des expressions de gratitude non seulement de la part d'étudiant·e·s trans, mais aussi de la part d'étudiant·e·s dont le nom a été mal prononcé par des professeur·e·s et des enseignant·e·s (majoritairement blanc·he·s), de l'école primaire à l'enseignement postsecondaire. Je mentionne ce fait ici parce qu'il montre un point important, à savoir que dès que nous commençons à interroger l'organisation normative de l'espace et ses conséquences pour un groupe marginalisé, l'espace lui-même nous est révélé non seulement à travers ou dans les termes que nous attendons (c'est-à-dire comme cisnormatif), mais aussi comme étant constitué par de multiples systèmes simultanément. (Fast, 2018, p. 10, traduction libre assistée par DeepL⁶⁵)

Tout comme Fast, Finch valorise également la communication ouverte et le respect de l'autodétermination des personnes concernées, en reconnaissant la prise de risque qu'elle peut représenter parfois pour les personnes responsables, et l'importance de s'éduquer en

63 « Le mégenrage est une pratique cissexiste qui consiste à employer, volontairement ou involontairement, des pronoms, des préfixes ou des désignations collectives qui ne reflètent pas l'identité de genre d'une personne. » (Egale, 2017, cité dans Ministère des Services à l'enfance et à la jeunesse, 2018)

64 « Le morinomage consiste à appeler une personne transgenre, genderqueer ou bispirituelle par son ou ses noms d'origine, son ou ses noms légaux ou par n'importe quels noms antérieurs qu'elle n'emploie plus. » (Ministère des Services à l'enfance et à la jeunesse, 2018)

65 Citation originale :

An unintended, though not surprising, effect of this practice has been expressions of gratitude not just from trans students, but from students who have had their names mispronounced by (predominantly white) professors and teachers from primary through postsecondary schooling. I mention this here because it shows an important point, namely that as soon as we begin to interrogate the normative organization of space and its consequences for one marginalized group, the space itself is disclosed to us not just through or in the terms that we expect (i.e. as cisnormative), but as constituted by multiple systems simultaneously.

s'informant auprès des personnes concernées, les impliquant dans la recherche de solutions à leurs besoins spécifiques et valorisant leurs idées et leur expression (Finch, 2019, p. 32). Ou, pour le dire dans les termes plus militants de Hillery Glasby, assistante professeure à l'Université d'État du Michigan : « Ne nous méprenons pas : cette "queerness" ne refuse pas de coopérer; c'est tout à fait possible. Mais cette coopération ne va pas de pair avec la capitulation de notre droit à nous définir nous-mêmes. » (Glasby dans Hoogestraat et Glasby 2019, traduction libre assistée par DeepL⁶⁶)

Pour revenir à Finch, elle termine son article en mentionnant que les milieux scolaires ont à gagner des chorales plus communautaires, qui fonctionnent sans audition et sont ouvertes à toutes, en particulier aux personnes trans*. Un ensemble du genre existait à Montréal, le Forever Chorus : « Le chœur est une chorale féministe et queer pour toutes les voix. Les pratiques ont lieu une fois par semaine et les arrangements à trois ou cinq voix sont principalement des chansons pop écrites ou rendues célèbres par des femmes ou des artistes queers. » (Favreau, 2019, traduction libre assistée par DeepL⁶⁷) Le chœur se voulait aussi un espace sécuritaire pour les personnes queers, ce qui implique une certaine dose de vulnérabilité :

Cette vulnérabilité vient en grande partie du fait que le chœur est un espace majoritairement queer. C'est une leçon d'humilité que de partager quelque chose avec des gens qui peuvent avoir beaucoup en commun avec moi, mais qui ont vécu leur vie et leur homosexualité de manière très différente. [...]

Pour Pamela [Hart, personne qui co-dirigeait le chœur et qui l'a fondé en 2014], l'interaction entre la vulnérabilité et la sécurité est inévitable. « L'une des choses qui lie intrinsèquement les personnes queers, c'est que beaucoup d'entre nous ont vécu des traumatismes, des oppressions et des marginalisations », explique-t-elle. « Parce que nous partageons cette douleur, nous voulons des espaces sécuritaires, nous en avons besoin et nous allons les favoriser. » (Favreau, 2019, traduction libre assistée par DeepL⁶⁸)

66 Citation originale : « Don't get us wrong; this queerness does not refuse to cooperate; it very well may. But that cooperation does not come hand-in-hand with the capitulation of our right to define ourselves. »

67 Citation originale : « the chorus is a feminist and queer-affirming all-voices choir. Practices are once a week and the three- to five-part arrangements are of mostly-pop songs written or made famous by women or queer artists. »

68 Citation originale :

A lot of that vulnerability comes from the chorus being a majority queer space. It's humbling to share something with people who might have a lot in common with me, but

Cette vulnérabilité du *safe space*, aussi contre-intuitive qu'elle pourrait paraître à première vue, apparaît peut-être comme une ouverture sur des potentialités créatrices accrues. Elle rappelle en tout cas la prise de risque et l'ouverture auxquelles Finch appelaient dans son article.

Finch s'inscrivait également dans une visée de justice sociale et, dans cette lignée, l'engagement de Forever Choir en faveur de l'accessibilité me semble complètement à propos. Cette accessibilité est d'ordre intellectuel ou démocratique, d'abord : « "Dès le début, c'était très important pour moi", explique Pamela. "Pas d'auditions. Je ne crois pas que les gens n'aient pas d'oreille — quiconque veut faire partie du chœur peut le faire, je vous apprendrai à chanter et vous pourrez le faire." », mais physique et économique également (Favreau, 2019, traduction libre assistée par DeepL⁶⁹). Malgré les difficultés inhérentes à cet engagement, je trouve magnifique que les personnes en charge continuent d'intégrer ces questionnements dans leur organisation. Sans se définir comme alliées (ou, à tout le moins, le terme n'est pas mentionné dans l'article), elles prennent une posture qui me semble aussi porteuse, celle de fournir les conditions gagnantes pour que la magie opère : « "En tant que cheffes de chœur, nous ne sommes pas responsables de toute la magie que les gens créent entre eux. Et j'aime vraiment cela, créer les conditions pour que les gens s'épanouissent ensemble." » (Sarah Ayton, dans Favreau, 2019, traduction libre assistée par DeepL⁷⁰). Ces conditions peuvent être d'ordre matériel, affectif, linguistique, symboliques, économiques et sont, en tous les cas, performatives, au sens où elles doivent être répétées et continuellement nourries pour agir dans la réalité en continu.

Mais comment définit-on l'espace sécuritaire? Et, à la lumière de la discussion précédente au sujet de l'ethos queer, existe-t-il des *safe spaces* plus queers que d'autres? Fox et Ore, dans leur article « (Un)Covering Normalized Gender and Race Subjectivities in LGBT 'Safe Spaces' »

have experienced their lives and their queerness in such different ways. [...]

For Pamela [Hart, personne qui co-dirigeait le chœur et qui l'a fondé en 2014], the interplay between vulnerability and safety is inevitable. "One of the things that inherently bonds queer folks is that for so many of us we've had experiences of trauma and oppression, of marginalization," she says. "Because we share that pain, we want to have safe spaces, we need them, and we're going to foster them."

69 Citation originale : « "Right from the beginning that was so important to me," says Pamela. "No auditions. I don't believe that people are tone deaf — anyone who wants to be in the chorus can be in the chorus, I will teach you how to sing and you can sing." »

70 Citation originale : « "As directors we're not responsible for all of the magic that people are creating amongst each other. And I really love that, creating conditions for people to thrive together." »

(2010), indiquent que le point de départ habituel de ces espaces au sein des universités s'est fait sur des bases louables, mais simplistes, marginalisant d'autant plus certaines identités, celles qui vivent l'homophobie et l'hétéronormativité de manières différentes de la majorité, par exemple lorsque ces oppressions s'entrecroisent avec d'autres (p. 632).

3.2.4 Du risque créatif dans un espace sécuritaire

On s'en doute déjà, un ethos queer, faisant davantage de place à la pluralité, permet de contrer une logique « cumulative » et normalisante (voire naturalisante) des identités. Pour Hunter, « l'espace sécuritaire est souvent utilisé, mais rarement analysé comme une métaphore, en particulier dans les discussions sur la race, le genre, la sexualité et la différence dans la salle de classe. » (Hunter, 2008, p. 7-8, traduction libre assistée par DeepL⁷¹) Sa vision laisse place au conflit, à un espace ouvert aux tensions, à l'expression de toutes les voix et à la mise en œuvre de l'esprit critique sans se borner à la sentimentalité malavisée : « Il est vrai que nous avons besoin d'entendre d'autres voix pour grandir, mais nous devons également être capables de répondre à ces voix, de les critiquer, de les défier, d'aiguiser nos perspectives par la friction du dialogue. » (Hunter, 2008, p. 8, traduction libre assistée par DeepL⁷²)

C'est d'ailleurs la notion de risque qui sera au cœur de son expérience de *safe space* dans le cadre d'ateliers de création interculturels. Plus que d'y voir un défi, elle y perçoit un réel moteur de création, qui plus est, en relation directe avec l'espace physique où se jouent ces négociations, nourries des dynamiques sociales et politiques qui y prennent place. Elle nomme tout d'abord le besoin de réfléchir à la question de la sécurité dès lors qu'il y a un processus collaboratif, notamment en contexte artistique :

En outre, la culture d'un espace sécuritaire est primordiale dans la performance de construction de la paix, qui met en jeu des tensions sociales et politiques, avec des questions de lieu et d'espace qui s'entremêlent de manière complexe. Dans de tels cas, la convergence des particularités (parfois violentes) du lieu avec le désir d'un espace créatif et médiateur peut insuffler à la performance des tensions, des risques et des attentes sociales et esthétiques que l'on ne retrouve pas dans d'autres types

71 Citation originale : « [S]afe space is often used but rarely analysed as a metaphor, particularly in discussions about race, gender, sexuality, and difference in the classroom. »

72 Citation originale : « That we need to hear other voices in order to grow is certainly true, but we also need to be able respond to those voices, to criticize them, to challenge them, to sharpen our own perspectives through the friction of dialogue. »

de création théâtrale collaborative. (Hunter, 2008, p. 7, traduction libre assistée par DeepL⁷³)

Hunter retrace quatre définitions possibles de l'espace sécuritaire. La première renvoie aux qualités physiques d'un espace qui écarte le danger. La seconde, dans la foulée de son usage le plus courant dans les milieux féministes, à un endroit où sont proscrites les activités discriminatoires. La troisième amène la question de la familiarité dans un espace confortable en raison des personnes, pratiques et relations qui s'y trouvent. Et, finalement, celle qui s'applique davantage dans un contexte artistique, conceptualisée dans les règles d'engagement que l'on se pose dans le but de créer une nouvelle œuvre. Dans un tel processus, la prise de risques artistique, sorte de mise en danger dynamique et symbolique, est porteuse de potentiels créatifs, dans une tension entre des processus sécuritaires ou sécurisants et des résultats inconnus, donc risqués (Hunter, 2008, p. 8).

Cette perspective peut sembler contre-intuitive, puisque souvent la notion de « sécurité » est associée à « confort », comme dans la troisième acception, voire d'une certaine idée de paix ou de tranquillité, comme dans la deuxième, ou de « fierté » (dans le cadre des luttes gaies). Le risque, quand on fait de telles associations, c'est de recréer les oppressions qui existent hors de l'espace soi-disant sécuritaire. Les espaces queers organisés autour de l'idée de « fierté » (ou de confort) focalisent souvent sur le privilège blanc et masculin, ce qui met en lumière les violences systémiques interconnectées :

L'organisation des espaces queers autour des notions de fierté met souvent l'accent sur le privilège de l'homme blanc. [...] La honte est systématiquement projetée sur les femmes et les personnes de couleur, ce qui permet aux hommes gays blancs de créer une « illusion de maîtrise », comme s'ils avaient acquis une compréhension complète et avaient surmonté leur honte. Les espaces de sécurité LGBT créés pour se sentir à *l'aise*, *affirmés* et *pris en compte* sont également influencés par l'impulsion de reconstruire un moi ayant accès à des privilèges plutôt que de s'attaquer à la violence et aux inégalités systémiques et interconnectées qui entraînent le type d'illégitimité et d'inconvenance que connaissent plusieurs

73 Citation originale :

Moreover, the cultivation of safe space is paramount in peace-building performance, which brings into play social and political tensions, with issues of place and space entwined in complex ways. In such cases, the convergence of the (at times violent) particularities of place with the desire for a space that is creative and mediative may infuse the performance-making with tensions, risks, and social and aesthetic expectations not found in other kinds of collaborative theatre-making.

personnes queers. (Fox et Ore, 2010, p. 639, les autrices soulignent, traduction libre assistée par DeepL⁷⁴)

Au lieu de nous endormir dans un confort factice qui reproduit et reconduit les hiérarchies sociales, Hunter nous invite à imaginer plutôt les espaces sécuritaires au-delà des dichotomies, comme des lieux qui laissent place au conflit, ouverts aux tensions, où il est fait le choix délibéré de laisser s'exprimer toutes les voix, et d'embrasser frictions et dissensions afin de développer collectivement un esprit critique au service d'un but commun de justice sociale.

Ces négociations constantes et réfléchies trouvent aussi écho dans la notion de *brave space* développée notamment par bell hooks : « [...] en fait, je suis assez critique de la notion de 'sécurité' dans mon travail, et ce que je veux, c'est que les gens se sentent à l'aise en cas de risque » (hooks, 2014, citée par Pereira, 2021). Un *brave space*, pour hooks, est un groupe de conscience et de parole où développer une conscience sociale critique et un pouvoir d'agir dans une société inégalitaire et injuste pour lutter contre toutes les formes d'oppression. Frankie Mastrangelo parle aussi de *brave space*, à partir de la définition d'adrienne maree brown :

Elle [brown] affirme que les espaces courageux permettent de reconnaître et de nommer le mal, où les gens peuvent se sentir à l'aise de dire « cela m'a blessé·e ou offensé·e » et retourner au travail des conversations productives et transformatrices, où nous construisons des connexions critiques, où les intentions n'ont pas d'importance – ce qui compte, c'est l'impact que vos mots ou votre comportement créent. (2019, p. 57, traduction libre assistée par DeepL⁷⁵)

Je comprends ainsi qu'un espace réellement, complètement sécuritaire pour toustes est impossible (et probablement contre-intuitif dans un cadre créatif). Au contraire de cette tentative

74 Citation originale :

Organizing queer spaces around notions of pride often centers white male privilege. [...] [S]hame is projected systematically onto females and people of color such that it allows white gay males to create an "illusion of mastery," as if they have acquired a complete understanding and overcome their shame. LGBT safe spaces created as sites to feel *comfortable*, *affirmed*, and *addressed* are similarly inflected by the impulse to reconstruct a self with accesses to privilege rather than addressing the systemic and interconnecting violence and inequities that bring about the kind of illegitimacy and impropriety many different kinds of queer people experience.

75 Citation originale :

She says that brave spaces function to recognize and name harm, where folks can feel okay with saying « that hurt or offended me » and get back to the work of productive, transformative conversations, where we build critical connections, where it doesn't matter what your intentions are – what matters is what impact your words or behavior create.

universalisante, si je souhaite au moins ne pas souscrire à nouveau aux oppressions racistes, classistes et capacitistes de la société dans laquelle je baigne (et, mieux encore, les éradiquer), je dois sortir de ces cadres qui perçoivent l'identité comme une série de variables fixes, indépendantes et cumulatives, déconstruire la notion de « norme » / normalité et cultiver un espace brave où nommer ces oppressions qui pourrissent la vie des plus marginalisé·e·s d'entre nous. C'est d'ailleurs depuis une éthique de l'amour que hooks nous invite à le faire, comme un engagement envers le soin, le respect, la connaissance, l'intégrité et la volonté de coopérer (hooks, 2018, p. 101). Je dois ainsi incarner cet ethos queer, mais aussi me montrer ouvert·e à l'échec, ce qui serait aussi une posture queer (Halberstam, 2011) :

[U]n ethos queer ne se soucie pas d'apparaître ou d'être normal, mais plutôt de s'engager dans l'analyse critique de l'importance de la normalité et dans l'investigation et le démantèlement de la notion de normativité. En plus d'être déviant, un ethos queer est défiant, négatif, intéressé par l'échec et ouvert à celui-ci. (Glasby, dans Hoogestraat et Glasby, 2019, traduction libre assistée par DeepL⁷⁶)

Cette guerre à la normalité, la chercheuse trans Karine Espineira (2015) la pense à la lumière de coalitions possibles qui, au lieu de revenir à des tendances uniformisantes, créent des chœurs qui accueillent les désaccords et les dissonances, en faisant face aux rapports de pouvoir plutôt que d'en faire abstraction :

Ne faudrait-il pas conjuguer ce « nous les femmes », « nous les trans », « nous les personnes racisées », « nous les homos », en un « nous les opprimé·e·s », sans perdre de vue la multitude des spécificités et en proposant aussi des analyses des entrecroisements? L'épistémologie du point de vue permet justement de penser les convergences et les coalitions possibles (un transféminisme) et nécessaires sans éluder les rapports de pouvoir qui structurent individus et sociétés (Espineira, 2015, p. 50).

Prendre le risque de faire entendre sa voix, concertante ou discordante, dans un ensemble, est aussi un signe d'agentivité. La coalition transféministe qu'Espineira appelle de ses vœux est précisément ce qui m'anime à *faire chœur queer*.

76 Citation originale :

[A] queer ethos cares not about appearing or being normal, but rather about being engaged in critically analyzing the importance of normality and investigating and dismantling the notion of the normative. In addition to being deviant, a queer ethos is defiant, negative, and interested in – and open to – failure.

J'ai tenté de définir ce qui distingue l'ethos LGBT de son équivalent queer, à l'unisson d'une vision faisant du queer un mouvement antinormatif, où les relations de pouvoir, plutôt que de s'inscrire dans un rapport vertical unidimensionnel et hiérarchique, s'éclatent en un univers de positions multiples diverses, changeantes, en tensions perpétuelles, véritable kaléidoscope intersectionnel qui met à mal la vision cumulative des identités. Dans le cas où les cadres nécessitent une personne dans une position hiérarchique, cette posture semble davantage être responsable des conditions favorisant un climat propice (plutôt qu'exerçant un contrôle sur les individu·e·s). En outre, la notion de confort doit céder le pas à un risque, ouverture possible sur la création, la transformation et la joie. J'ai envie de citer ici la conclusion de l'article de Lugones, qui décrit un projet auquel je peux participer par ma recherche-crédation :

En présentant ces arrangements à grands traits, je veux engager une discussion, un projet de recherche et d'éducation populaire collaboratif, participatif, pour commencer à voir dans ses détails et sur la longue durée le sens des processus du système colonial/de genre enchevêtrés avec la colonialité du pouvoir dans le présent, afin de démasquer la collaboration et de nous appeler mutuellement à la rejeter sous ses diverses formes lorsque nous réaffirmons notre attachement à l'intégrité communautaire dans une direction libératrice. Nous devons comprendre l'organisation du social afin de rendre visible notre collaboration avec la violence de genre racialisée systémique, afin de parvenir à la reconnaître sans hésitation dans nos cartographies du réel.» (Lugones, 2019, p. 82-83)

3.2.5 Le *brave space* de notre chœur queer

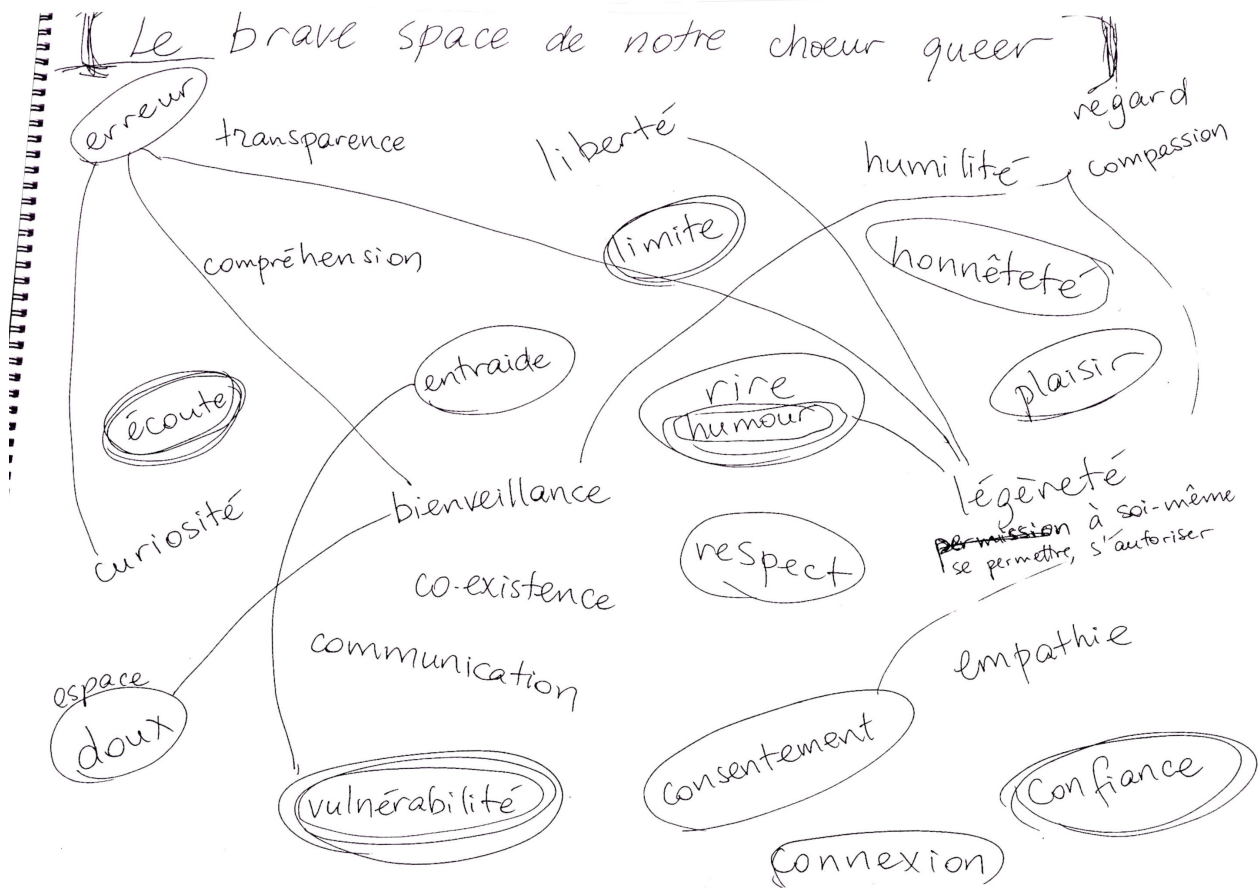
Il m'apparaîtrait fastidieux et vain de faire la liste des événements qui me permettent de dire que le chœur queer souscrivait à la notion de *safe* ou de *brave space*. Mais un exercice du tout premier atelier, tenu le 9 mai 2022, a mis la table et nous a d'emblée plongé·e·s dans cette approche consciente et éthique de l'espace. Celui-ci est inspiré d'une activité similaire dont j'ai fait l'expérience dans une formation donnée par Alyssa Symons-Bélanger au sujet de l'animation en art communautaire à la coop Les Récoltes en février 2019.

Dans ma version, je propose d'abord aux personnes présentes de réfléchir à ce qui les fait se sentir bien dans un groupe. L'exercice se déroule ensuite en trois rondes. Dans la première, je demande à chacun·e de verbaliser leurs réponses « en pop corn », de manière spontanée et sans trop expliquer les mots qui leur viennent. J'agis alors à titre de scribe et note le tout sur une grande feuille de papier. Dans la deuxième ronde, j'entoure sur celle-ci les termes avec lesquels une ou plusieurs personnes entrent en résonance. Finalement, j'offre aux membres du groupe

d'interroger certains des mots qui s'y trouvent, avec lesquels on sent un malaise ou qui ne suscitent pas notre adhésion. La personne qui l'a nommé (ou une autre, d'ailleurs), peut ensuite expliquer pourquoi ce vocable est invité dans cette liste. Il s'agit déjà d'une ouverture directe au *brave space*, à nommer les inconforts, sans cibler la personne qui en aurait engendré, probablement à son insu. Les mots interrogés amènent des discussions passionnantes et permettent aux personnes présentes de dévoiler certaines vulnérabilités avec un aplomb qui me surprend, et qui en soi déconstruit un peu les présomptions de neurotypie. Il est facile, même pour une personne neurodivergente, de tenir pour acquis que les personnes à qui on s'adresse sont neurotypiques, jusqu'à preuve du contraire. Je remarque que plusieurs personnes sont à l'aise de nommer leurs traits neurodivergents et de se révéler ainsi au groupe, parce qu'il s'agit d'un moyen de s'assurer que celui-ci puisse recevoir les besoins de toustes. Ceci dit, certains besoins, je pense notamment à ceux liés au besoin de contact visuel (ou d'absence de celui-ci) peuvent entrer en conflit, et d'autres notions inspirent certain·e·s et provoquent des réticences chez d'autres.

Des consensus naissent pourtant de ces discussions, le groupe arrivant à chaque fois à créer des liaisons entre les mots qui les font voir sous un éclairage différent. Me vient alors l'impulsion de proposer au groupe de nommer la cartographie ainsi créée. Une formulation amène l'approbation de toustes : « Le *brave space* de notre chœur queer », ce qui est aussi révélateur de l'adhésion à la notion.

Figure 3.3. Le brave space de notre chœur queer



Mots contenus dans cette image : erreur, curiosité, bienveillance, humilité, regard, compassion, légèreté (permission à soi-même, se permettre, s'autoriser), consentement, transparence, compréhension, écoute, espace doux, vulnérabilité, entraide, co-existence, communication, limite, liberté, rire, humour, respect, connexion, confiance, empathie, plaisir.

Analysant la documentation vidéo de cette séance, je remarque des différences notables dans la disposition spatiale des personnes dans chacune des rondes de l'exercice. Dès la première, on forme un grand cercle, où la majorité est debout, où je perçois beaucoup d'espace entre chaque personne. À la deuxième, je constate un mouvement où les gens se rapprochent pour mieux voir la feuille de papier, ce qui amène aussi à être physiquement plus près les un·e·s des autres. Lors de la troisième ronde, vers le moment de la proposition d'un·e choriste de mettre les mots en conversation les uns avec les autres, de plus en plus de personnes s'assoient. Je perçois de la concentration et un engagement dans la tâche. Vers la quatrième ronde, une

nouvelle personne arrive, se joint au cercle et s'assoit, mais un peu en retrait. Le mouvement du groupe est alors spontanément d'élargir le cercle, pour que cette personne soit incluse au même plan que les autres. À ce point, chacun·e est assis·e ou accroupi·e. Cette constatation m'a ému·e et je me rends compte que j'avais probablement, dès le départ, un groupe composé de personnes à l'écoute et assoiffées de justice spatiale. J'écris aussi : « Dans cette activité, en particulier, le groupe se révélait : on se trouvait des affinités communes et des frictions possibles, et tout ça s'est fait si fluidement que c'en était splendide! » (carnet, 9 mai 2022). Les réactions des personnes participantes sont tout aussi positives :

« J'ai adoré l'exercice du début avec les mots et je trouve que ceux-ci définissent très bien le groupe, ce qui est génial! <3 :) » (C9, 9 mai 2022)

« Je mets parfois du temps à prêter ma confiance, mais je crois que le brave space (!) me permettra d'y arriver! » (C14, 9 mai 2022)

« Je me sens plutôt à l'aise sachant à l'avance que c'est un « safer space ». » (C5, 9 mai 2022)

Au sein du chœur queer, nous trouvons des moyens de déstabiliser les normes et les biais systémiques transphobes et racistes des systèmes en place, principalement en favorisant l'expression des personnes concernées et leur autodétermination. J'ai l'impression que ce souci et cette recherche représentent un processus continu et continuuel, pour continuer d'apprendre et d'incarner l'éthique de l'amour dont hooks parle dans *All About Love* (1999). Notre engagement collectif envers la prise de parole et le partage de l'espace, pour la solidarité et l'écoute, me semble de cette nature.

Une condition du *brave space* telle que Mastrangelo la décrit est que les personnes en position d'autorité face à un groupe puissent faire preuve de vulnérabilité (2019). Je me suis d'ailleurs montré·e bien imparfait·e lorsque, tout juste avant de commencer l'exercice du *brave space*, je me rends compte que je me suis présenté·e, mais qu'un élément qui me tient pourtant à cœur m'a échappé : « J'ai oublié de faire le tour des prénoms avant de lancer l'activité du *braver space* : on en a ri ensemble et tout le reste s'est super bien déroulé :) » (carnet, 9 mai 2022). L'anecdote n'est pas a priori politique, puisque le malaise venait d'un simple oubli, mais cette posture d'humilité et le droit à l'erreur que je me permets, je sens que je l'encourage aussi chez ceux avec qui je collabore.

3.3 Spatialité et circularité

J'ai abordé la question de la disposition en cercle lorsque j'ai parlé du local de répétition ainsi que lors de mon analyse du premier exercice, *Le brave space de notre chœur queer*. Cette forme, que je perçois comme « égalitaire » (carnet, 16 mai 2022), est symboliquement très forte pour moi : « [...] il y a quelque chose de beau dans ce cercle, dans le soutien qu'on y exprime et qu'on y reçoit, dans ce qui y circule. » (18 mai 2022) Les échauffements physiques et vocaux se déroulent habituellement dans cette disposition, et d'autres jeux également comme l'un d'entre eux que le groupe a particulièrement aimé, et qui est resté dans nos échauffements jusqu'à la fin des représentations de *Faire chœur queer* : la naissance du son⁷⁷. Partant d'un cercle où on se trouve face à face, on se couche ensuite sur le sol et, après quelques respirations profondes, on laisse s'échapper un son (avec la bouche fermée), le plus doucement possible. On tente ensuite d'augmenter progressivement le volume du son et de plus ou moins synchroniser le moment où on se lève du sol et celui où on ouvre la bouche pour continuer à produire le son en crescendo, jusqu'au cri. La forme circulaire pose une égalité des regards entre les personnes participantes, mais elle peut aussi soulever des problématiques lorsqu'on la transpose dans un lieu scénique, dynamique dont j'ai conscience assez tôt dans le processus :

Spatialement, l'exercice « la naissance du son » reprenait la circularité qui devient un peu notre marque. C'est une position/disposition qui permet vraiment une égalité des regards, et c'est ce que j'aime. Mais comment inclure le public dans un tel cercle? C'est une question qu'on devra bientôt se poser. (carnet, 23 mai 2022)

⁷⁷ Il s'agit d'un jeu trouvé sur le site Web de *Dramaction*, une communauté de personnes enseignant le théâtre. <https://www.dramaction.qc.ca/fr/la-naissance-du-son/>

Figure 3.4. Quelle est ta vision du groupe? Dessin réalisé par une personne participante, 9 mai 2022



Dans le chapitre précédent, j'ai abordé la manière dont la forme circulaire était comprise comme une disposition queer, qui brouillait les repères binaires traditionnels du théâtre à l'italienne. Le cercle peut également connoter un retour à des formes scéniques plus anciennes, telles ses origines rituelles aux formes circulaires qui ont inspiré l'architecture de l'amphithéâtre de la tradition grecque antique, creusé au flanc d'une colline (Pavis, 1996, p. 121). Circulaire aussi, puis semi-circulaire, est l'orchestra, un espace « au centre du théâtre, entre la scène et le public, où évoluait le chœur de la tragédie grecque » (Pavis, 1996, p. 236). Dans son *Dictionnaire du théâtre*, Patrice Pavis remarque que « le cercle figure le lieu primordial et la scène ne réclame pas un angle de vue ou une distance particuliers » (1996, p. 121).

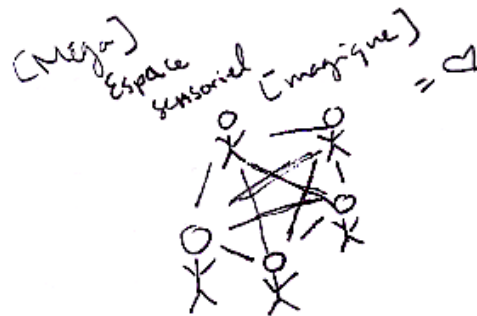
L'introduction des technologies dans nos ateliers se fait en cohérence avec cette forme rituelle et associée au chœur, mais elle a un impact majeur sur nos manières d'occuper le lieu :

Espace complètement *shapé* par la présence des micros et les patterns qu'on décide de faire avec eux! Il me monte des envies de *hacker* nos petites habitudes que l'on s'est prises : faire des huit au lieu des cercles, passer derrière les formes créées par les micros.... Ces patterns spatiaux ont influencé notre manière de jouer avec la *loop pedal*, où nous avons aussi adopté la forme circulaire. (carnet, 15 juin 2022)

Dans l'idée de varier nos interactions avec l'espace, j'essaie d'introduire les questionnements par rapport aux sons « hors champ » de la technologie, de déconstruire les sillons d'habitude qui se creusent : « On est arrivé.e.s à briser le cercle autour de la pédale de boucles, ou la nécessité d'être au micro pour faire des sons, chose que j'ai bien aimée. » (carnet, 22 juin)

Ce sont aussi les limitations techniques qui feront en sorte qu'on n'adoptera pas la disposition circulaire pour le public lors de l'essai scénique. Le cercle demeurera la forme privilégiée du petit chœur privilégié qu'on forme ensemble, qu'une personne participante qualifie de « [Mega] Espace sensoriel [magique] = <3 ». La forme circulaire accueille aussi tous les liens qui se créent entre les personnes présentes.

Figure 3.5. Dessin d'une personne participante, 18 mai 2022



Lors de nos expérimentations acoustiques, je nomme aussi comment pour moi, le chœur, ça peut signifier beaucoup de choses mais que, dans l'imaginaire, on pense à une disposition en demi-cercle ou en rangées, très normée. Je propose alors un exercice d'exploration de toutes les idées qui nous viennent pour déjouer ces attentes, ces idées reçues :

Chœur queer permet d'imaginer tellement d'autres façons de faire résonner le son. Ça peut sonner contre-productif, mais essayons d'envoyer le son vers les murs : qu'est-ce qui nous revient? Qu'est-ce que ça nous fait? Pitcher des idées, se demander comment on se sent, qu'est-ce que ça nous fait sentir par rapport au lieu? (enregistrement de la séance du 25 mai 2022)

Une personne propose de se mettre dos à dos (pour ne pas se regarder), en se touchant les épaules seulement, « voir si on sent l'espèce de vague » (25 mai). Le résultat sera l'inspiration pour la conclusion de l'essai scénique, comme une façon de représenter le cercle et de l'ouvrir à la fois, d'une certaine manière. Les choristes, en forme de cercle mais dos les un.e.s aux autres, laissent monter un son, puis attrapent leur gazou et éventuellement un micro. La mélodie qui s'élève est méditative et Annie fait monter une piste audio tirée de nos explorations où les sons de gazous, trafiqués, rappellent le chant des baleines. Le noir s'installe sur la scène et dans la salle. L'obscurité est contrecarrée par les lumières provenant de la console et de

l'ordinateur d'Annie, qui baisse alors le volume des micros au fur et à mesure que la musique qu'elle diffuse s'estompe. Les choristes vont aussi diminuendo dans leurs gazous, menant doucement à l'écoute d'un silence parfaitement imparfait.

Dans ce chapitre, j'ai tenté de mettre en valeur les principales pensées qui sont entrées en écho avec les ateliers du chœur queer ainsi que l'essai scénique que nous avons réalisé à partir de la matière de nos explorations vocales et spatiales : consubstantialité du social et du spatial (Lefebvre, Vaiou), voire de l'affectif (MacCormack, Ahmed). J'ai tenté d'amener plusieurs exemples significatifs de la manière dont le chœur queer s'est approprié ces réflexions et quel en a été l'impact émotif, relationnel, créatif, artistique. J'ai également invité des réflexions sur le *safe(r) space* et le *brave space*, imaginées d'abord par des intellectuelles afrodescendantes et nourries d'éthique queer (en la distinguant de l'éthique LGBT). J'ai mis en relief ces pensées dans des contextes similaires au chœur queer, soient des univers choraux et de création. J'ai témoigné de la manière dont ces réflexions se sont incarnées dans la démarche dès le premier exercice du tout premier atelier et voulu terminer le tout par des réflexions sur la forme circulaire, qui pour moi fusionne la quasi totalité des notions abordées dans ce chapitre.

CONCLUSION

Pour conclure, je peux rappeler que les éléments les plus notables de ma méthodologie sont exposés dans le premier chapitre, avant une présentation du cadre conceptuel à partir duquel j'aborde la notion de « chœur ». Le reste de ce cadre est disséminé dans l'introduction – dans laquelle je me positionne, et où je brosse un portrait de la généalogie queer dans laquelle je m'inscris – et dans les chapitres suivants : le deuxième chapitre, centré sur la voix (la performativité vocale et l'appropriation des technologies sonores), et le troisième chapitre, sur l'espace (la prise de l'espace par le chœur queer, les dynamiques sociospatiales de l'institution uqamienne et l'engagement vers un espace brave de déconstruction des oppressions). Ma question de recherche, « Comment faire chœur queer : exploration incorporée de dynamiques relationnelles chorales et par la musicalisation de l'espace », pouvait m'amener dans bien des directions différentes et variées et ce sont celles sur lesquelles j'ai décidé de concentrer mon analyse.

J'aimerais aussi préciser que cette recherche-crédation aurait facilement pu s'inscrire dans un contexte doctoral. J'aurais alors pu rendre compte de manière plus nourrie du cadre conceptuel large (et pourtant cohérent, j'en suis persuadé) dans lequel elle s'inscrit (tournant « affectif », pensée queer, chœur, voix et espace) et analyser mes données de manière plus approfondie. J'ai souhaité passer rapidement à l'action, ce que la maîtrise me permettait de faire. Conséquemment, je devais garder à l'esprit l'étendue réduite que cet écrit devait prendre, faire la paix avec l'idée de donner un aperçu théorique général ou encore, par petites touches, les pensées les plus fécondes pour mon projet, et n'offrir à la lecture que de brèves percées sur les moments parmi les plus significatifs de l'expérience totale. J'espère que mes choix vous auront laissé goûter suffisamment ce qu'a pu être la démarche de *Faire chœur queer*.

Mon envie de faire chœur queer, de créer un espace de liberté pour mes pairs, a guidé le projet au moins autant (sinon plus!) que la recherche théorique que j'ai menée en amont. Je m'interroge toujours à savoir si j'ai eu un mode opératoire assez queer dans l'orientation (ou la désorientation!) des dynamiques de création. Comment aurais-je pu me décentrer davantage, exposer et démanteler les structures classistes et suprémacistes blanches de l'université? Comment aurais-je pu davantage favoriser le bien-être du groupe? Comment aurais-je pu déjouer les règles de l'université pour permettre de rémunérer les personnes avec qui je

collaborais et contrer l'exploitation des personnes marginalisées ou en début de carrière? De quelle manière aurais-je pu fournir de la nourriture à chaque séance sans m'appauvrir moi-même (la nourriture n'étant remboursée qu'à 50% dans le budget de production)? Comment favoriser encore davantage l'autonomisation et l'empouvoirement des personnes participantes et collaboratrices? Je pense avoir fait le maximum de ce que je pouvais faire dans les conditions précaires dans lesquelles j'étais et j'espère continuer à me poser ces questions pour améliorer sans cesse mes pratiques collaboratives.

J'aimerais, en guise d'ouverture à cette conclusion, revenir vers certains questionnements qui m'ont animé·e pendant mon parcours pour tenter d'évaluer dans quelle mesure je les ai élucidés (ou non).

Ai-je échappé au logocentrisme? Je n'ai pas complètement échappé à la parole, car au moins deux tableaux de l'essai contenaient principalement des mots (« Ça va? » et « Le regret »). Là ne constitue pas le principe organisateur de l'essai, qui est une structure davantage axée sur la relation à l'espace et à la vocalité des choristes. J'ai remarqué que certain·e·s membres du public ont essayé de recréer du sens à partir des bribes de narrativité du tableau du regret, comme un réflexe de conditionnement qui fait qu'on s'efforce à toujours replacer le discours verbal au centre des processus de signification, ou à tout le moins de recréer une forme de narration avec les signes qui sont donnés, incluant ces microrécits. Le fait d'avoir l'anecdote d'une personne différente par soir pour le tableau du regret (Vincent, Léo-Frédéric et M) était pour moi une subtile manière de déjouer ce quasi inévitable biais. Le jeu dont Annie se trouve complice et qui met de l'avant la temporalité de l'anecdote (à rebours, accélérée et ralentie) vient aussi déformer le sens du moment qui le précède et relativiser la place de cette parole.

Et qu'en est-il de l'ocularocentrisme? Si les explorations vocales et sociospatiales forment bien le cœur des ateliers, le résultat visuel n'a pas été complètement exclu du processus de réflexion. De plus, les images créées par Rim Mohammad, la conceptrice d'éclairages, sont très puissantes, et rivalisaient avec le son pour l'attention du public. Je me suis trouvé aussi à modeler un espace scénique de manière quelque peu autodidacte, en me basant sur les principes directeurs de mon mémoire et des réflexions dramaturgiques partagées avec les conceptrices sonores : assumer les fils de micros et l'aspect organique de leur lien à la console, garder au contraire l'aspect magique du processeur vocal et du piano-chœur, instruments de

rêve, en cachant, autant que possible, leurs aspects techniques et en les magnifiant sur des socles exubérants de fioritures, renverser les attentes concernant la régie et positionner Annie en véritable cheffe de chœur.

En préparant le troisième cycle d'expérimentation, je me demandais :

La résonance du son, qui jusque-là touchait uniquement les personnes participantes, toucherait maintenant des personnes ayant un autre statut, et leur présence risquait fort de modifier non seulement l'espace, mais aussi sa résonance : comment adapter le type d'écoute, voire la faire moduler au gré de la présentation? (chapitre 1, p. 14)

Je dois admettre que c'est l'autonomisation des choristes qui a compté pour moi, davantage que le lien au public (même si indirectement je souhaitais le confort des choristes par rapport au public). Ce que j'observais, c'est que l'ambiance de jeu s'est prolongée, maintenue et approfondie dans ce rapport à la scène et au public. Et ça me remplissait de joie et de fierté!

Un autre questionnement que j'ai eu en amont des rencontres, et pour lequel je ne suis pas sûr·e d'avoir de réponse, c'est : « À travers tout cela, qu'est-ce qui permet de "faire chœur", de signifier l'ensemble? Et qu'est-ce que cette collectivité fait à l'individualité? » J'adopte facilement une posture d'humilité (en général dans la vie, et le chœur queer n'y fait pas exception), et j'aurais tendance à dire que les personnes qui ont été interpellées par le projet étaient en elles-mêmes avides d'un ensemble où s'interroger sur l'écoute, sur l'équilibre entre « prendre sa place » et « laisser de l'espace ». Est-ce que cette posture humble a aussi eu un effet d'émulation sur le groupe? Peut-être. Le groupe était-il fabuleusement et magnifiquement queer, l'appel à participation partagé parmi des groupes d'affinités qui entraient déjà en résonance avec mes valeurs, ce qui aurait créé un biais de sélection? Probablement. Et qu'est-ce que la collectivité du chœur queer a « fait » à l'individualité? Mes questions n'allaient pas dans ce sens (et il serait difficile de penser à une formulation de question qui n'introduirait pas, en soi, un biais) et je ne peux donc que répondre pour moi-même : elle a validé mon identité queer, m'a permis de connecter différemment avec des parts de moi (le leader, notamment!) et avec les autres, de reconnecter autrement avec la création, en me donnant l'exemple d'un processus atypique totalement à mon image, qui semblait trouver écho chez les choristes et les autres artistes ayant pris part au projet.

Je me demande si la centralité du son, dans mon projet par et pour des communautés minorisées, n'est pas à mettre en parallèle avec sa marginalisation au sein de la discipline théâtrale dans son ensemble, telle que mise en évidence par l'aspect si récent des travaux universitaires réellement centrés sur la question du son au théâtre (menées, entre autres, par Jonathan Sterne, Marie-Madeleine Mervant-Roux, Jeanne Bovet, Jean-Paul Quéinnec). Écouter serait ainsi l'action de repenser la scène depuis ses marges, tout comme le projet queer nous invite à le faire pour la sexualité, l'amour, la performance de genre, voire l'existence dans son entier, en favorisant tout particulièrement les perspectives (ou les points d'ouïe ?⁷⁸) des personnes se situant au croisement d'oppressions multiples. C'est le genre de questions qui restent à l'issue de ce processus – qui va lui-même connaître des vies ultérieures, car le chœur queer est déjà, au moment où j'écris ces lignes, en train de se reconfigurer pour partir à la rencontre de nouveaux publics hors du cadre universitaire, à l'occasion de l'édition 2023 du festival Fringe Saint-Ambroise de Montréal.

C'est pourquoi je souhaite conclure ce mémoire par de chaleureux et renouvelés remerciements à mon équipe, à commencer par le groupe de magnifiques choristes qui ont accepté de participer au projet, qu'ils aient monté sur scène ou non (je ne vous nommerai pas toustes, mais vous savez qui vous êtes et j'envoie une bonne grosse dose de reconnaissance et de gratitude vers vous), aux conceptrices sonores en or qui se sont impliquées avec une joie queer manifeste (merci Annie! Merci Laurianne!), aux autres membres de l'équipe dont le soutien a été inestimable (audacieuse Barbara! Précieuse Sara! Lumineuse Rim! Rayonnante Léonie!), à toutes les personnes qui ont fait une différence dans le projet. Un énorme merci aussi à ma directrice de recherche, au diapason politique de mes références queers et à l'écoute du processus. Grâce à toi, chère Dinaïg, j'ai fait exactement la maîtrise que je voulais faire : une recherche-crédation ambitieuse et effrontément queer.

78 Terme que j'ai entendu prononcer pour la première fois par les membres du collectif Villeray Acoustique, le 15 avril 2022, dans le cadre du *Soundwalk Symposium* organisé par la chercheuse et musicienne Kathy Kennedy (Université Concordia, Montréal).

ANNEXE A

CERTIFICATION ÉTHIQUE



No. de certificat : 2022-4701

Date : 2022-04-05

CERTIFICAT D'APPROBATION ÉTHIQUE

Le Comité d'éthique de la recherche pour les projets étudiants impliquant des êtres humains (CERPE plurifacultaire) a examiné le projet de recherche suivant et le juge conforme aux pratiques habituelles ainsi qu'aux normes établies par la *Politique No 54 sur l'éthique de la recherche avec des êtres humains* (2020) de l'UQAM.

- Titre du projet : **Comment faire chœur queer? Exploration incorporée de dynamiques relationnelles chorales par la musicalisation de l'espace théâtral**
- Nom de l'étudiant : **Jade Préfontaine**
- Programme d'études : Maitrise en théâtre
- Direction(s) de recherche : **Dinaïg Stall**

Modalités d'application

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

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

Le présent certificat est valide pour une durée d'un an à partir de la date d'émission. Au terme de ce délai, un rapport d'avancement de projet doit être soumis au comité, en guise de rapport final si le projet est réalisé en moins d'un an, et en guise de rapport annuel pour le projet se poursuivant sur plus d'une année au plus tard un mois avant la date d'échéance (**2023-04-05**) de votre certificat. Dans ce dernier cas, le rapport annuel permettra au comité de se prononcer sur le renouvellement du certificat d'approbation éthique.

Élise Ducharme

Pour **Raoul Graf**, M.A., Ph.D.

Président CERPE plurifacultaire et Professeur titulaire, département de marketing

A handwritten signature in black ink, appearing to be 'ED' or similar initials.

ANNEXE B
APPEL À PARTICIPATION

APPEL À PARTICIPATION CHŒUR QUEER

Vous êtes convié·e à prendre part
à une **recherche-création**
au sujet du chœur queer et de la
musicalisation de l'espace théâtral.



TITRE DE LA RECHERCHE

Comment faire chœur queer?

Exploration incorporée de dynamiques relationnelles chorales
par la musicalisation de l'espace théâtral

NATURE DE LA PARTICIPATION

- Participer à des ateliers de voix et d'exploration dans l'espace les lundis et mercredis soirs du 9 au 25 mai, du 13 au 29 juin et du 1er au 17 août;
- Participer à une résidence artistique menant à un essai scénique du 30 août au 9 septembre 2022;
- Remplir un court questionnaire à la fin de chaque atelier;
- Participer à la cocréation d'un essai scénique représenté devant public les 8 et 9 septembre 2022.

QUI PEUT PARTICIPER?

Toute personne s'identifiant comme queer ou comme LGBTQIA2S+ et ayant une pratique vocale ou artistique (ex. : chant, rap, technique vocale, karaoké, chorale, growling, surimpression vocale, spoken word, etc.) amateur ou professionnelle, de longue ou de courte date.

OBJECTIFS DE RECHERCHE

- Étudier les dynamiques vocales dans un contexte de création LGBTQIA2S+;
- Analyser le(s) rapport(s) à l'espace théâtral depuis une perspective queer.

POUR PARTICIPER À CETTE RECHERCHE-CRÉATION,

contacter Jade Préfontaine, artiste-chercheur·e
prefontaine.jade@courrier.uqam.ca

Pour toute question sur vos droits en tant que participant·e à ce projet de recherche ou pour des informations concernant les responsabilités de l'artiste chercheur·e sur le plan de l'éthique de la recherche avec des êtres humains, ou encore pour formuler une plainte, vous pouvez contacter la coordination du CERPÉ au 514-987-3000 poste 6188 ou à l'adresse cerpe-pluri@uqam.ca

UQÀM

ANNEXE C

FORMULAIRE DE CONSENTEMENT



FORMULAIRE DE CONSENTEMENT

Personne participante

Titre du projet de recherche

« Comment faire chœur queer? Exploration incorporée de dynamiques relationnelles chorales par la musicalisation de l'espace théâtral » (titre de travail)

Étudiant·e-chercheur·e

Jade Préfontaine (iel, accords masculins ou neutres)

Candidat·e à la maîtrise en théâtre

prefontaine.jade@courrier.uqam.ca

Je n'ai pas de téléphone, mais au besoin ce numéro pourrait être utilisé pour me parler directement, après avoir convenu d'un rendez-vous téléphonique : 514 [redacted]

Direction de recherche

Dinaïg Stall (elle, accords féminins)

Professeure, École supérieure de théâtre de l'UQAM

Direction du DESS en théâtre de marionnettes contemporain

stall.dinaig@uqam.ca | 514 987-3000, poste 4315

Préambule

Nous vous demandons de participer à un projet de recherche qui implique de l'observation participante et non participante, des questionnaires et de la cocréation. Ces éléments seront mieux décrits à partir de la page 2 de ce document.

Avant d'accepter de participer à ce projet de recherche, veuillez prendre le temps de comprendre et de considérer attentivement les renseignements qui suivent.

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

Le présent formulaire de consentement peut contenir des mots que vous ne comprenez pas. Nous vous invitons à poser toutes les questions que vous jugerez utiles à l'étudiant·e-chercheur·e, à sa directrice de recherche ou au Comité d'éthique de la recherche pour les projets étudiants impliquant des êtres humains (CERPÉ).

Description du projet et de ses objectifs

On peut entendre les discours qui traversent les communautés LGBTQIA2S+ comme une vaste partition chorale; parfois concertante, parfois cacophonique : on a beau faire partie de l'acronyme, on n'est pas toujours d'accord sur tout! De là émerge un questionnement qui se prolonge sur la scène artistique qu'on imagine volontiers ouverte sur le plan de la diversité sexuelle mais qui reproduit les biais de la société dont elle est issue : racisme, cisnormativité, hétéronormativité, âgisme, grossophobie, capacitisme, etc. Comment créer des espaces pour libérer les voix de toutes? Et comment, si possible, ne pas atomiser les discours et les revendications pour autant? Comment faire chœur queer? Et, plus spécifiquement, comment articuler les voix individuelles et collectives par-delà la désunion, au-delà de l'addition, en déjouant la fusion, dans toutes les dynamiques qui peuvent s'établir au sein de la création?

Au moyen d'ateliers de voix et d'explorations dans l'espace, la recherche vise à étudier les interactions sociospatiales et vocales au sein d'un groupe queer en processus de création dans le but d'apporter une perspective différente sur les notions de collectivité et d'écoute, qui bénéficieraient à sortir d'une pensée essentialiste et binaire. En d'autres mots, je cherche à étudier les dynamiques vocales dans un contexte de création LGBTQIA2S+ et à analyser le(s) rapport(s) à l'espace théâtral depuis une perspective queer.

Déroulement du projet

Trois cycles heuristiques de trois semaines chacun auront lieu, à raison de deux rencontres de 3½ heures par semaine, les lundis et mercredis soirs, de 17 h 30 à 21 h. Les personnes participantes (de 6 à 24 personnes) constituent un groupe fermé, aussi les personnes disponibles pour l'ensemble du projet (trois cycles et une résidence) seront prioritaires. Les rencontres auront lieu dans un local de jeu de l'UQÀM, si les mesures sanitaires le permettent. Voici les dates prévues de chacun des cycles :

- Cycle 1 : du 9 au 25 mai 2022 ;
- Cycle 2 : du 13 au 29 juin 2022 ;
- Cycle 3 : du 1^{er} au 18 août 2022.

Un essai scénique (présentation devant public) précédé d'une résidence de cocréation en salle est prévu du 29 août au 9 septembre 2022.

Durant les cycles de création, chaque rencontre comprendra une phase d'échauffements, des médias d'inspiration, des jeux d'exploration et un retour en plénière pour exprimer visuellement, au moyen d'une partition dessinée, la teneur de la dernière exploration de la rencontre. Au terme de celle-ci, je recueillerai les commentaires des créateur-ices individuellement sur leur expérience, qu'elles pourront exprimer soit par un enregistrement vocal, un texte ou une illustration. Les séances seront doublement enregistrées : en audiovidéo et en audio seulement, selon un autre point de vue, afin de capter au mieux la tridimensionnalité sonore de l'espace, et des photos seront prises. Je tiendrai également un carnet de bord dans lequel je ferai des croquis et prendrai des notes. Les données recueillies à partir de ces matériaux toucheront la proxémie (les positions relatives des membres du chœur), les modalités vocales (cri, souffle, parole, chant, bruit) et qualités du son (timbre, hauteur, volume).

La phénoménologie m'amène à vouloir comprendre les phénomènes depuis les sensations qu'elles génèrent dans mon corps et, dans une tentative de décentrement, j'essaierai de réduire au maximum les erreurs d'interprétation des actions des autres personnes. Pour ce faire, mes questions sont formulées de manière à ce que les personnes participantes apportent leur propre éclairage phénoménologique sur ce qu'elles auront vécu. Les observations m'amèneront à percevoir de quelle(s) manière(s) nous avons tenté de faire chœur queer, de saisir les dynamiques sociospatiales depuis leur ancrage corporel, et vocal tout particulièrement.

Nature et durée de votre participation

La participation à l'étude implique l'acceptation que l'étudiant-e-chercheur-e assiste et participe aux rencontres (six rencontres de 3½ heures par cycle), qui comprendront des jeux d'exploration, échauffements, improvisations collectives et de la cocréation. Un moment de chaque séance sera dédié à un questionnaire dont les réponses pourront être données sous forme verbale (enregistrement vocal), écrite ou dessinée. Votre participation implique aussi l'acceptation que les rencontres soient filmées, photographiées et enregistrées pour analyse ultérieure. Le projet implique également une cocréation. Prévue du 29 août au 9 septembre 2022, cette période requiert une présence plus soutenue (de 3 à 8 h par jour, selon un horaire défini à l'avance).

Avantages liés à la participation

La recherche, pour les personnes participantes, n'apporte aucun bénéfice substantiel. Cependant, la participation au projet de recherche comporte certains avantages tels que :

- bénéficier d'un espace et d'une communauté de pratique pour explorer la voix dans un climat de bienveillance ;
- travailler avec des moyens technologiques (pédale de boucles, micros avec effets) pour créer des effets et explorer créativement les possibles vocaux ;
- participer à la création de connaissance universitaire queer et LGBTQIA2S+ dans un cadre sécuritaire.

Risques liés à la participation

La participation à la recherche pourrait amener à ressentir un inconfort physique ou subir une blessure (chute, douleur, fatigue). C'est pourquoi des moments d'échauffement et de retour au calme seront inclus. Je vous inviterai à respecter votre rythme, à écouter vos limites et à cesser dès la sensation d'inconfort. N'hésitez pas à aller vers un-e professionnel-le de la santé si cet inconfort persiste.

Liée à l'identité, la voix peut amener à des zones de vulnérabilité. Les ateliers viseront l'empuissancement et sont conçus dans l'optique de vous autonomiser par rapport à votre voix. Une liste de ressources vous sera fournie dès le premier atelier et sera disponible en permanence durant les ateliers suivants.

Les discussions de groupe ou les questions posées au courant des rencontres pourraient susciter des émotions positives comme négatives. Les discussions pourraient également créer des désaccords au sein du groupe. Je cultiverai un climat d'ouverture, de discussion et de bienveillance envers toutes les personnes et encouragerai chacun-e à respecter ses limites émotionnelles.

En cas de résurgence des mesures sanitaires, la sécurité de toutes sera prioritaire.

Voici des ressources à consulter en cas de besoin :

- Interligne soutien et de l'information pour les personnes concernées par la diversité sexuelle et la pluralité des genres : 514 866-0103 / 1 888 505-1010
- L'Aparté - Ressources contre le harcèlement et les violences en milieu culturel : 450-396-9449 ou <https://aparte.ca/>
- Ordre des psychologues du Québec – pour trouver un-e psychologue <https://www.ordrepsy.qc.ca/>

Confidentialité

En participant à l'essai scénique dont les représentations devant public auront lieu les 8 et 9 septembre 2022, votre identité sera dévoilée. Vous pourriez tout de même performer sous pseudonyme, si vous le désirez. Toujours dans ce cadre, des personnes collaboratrices interviendront (assistance à la mise en scène, assistance à la production, scénographie, conception lumière), venant aux répétitions (vous serez tenu-e au courant de leur venue). Elles signeront des ententes garantissant la confidentialité de votre identité.

Le reste de vos informations personnelles ne seront connues que de l'étudiant-e-chercheur-e et de sa direction de recherche. Les réponses audio aux questionnaires seront retranscrites et numérotées et seul-e l'étudiant-e-chercheur-e aura la liste des personnes participantes et du code qui leur aura été attribué. Les documents papier servant à l'analyse seront conservés sous clé durant la durée de l'étude et les documents numériques, stockés dans l'espace de stockage infonuagique relié au compte Office 365 étudiant de l'étudiant-e-chercheur-e responsable après avoir été chiffrées grâce au logiciel VeraCrypt. L'ensemble des documents sera détruit 2 ans après la publication officielle du mémoire.

Diffusion des résultats

Souhaitez-vous être tenu-e au courant de la publication des résultats ? Oui Non

Participation volontaire et retrait

Votre participation est entièrement libre et volontaire. Vous pouvez refuser d'y participer ou vous retirer en tout temps sans devoir justifier votre décision. Si vous décidez de vous retirer de l'étude, vous n'avez qu'à aviser Jade Préfontaine par écrit à mon courriel UQÀM; toutes les données vous concernant seront détruites. À votre demande, les données liées à votre participation seront complètement détruites en déchiquetant les données papier et en effaçant les données numériques à l'aide du logiciel Sdelete. Pour ce qui est des documents audiovisuels (documentation des ateliers par enregistrements), les images où vous apparaissez seront floutées et votre voix (lorsque isolée et reconnaissable), retirée des enregistrements audio.

Indemnité compensatoire

Aucune indemnité compensatoire n'est prévue.

Des questions sur le projet?

Pour toute question additionnelle sur le projet et sur votre participation, vous pouvez communiquer avec les responsables du projet :

Jade Préfontaine (iel, accords masculins ou neutres)

Candidat-e à la maîtrise en théâtre

prefontaine.jade@courrier.ugam.ca

Je n'ai pas de téléphone, mais au besoin ce numéro pourrait être utilisé pour me parler directement, après avoir convenu d'un rendez-vous téléphonique : 514 [redacted]

Dinaïg Stall (elle, accords féminins)

Professeure, École supérieure de théâtre de l'UQÀM

Direction du DESS en théâtre de marionnettes contemporain

stall.dinaig@uqam.ca | 514 987-3000, poste 4315

Des questions sur vos droits ? Le Comité d'éthique de la recherche pour les projets étudiants impliquant des êtres humains (CERPE) a approuvé le projet de recherche auquel vous allez participer. Pour des informations concernant les responsabilités de l'équipe de recherche au plan de l'éthique de la recherche avec des êtres humains ou pour formuler une plainte, vous pouvez contacter la coordination du CERPE : **CERPE plurifacultaire (cerpe-pluri@uqam.ca)**

- Personne ressource : [Caroline Vrignaud](#)

Remerciements

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

Consentement

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

Je, soussigné-e, accepte volontairement de participer à cette étude. Je peux me retirer en tout temps sans préjudice d'aucune sorte. Je certifie qu'on m'a laissé le temps voulu pour prendre ma décision.

Une copie signée de ce formulaire d'information et de consentement doit m'être remise.

Prénom et nom

Signature

Date

Engagement de l'étudiant-e-chercheur-e

Je, soussigné-e, certifie :

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

Prénom et nom

Signature

Date

ANNEXE D

QUESTIONNAIRE POUR LES PERSONNES PARTICIPANTES

Étudiant-e-chercheur-e : Jade Préfontaine
Directrice de recherche : Dinaïg Stall

Faire chœur queer
École supérieure de théâtre, UQÀM

Date : _____

Initiales ou pseudonyme : _____

Questionnaire

Le questionnaire contient peu de questions pour pouvoir laisser toute la place aux réponses : tu peux donner autant (ou aussi peu) de détails que tu le souhaites. La réponse peut se faire de manière orale, écrite ou dessinée (voire en combinant ces mediums). Des feuilles supplémentaires sont disponibles au besoin. Les fichiers audio peuvent être envoyés à prefontaine.jade@courrier.uqam.ca

Les réponses resteront confidentielles et serviront à l'écriture de mon mémoire.

Merci d'indiquer le numéro de la question au moment d'y répondre.

1. Comment te sens-tu/t'es-tu senti-e dans le groupe?
2. Comment était ta propre voix?
3. Quelle place ta voix prenait-elle dans l'espace?
4. Quelle est ta vision du groupe?

ANNEXE E

PRÉPARATION GÉNÉRALE DES ATELIERS

Étudiant-e-chercheur-e : Jade Préfontaine
Directrice de recherche : Dinaïg Stall

Faire chœur queer
École supérieure de théâtre, UQÀM

Détail des ateliers

Répétitions / ateliers

Cycle 1, Questions de distance : harmonies, glitches, dissonances

du 9 au 25 mai 2022

Ce cycle sera axé plus directement sur la notion de distance, qui peut être physique (et qui fait lors appel à la notion de proxémie) ou musicale. Il abordera les harmonies (et les dissonances) autant mélodiques que rythmiques ou stylistiques, et les différents glitches qui peuvent venir troubler un équilibre forcément momentané. Comment cette forme de distance se conjugue-t-elle avec la proximité (ou son absence) dans l'espace? À travers tout cela, qu'est-ce qui permet de « faire chœur », de signifier l'ensemble ? Et qu'est-ce que cette collectivité fait à l'individualité?

Répétitions les lundis et mercredis, de 17 h 30 à 21 h, soient les 9, 11, 16, 18, 23 et 25 mai.

Lors de ce cycle, un enchaînement, prévu le 18 mai, permettra de donner une idée de la direction du projet aux personnes faisant partie de l'équipe de création.

Détail de chacune des rencontres

Séance :	1.1 (lundi)	Titre : Faire connaissance	
Date :	9 mai 2022	Besoins : chaises	
Heure	Durée	Activité	Objectif(s)
<i>16h30 : Arrivée de Jade, installation de la salle</i>			
<i>17h20 : Arrivée des personnes participantes, accueil</i>			
17h30	20 minutes	Brise-glace : tour des prénoms et pronoms, motivation à la présence et un qualificatif de la voix Faire nommer les attentes et l'intérêt à participer.	Faire connaissance; Mémoriser les prénoms et les pronoms pour instaurer un climat de confiance; Créer un premier contact avec la thématique.
17h50	10 minutes	Explication du projet, du formulaire de consentement, déroulement de la séance.	Amener de la clarté dans le processus de création et dans le projet de, recherche.
18h	60 minutes	Chaque personne se choisit deux mots qui décrivent des conditions gagnantes pour se sentir bien dans un groupe; on les écrit sur une grande feuille et on en discute collectivement.	Mettre en place un espace sécuritaire; Établir la méthode proposée : décisions par consensus à travers la discussion. Partager ma conception du <i>safe space</i> (vers un <i>brave space</i>). Nommer le besoin d'écouter ses limites, mais aussi, si l'inconfort est tolérable, de donner une chance au processus.

Séance :	1.1 (lundi)	Titre : Faire connaissance	
Date :	9 mai 2022	Besoins : chaises	
Heure	Durée	Activité	Objectif(s)
<i>19h à 19h30 : Pause</i>			
19h30	30 minutes	Présentation de Dinaïg Échauffements physiques et vocaux en groupe	Préparer le corps et la voix aux activités suivantes
20h	20 minutes	Improvisations à partir de l'état dans lequel on s'est senti·e en faisant l'activité du bloc précédent	Activer le corps et la voix comme outils d'expression; Intégrer les sensations physiques dans l'acte de création.
20h20	20 minutes	Questionnaire de retour : explication du (des) format(s), temps de réponse	Faire une introspection au sujet de sa voix, de sa place dans le groupe, de ses envies d'explorations créatrices et de son état émotionnel.
20h40	10 minutes	Retours sur la séance	Exprimer ses ressentis et ses désirs pour la suite; Poser ses questions et obtenir des réponses.
20h50	10 minutes	Partage de médias d'inspiration au sujet de la prochaine thématique (distance physique).	Donner le goût de revenir; Nourrir l'imaginaire et stimuler la réflexion.
<i>21h : départ et fermeture de la salle</i>			

Séance :	1.2 (mercredi)	Titre : Distance physique	
Date :	11 mai 2022	Besoins : chaises, table	
Heure	Durée	Activité	Objectif(s)
<i>16h30 : Arrivée de Jade, installation de la salle</i>			
<i>17h20 : Arrivée des personnes participantes, accueil</i>			
17h30	10 minutes	« Check-in » émotionnel, retour sur la première séance	Créer un sentiment de continuité; S'assurer du bien-être de toutes.
17h40	30 minutes	Échauffements physiques et vocaux	Préparer le corps et la voix aux activités suivantes.

Séance :	1.2 (mercredi)	Titre : Distance physique	
Date :	11 mai 2022	Besoins : chaises, table	
Heure	Durée	Activité	Objectif(s)
18h10	50 minutes	Jeux dans l'espace autour de la thématique (distance physique).	Initier un travail physique dans le cadre des ateliers; Tester des positionnements variés dans l'espace; Apprendre à se connaître artistiquement; Ressentir l'effet de l'espace (et notamment de la distance) sur la voix.
<i>19h à 19h30 : Pause</i>			
19h30	45 minutes	Explication du concept de la partition dessinée et cocréation d'une telle partition (pas une oeuvre visuelle).	Susciter la réflexion sur un mode non verbal; Trouver des modes d'organisation collectifs; Chercher à « faire chœur ».
20h	20 minutes	Interprétation de la partition.	Activer le corps et la voix comme outils d'expression; Intégrer les sensations physiques dans l'acte de création.
20h30	15 minutes	Questionnaire de retour.	Faire une introspection au sujet de sa voix, de sa place dans le groupe, de ses envies d'explorations créatrices et de son état émotionnel.
20h50	10 minutes	Partage de médias d'inspiration au sujet de la prochaine thématique (distance tonale).	Donner le goût de revenir; Nourrir l'imaginaire et stimuler la réflexion.
<i>21h : départ et fermeture de la salle</i>			

Séance :	1.3 (lundi)	Titre : Distance tonale	
Date :	16 mai 2022	Besoins : chaises, table	
Heure	Durée	Activité	Objectif(s)
<i>16h30 : Arrivée de Jade, installation de la salle</i>			
<i>17h20 : Arrivée des personnes participantes, accueil</i>			
17h30	10 minutes	« Check-in » émotionnel, retour sur la dernière séance.	Créer un sentiment de continuité; S'assurer du bien-être de toutes.

Séance :	1.3 (lundi)	Titre : Distance tonale	
Date :	16 mai 2022	Besoins : chaises, table	
Heure	Durée	Activité	Objectif(s)
17h40	30 minutes	Échauffements physiques et vocaux.	Préparer le corps et la voix aux activités suivantes.
18h10	50 minutes	Jeux dans l'espace autour de la thématique (distance tonale).	Tester des positionnements variés dans l'espace, en contraste et en cohérence avec la thématique; Ressentir l'ampleur du registre du groupe et son impact sur notre vision de celui-ci.
<i>19h à 19h30 : Pause</i>			
19h30	35 minutes	Cocréation de la partition dessinée.	Susciter la réflexion sur un mode non verbal; Trouver des modes d'organisation collectifs; Chercher à « faire chœur ».
20h	30 minutes	Interprétation de la partition.	Activer le corps et la voix comme outils d'expression; Intégrer les sensations physiques dans l'acte de création.
20h30	15 minutes	Questionnaire de retour.	Faire une introspection au sujet de sa voix, de sa place dans le groupe, de ses envies d'explorations créatrices et de son état émotionnel.
20h50	10 minutes	Partage de médias d'inspiration au sujet de la prochaine thématique (proximité tonale).	Donner le goût de revenir; Nourrir l'imaginaire et stimuler la réflexion.
<i>21h : départ et fermeture de la salle</i>			

Séance :	1.4 (mercredi)	Titre : Proximité tonale	
Date :	18 mai 2022	Besoins : chaises, table	
Heure	Durée	Activité	Objectif(s)
<i>16h30 : Arrivée de Jade, installation de la salle</i>			
<i>17h20 : Arrivée des personnes participantes, accueil</i>			

Séance :	1.4 (mercredi)	Titre : Proximité tonale	
Date :	18 mai 2022	Besoins : chaises, table	
Heure	Durée	Activité	Objectif(s)
17h30	10 minutes	« Check-in » émotionnel, retour sur la dernière séance	Créer un sentiment de continuité; S'assurer du bien-être de toutes.
17h40	30 minutes	Échauffements physiques et vocaux	Préparer le corps et la voix aux activités suivantes.
18h10	50 minutes	Jeux dans l'espace autour de la thématique (proximité tonale). Introduction de la notion de <i>glitch</i> .	Tester des positionnements variés dans l'espace, en cohérence et en contradiction avec la thématique; Ressentir l'effet des dissonances dans le corps, mesurer son effet dans le lien au groupe.
<i>19h à 19h30 : Pause</i>			
19h30	35 minutes	Conception de la partition dessinée.	Susciter la réflexion sur un mode non verbal; Trouver des modes d'organisation collectifs; Chercher à « faire chœur ».
20h	30 minutes	Interprétation de la partition / premier enchaînement.	Activer le corps et la voix comme outils d'expression; Intégrer les sensations physiques dans l'acte de création.
20h30	15 minutes	Questionnaire de retour.	Faire une introspection au sujet de sa voix, de sa place dans le groupe, de ses envies d'explorations créatrices et de son état émotionnel.
20h50	10 minutes	Partage de médias d'inspiration au sujet de la prochaine thématique (proximité physique).	Donner le goût de revenir; Nourrir l'imaginaire et stimuler la réflexion.
<i>21h : départ et fermeture de la salle</i>			

Séance :	1.5 (lundi)	Titre : Proximité physique	
Date :	23 mai 2022	Besoins : chaises, table	
Heure	Durée	Activité	Objectif(s)
<i>16h30 : Arrivée de Jade, installation de la salle</i>			
<i>17h20 : Arrivée des personnes participantes, accueil</i>			
17h30	10 minutes	« Check-in » émotionnel, retour sur la dernière séance et discussion sur les limites.	Créer un sentiment de continuité; S'assurer du bien-être de toutes; Reconnaître le sujet potentiellement plus délicat de la séance et amener les personnes à prendre conscience de leurs besoins.
17h40	30 minutes	Échauffements physiques et vocaux.	Préparer le corps et la voix aux activités suivantes.
18h10	50 minutes	Jeux dans l'espace autour de la thématique (proximité physique).	Tester des positionnements variés dans l'espace; Faire l'expérience de différents types de proximité physique, selon des modalités vocales variées, et en observer les effets dans le corps et sur le groupe.
<i>19h à 19h30 : Pause</i>			
19h30	35 minutes	Cocréation de la partition dessinée.	Susciter la réflexion sur un mode non verbal; Trouver des modes d'organisation collectifs; Chercher à « faire chœur ».
20h	30 minutes	Interprétation de la partition.	Activer le corps et la voix comme outils d'expression; Intégrer les sensations physiques dans l'acte de création.
20h30	15 minutes	Questionnaire de retour.	Faire une introspection au sujet de sa voix, de sa place dans le groupe, de ses envies d'explorations créatrices et de son état émotionnel.
20h50	10 minutes	Partage de médias d'inspiration.	Donner le goût de revenir; Nourrir l'imaginaire et stimuler la réflexion.
<i>21h : départ et fermeture de la salle</i>			

Séance :	1.6 (mercredi)	Titre : Synthèse	
Date :	25 mai 2022	Besoins : chaises, table	
Heure	Durée	Activité	Objectif(s)
<i>16h30 : Arrivée de Jade, installation de la salle</i>			
<i>17h20 : Arrivée des personnes participantes, accueil</i>			
17h30	10 minutes	« Check-in » émotionnel, retour sur la dernière séance	Créer un sentiment de continuité; S'assurer du bien-être de toutes.
17h40	30 minutes	Échauffements physiques et vocaux	Préparer le corps et la voix aux activités suivantes.
18h10	50 minutes	Jeux dans l'espace intégrant tous les éléments du cycle.	Intégrer créativement l'ensemble des réflexions sur les liens entre distance, proximité, voix et création.
<i>19h à 19h30 : Pause</i>			
19h30	35 minutes	Conception de la partition dessinée.	Susciter la réflexion sur un mode non verbal; Trouver des modes d'organisation collectifs; Chercher à « faire chœur ».
20h	30 minutes	Interprétation de la partition.	Activer le corps et la voix comme outils d'expression; Intégrer les sensations physiques dans l'acte de création.
20h30	15 minutes	Questionnaire de retour.	Faire une introspection au sujet de sa voix, de sa place dans le groupe, de ses envies d'explorations créatrices et de son état émotionnel.
20h50	10 minutes	Retour sur l'ensemble du cycle.	Offrir une occasion de donner ses impressions « à chaud » sur le cycle, sur le projet.
<i>21h : départ et fermeture de la salle</i>			

Cycle 2, Timbres et textures vocales : superpositions, juxtapositions, contradictions

du 13 au 29 juin 2022

La voix queer étant au cœur du projet, je souhaite explorer les possibilités de la voix : jusqu'où peut-elle aller dans les graves? Et dans les aigus? Comment ces trajets modifient-ils le timbre de la voix? À quels moments notre voix nous surprend-elle? Quelles voix nous intriguent? Comment les diverses textures vocales se juxtaposent-elles? Est-ce que la proximité vient y changer quelque chose? Que permet la technologie (micros et pédale de boucles), comment celle-ci modifie-t-elle les timbres et textures vocales?

Répétitions les lundis et mercredis, de 17 h 30 à 21 h, soient les 13, 15, 20, 22, 27 et 29 juin.

Les séances seront structurées de la même manière que celles du cycle précédent : avec un « check-in » émotionnel, des échauffements physiques et vocaux, des jeux dans l'espace, la conception d'une partition dessinée, l'interprétation de cette partition, un questionnaire de retour et un partage de médias d'inspiration pour préparer la séance suivante. Des ajustements pourront toutefois être apportés à ce protocole, en fonction des modes organisationnels consensuellement construits lors du premier cycle de création.

Aperçu global du cycle 2

	Séance du lundi	Séance du mercredi
Semaine 1	13 juin (Re)prendre contact Séance d'écoute haptique des voix (en s'intéressant aux vibrations qu'elles créent en nous); Partage de nos « rêves vocaux ».	15 juin Vivre les gazous
Semaine 2	20 juin Vivre les micros	22 juin Vivre la pédale de boucles
Semaine 3	27 juin Vivre les effets	29 juin Synthèse

Cycle 3, Comment re-présenter ? Quelle écoute ? Pour quelle résonance ?

du 1^{er} au 18 août 2022

En préparation de l'essai scénique à venir, ce cycle permettra de faire la synthèse des divers ateliers du cycle, tout en les recontextualisant dans l'idée d'une présentation devant public. Cette donnée change-t-elle le type d'écoute? La résonance du son, qui jusque-là touchait uniquement les personnes participantes, touchera maintenant des personnes ayant un autre statut, et leur présence risque fort de modifier non seulement l'espace, mais aussi sa résonance : comment adapter le type d'écoute, voire la faire moduler au gré de la présentation? Ce sera aussi l'occasion d'intégrer peu à peu divers éléments : costumes, accessoires (au besoin), et de réfléchir à une forme pour la présentation.

Répétitions les lundis et mercredis, de 17 h 30 à 21 h, soient les 1^{er}, 3, 8, 10, 15, 17 août.

Le contenu de ce cycle dépendant trop du contenu des précédents, je laisse les options ouvertes.

J'imagine suivre la même structure que les deux cycles précédents, soient avec un « check-in » émotionnel, des échauffements physiques et vocaux, des jeux dans l'espace, la conception d'une partition dessinée, l'interprétation de cette partition, un questionnaire de retour et un partage de médias d'inspiration pour préparer la séance suivante. Des ajustements pourront toutefois être apportés à ce protocole, en fonction des modes organisationnels consensuellement construits lors du premier cycle de création.

Résidence de création et répétitions

Moment plus intense de création, la résidence de création et les répétitions mèneront à faire expérience des explorations dans un nouveau lieu et à se préparer à partager les réflexions artistiques avec un public.

La présentation pourra se constituer de diverses interprétations des partitions graphiques créées lors des ateliers, telles qu'adaptées pour ce nouvel espace. Le groupe pourrait comprendre des personnes qui ont été présentes à l'un ou l'autre des cycles. Je serai à la régie et guiderai les personnes en scène pour respecter le temps imparti aux improvisations. D'ailleurs, après l'entrée en salle, les premiers jours de la résidence de création en salle seront dédiés à la création d'un sentiment de cohésion auprès du groupe et à l'exploration de l'espace et à ce qu'il offre de plus comme possibilités. J'imagine explorer des positionnements qui déstabilisent les a priori théâtraux (derrière les personnes spectatrices, voire sous les gradins s'il y en a, face au mur de fond de scène, etc.).

Sur le plan esthétique, j'entrevois une scénographie simple et évolutive, une conception de costume basée sur l'effacement et certains accessoires transformant la texture de la voix (comme le gazou). Des micros sans fil et des enceintes, certaines devant le public et d'autres accrochées au pont et tournées vers le plafond, afin de diminuer les effets Larsen, ainsi qu'une machine à effets pouvant modifier la hauteur et la texture des sons produits. J'imagine un éclairage assez général, tout en ayant une conception qui permettrait de s'ajuster en direct au travail des personnes performeuses.

En quelque sorte aboutissement des ateliers de voix, projet de co-création porté par les personnes participant au projet, mais aussi terrain supplémentaire, la présentation me permettra d'analyser les différences entre les dynamiques chorales des ateliers dans un contexte plus intime et celles qui se jouent dans un contexte public, celui de la représentation. L'essai scénique sera l'occasion, également, de tester devant public les résultats des expérimentations menées en salle de répétition et durant la résidence de création, par des moyens à la fois acoustiques et technologiques.

ANNEXE F

EXEMPLE DE PRÉPARATION D'UNE SÉANCE

Notes pour la 1re séance = 9 mai 2022

Comment accueillir?

Reconnaissance territoriale

Souhaiter la bienvenue dans le lieu

Remercier aussi pour la confiance (engagement, parole authentique)

Briser la glace

Tour des prénoms et pronoms

Qualificatif sur la voix

Nommer ses attentes

Explication du projet

Objectifs (officiels et officieux)

Formulaire de consentement, entente de confidentialité

Ressources complémentaires : ce que c'est et à quoi ça sert

Comment, dans mon idéal, on créerait aussi une liste des profs de chant trans- et queer-friendly.

Déroulement de la séance

Vers un *brave space*

But du jeu : décider collectivement des règles, du cadre; mettre en place un espace sécuritaire; nommer ses limites tout en donner une chance au processus; risque > confort

Consignes : chaque personne se choisit deux mots qui décrivent des conditions gagnantes pour se sentir bien dans un groupe; je les écris sur une grande feuille. Au premier tour, on entoure les mots qui trouvent écho chez plus d'une personne. Au deuxième tour, on identifie ceux qui créent un malaise, avec lesquels on est en désaccord. La personne qui a invité ce mot peut s'expliquer, vérifier si l'idée a été exprimée autrement, si un autre mot ferait l'affaire ou si le dissensus persiste.

Présentation de Dinaïg (par elle-même, idéalement)

Échauffements physiques et vocaux

- Idée : sur une musique queer
- Idée : que toutes puissent proposer l'échauffement d'une partie du corps différente
- Échauffements vocaux: posture, souffle, humming, voisés

Notes pour la 1re séance = 9 mai 2022

Improvisation à partir de l'état dans lequel on s'est senti-e pendant l'activité du bloc précédent

(Nommer que c'est pour éveiller une conscience à ses sensations physiques, mais aussi d'activer la voix comme outils d'expression.)

Idée : proposer d'identifier un état en particulier :

- Peut-être pendant un désaccord.
- Peut-être pendant un moment d'unisson.
- Peut-être un instant d'indécision.
- Peut-être une pensée fuyante sans rapport avec l'activité.
- Peut-être un moment de grande concentration.
- Peut-être tout autre chose.

Tenter de représenter cet état à l'aide d'un son long, tenu. Le répéter pour en entendre toutes les variations. Quand on s'en prêt.e, tenter de le bouger dans l'espace : où ce son vous mène-t-il? Quels sons rencontre-t-il et comment y réagit-il?

Questionnaires de retour : explication du (des) format(s)

Faire une introspection au sujet de sa voix, de sa place dans le groupe, de ses envies d'exploration créatrices et de son état émotionnel. Vous pouvez, si vous vous sentez à l'aise, parler de ces expériences depuis les sensations que vous avez ressenties.

Possibilité d'y répondre par un texte, ou par un dessin, ou encore par un message vocal envoyé à prefontaine.jade@courrier.ugam.ca

Retour sur la séance

Temps pour exprimer ses ressentis et ses désirs pour la suite; poser des questions et obtenir des réponses.

Partage de médias

Vous pourrez préparer des suggestions que je pourrai ajouter. Aujourd'hui, je vous lis une citation de Landry et Grandena au sujet du dissensus.

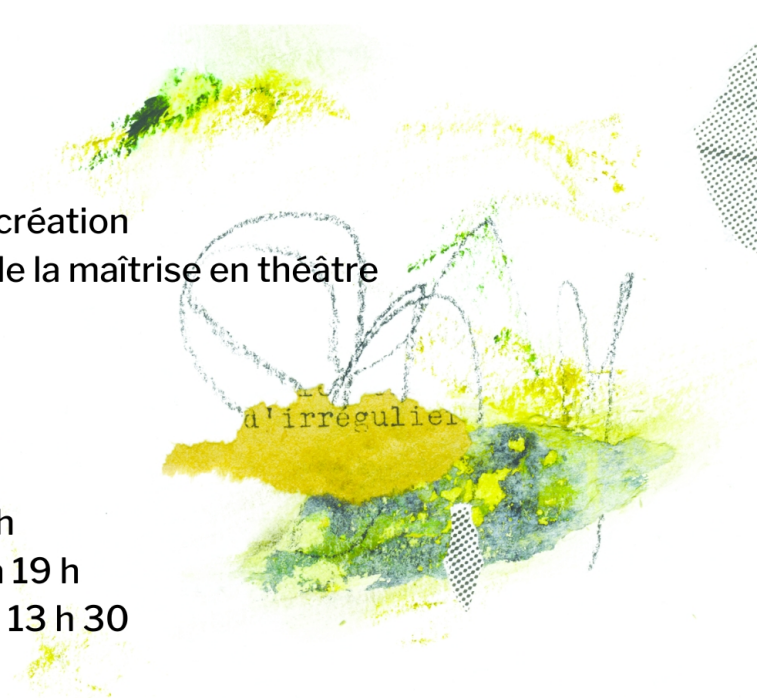
ANNEXE G
PROGRAMME DE L'ESSAI SCÉNIQUE

FAIRE *choeur* queer

Un essai scénique en cocréation
présenté dans le cadre de la maîtrise en théâtre
de Jade Préfontaine

Jeudi 8 septembre à 19 h
Vendredi 9 septembre à 19 h
Samedi 10 septembre à 13 h 30

Studio-d'essai Claude-Gauvreau
Pavillon Judith-Jasmin, 2e étage
UQÀM | École supérieure de théâtre



MOT DE L'ANTI-CHEF-FE DE CHŒUR

La question, au départ, c'était « Comment ? ».

Comment faire chœur queer ?

La vérité, c'est qu'il y a autant de réponses que de systèmes gravitationnels dans l'univers. D'où le choix de resserrer sur l'infinif : « Faire ». Ou tenter, au moins, parce que risquer l'échec, c'est aussi risquer la magie. Et échouer, ce serait encore faire une expérience queer (clin d'œil à Jack Halberstam, 2011). Rien à perdre !

La pensée de Sara Ahmed (surtout les passionnants ouvrages *The Cultural Politics of Emotions*, 2004 et *Queer Phenomenology*, 2006) irrigue le projet du chœur queer, notamment en raison de sa puissante analyse du confort hétérosexuel des espaces publics. Ahmed parle en termes matériels, concrets et sensibles de l'expérience de désorientation et d'inconfort vécue par les personnes queer dans ces lieux pensés pour d'autres corps, pour d'autres subjectivités.

J'avais envie d'aménager un « espace doux » (dixit un-e choriste) au sein de l'institution... autant qu'il m'était possible de le faire ! Moins un « safe space » qu'un « brave space » (immense merci à bell hooks, 2014, et à adrienne maree brown, 2017, d'avoir nommé et défini ce concept), une bulle où risquer la dissonance, le dialogue, les remises en question, les doutes, la vulnérabilité. Se permettre d'explorer, de tâtonner, se donner le droit à l'erreur, voire la choisir, valoriser et célébrer ce décalage ressenti entre soi et les autres. Faire chœur queer, c'est aussi cultiver cet espace bienveillant qui accueille tous les états, toutes les différences.

J'ai l'impression d'avoir initié ce chœur, mais qu'il me dépasse, que les gens qui le forment se le sont approprié et que nous construisons ensemble la manière de faire. Moins une « chorale » qu'un ensemble queerifié :

- dans une indétermination musique/théâtre/danse ;
- s'inspirant, pour créer, de nos états intérieurs plutôt que d'un répertoire préexistant ;
- horizontalisant les dynamiques autant que possible.

Comment (s')écouter ? La question de l'écoute (et, peut-être, de l'écoute queer) a animé notre groupe. Nous avons chéri la qualité de cette écoute et, aujourd'hui, nous nous posons différemment cette question, puisque nous nous la posons ensemble, avec vous. Nous serons à l'écoute de votre écoute, nous composerons ensemble un groupe où il n'y aura peut-être plus de « vous », que des oreilles sensibles et ouvertes dans un espace où nous prenons toutes le risque de perdre nos repères, de nous ébahir de nos propres échos, de résonner au lieu de raisonner.

ÉQUIPE

Choristes en scène, co-créateurices — Hasna Lionnet, Léo-Frédéric Leroux, M Pipe-Rondeau, Marie Achille, Marilou LeBel Dupuis et Vincent Fortier
Coordination, facilitation des ateliers, recherche, graphisme — Jade Préfontaine
Soutien technique et logistique — Barbara Papamiltiadou et Sara Simard
Conception et intégration sonores, régie — Annie Préfontaine et Laurianne Bézier
Conception d'éclairage — Rim Mohammad
Conception des costumes — Léonie Blanchet
Illustration — Martine Langis
Direction de recherche — Dinaïg Stall

REMERCIEMENTS

Merci à Dinaïg pour l'accompagnement, aux choristes, à Hasna, Léo-Frédéric, M, Marie, Marilou, Vincent (brillantes étoiles !) et toutes les autres, à Annie, Rim, Léonie, Laurianne, Sara, Barbara (équipe de rêve, toute en bienveillance et en écoute !), à ma mentore et amie et comparse de voyage Andréanne Samson, à toutes celles qui ont partagé l'appel à projet, à Gabriel Dharmoo pour la générosité et le dialogue artistique qui s'est engagé, à toutes les formidables personnes liées aux cliniques dramaturgiques du FTA qui ont accompagné le projet : Stéphane Martelly, Noel Bonilla, Emmanuelle Jetté, Jessie Mill, Yohayna Hernandez, à mes profs qui ont vu des états préalables variés de ma réflexion et qui m'ont aidé-e à l'enrichir : Marie-Christine Lesage, Geneviève Billette, Émilie Martz-Kühn, Marie-Annick Béliveau, Maude Lecompte, Jeanne Bovet, Maude Blanchette-Lafrance, Cathia Pagotto. Merci aux camarades de classe pour les échanges artistiques et intellectuels stimulants. Merci à toute l'équipe de l'ÉST, merci tout spécial à Patrice, Azraëlle, Sylvianne, Lily, Paul, Luc, Charles, Marie-G, Ariane. Merci au Service de l'audiovisuel de l'UQAM, à commencer par Simon Campeau. Merci à l'École supérieure de théâtre, à la Fondation de l'UQAM et à Pierre Mongeau et Johanne Saint-Charles pour les bourses qui m'ont permis de concentrer mes énergies à la recherche-crédation. Merci à Martine Langis pour l'illustration qui trouve tant d'échos avec mon projet. Merci à Maude D-M, partenaire en or, qui adoucit mes jours et mes nuits.

Merci, plus généralement, à nos ami-e-s, amours, familles, à ceux qui nous soutiennent et qui nous aiment.

RECONNAISSANCE TERRITORIALE

Je reconnais la nation Kanien'kehá:ka comme gardienne des terres et des eaux sur lesquelles je vis et œuvre. Ces terres non cédées, connues sous le nom de Tio'tia:ke (Montréal), font partie d'un territoire ancestral autochtone qui a longtemps servi et sert, encore aujourd'hui, de lieu de vie, de rencontres et d'échanges entre les peuples.

DIRECTION DE L'ÉCOLE SUPÉRIEURE DE THÉÂTRE

YVES JUBINVILLE	Direction de l'École supérieure de théâtre de l'UQAM
MARIE-CHRISTINE LESAGE	Direction de l'unité des programmes de cycles supérieurs
LISE CAUCHON-ROY	Direction de l'unité des programmes de premier cycle
ANTOINE LAPRISE / ANNE NADEAU	Direction artistique

PERSONNEL DE SOUTIEN

AZRAËLLE FISET	Animatrice – Soutien académique et production
ARIANE FONTAINE	Chargée de communication et de recrutement
PATRICE TREMBLAY	Agent de logistique, photographe
LUC MALTAIS	Technicien en travaux pratiques
CHARLES DE LORIMIER	Technicien en travaux pratiques
CLAUDE BOISSONNEAULT	Technicien de scène
CHARLES-HUGO DUHAMEL	Chef atelier de décors
EMIE GAGNON	Cheffe atelier de costumes
LILY ANNE LACHAPELLE	Apparitrice
PAUL DESGAGNÉ	Appariteur
MARIE-GÉRALDINE CHARTRÉ	Assistante gestion des études – programmes de 2 ^e cycle
ELIZABETH FERLAND	Assistante gestion des études – programmes de 1 ^{er} cycle
KAHINA YAHI	Commis de logiciels – Accueil et renseignements
MARIE-JOSÉE ROUSSY	Assistante administrative

À VENIR À L'ÉCOLE SUPÉRIEURE DE THÉÂTRE

Droit de réplique / Mémoire-création de Virginie Ouellet, présenté dans le cadre de la maîtrise en théâtre / Studio-d'essai Claude-Gauvreau / 29 et 30 septembre 2022

Toucher du bois / Mémoire-création de Maxime Pouliot, présenté dans le cadre de la maîtrise en théâtre / Parcours in situ, Quartier historique de la ville de Sainte-Marie-de-Beauce / 6 au 8 octobre 2022

UQÀM | École supérieure de théâtre

Pavillon Judith-Jasmin, 1400, rue Berri, Montréal (Québec) H2L 2C4

theatre.uqam.ca

Facebook : EcoleSuperieureDeTheatreDeLuqam

Instagram : ecolesuperieuredetheatre

ANNEXE H

Partition de l'essai scénique *Faire chœur queer*

chœur queer

Partition de l'essai scénique *Faire chœur queer*

0. Entrée public

Les haut-parleurs diffusent des sons de « *glitch* » : du faux silence et des bruits relativement discrets extraits des répétitions.

Les lumières s'éteignent.

1. Orage grégorien

Noir complet dans la salle. Le silence est brisé par des sons qui rappellent des gouttes de pluie. Un vent se lève, la pluie se fait plus forte. Crescendo, on entend les coups du tonnerre. L'orage éclate.

On entend alors, semblant venir de tout proche et de très loin à la fois, les échos d'un chant grégorien. Il contraste avec l'orage et s'harmonise pourtant avec lui. Temps de dialogue entre le chant et les éléments naturels. Tous deux ensuite vont diminuant. La pluie continue de se faire entendre, de loin en loin, s'égouttant des branches humides plutôt que des nuages.

2. Ça va?

Brisant le silence, un « Ça va? » retentit très fort, depuis les coulisses. Petit temps. D'autres « Ça va? » se répercutent en écho. Des réponses fusent aussi, un peu décalés, à diverses distances du public.

Tranquillement les choristes arrivent sur la scène, la traversent, s'arrêtent parfois. Se parlent-ils à elleux-mêmes? Se répondent-ils? On parle de météo, d'état émotionnel, de ligne qui griche ou qui coupe, du temps politique qu'il fait aujourd'hui. Les réponses sont retardées, modifiées, transposées. L'effet d'ensemble est tout à la fois empreint de soin et d'incommunicabilité.

À des moments choisis, un « C'est drôle, hein? » est lancé. Tout le monde fige pour quelques secondes. Malaise? Respiration? Temps de réflexion? Puis la vie reprend.

Une première personne étend sa bienveillance au plancher et lui demande si ça va. Cette personne se penche, puis s'étend par terre. Un temps. D'autres personnes se mettent à faire de même, ce qui marque le début du tableau suivant.

3. Chanter pour le plancher

Chaque choriste accorde de la bienveillance à son coin de plancher. On le caresse doucement, on lui chante des chansons et on lui sussure des mots doux. Beaucoup de douceur s'en dégage.

4. La chanson

Le public entend tout à coup, depuis les coulisses, le bruit d'une chaise à roulettes que l'on traîne sur le sol. Lumière sur la colonne, le processeur vocal qui s'y trouve et le micro sur son petit support.

M apparaît, contournant ou enjambant les choristes toujours jonché·e·s au sol, et s'installe devant la colonne, dos au public, sur sa chaise. Sa feuille tremble un peu, iel règle la hauteur de la chaise et se met à chanter. Une voix fluette rappelant celle de Dolly Parton retentit dans les haut-parleurs. Et, comme un fantôme vocal, le baryton de la voix acoustique se fait vaguement entendre pour les personnes spectatrices de la première rangée.

À partir du moment où elles entendent la voix de M, les personnes au sol se relèvent sur leurs coudes, s'assoient ou se retournent simplement vers ellui. Un chœur d'écoute.

La chanson se termine, la voix s'éteint. M replie sa feuille et s'éloigne de la station.

5. Déconstruction de l'espace

Certain.e.s choristes se lèvent, d'autres restent au sol. Quelques-un·e·s vont chercher de nouveaux jouets technologiques qui s'ajoutent au terrain de jeu que devient la scène : pieds de micros, microphones, hauts parleurs, longs fils. On dégage également un escabeau, et un bol en métal fait aussi son apparition sur la scène.

Tout est prétexte au jeu et à capter les sons étranges que peuvent faire ces objets, à les déplier et à s'intéresser à leurs mouvements. On pourrait voir, par exemple :

- un combat d'escrime avec des pieds de micro
- des bagues et des clés lancés dans un bol en métal
- des gens qui cognent à l'escabeau (comme on frappe à une porte)
- des micros qui servent de peignent et qui lissent les vêtements
- des haut-parleurs qui servent de cachette
- des fils comme des cordes à danser
- des pieds de micro placés tellement hauts qu'on ne peut plus les atteindre
- des boîtes de son dans lesquelles on parle, des micros qu'on écoute

À partir d'un moment, subrepticement, un·e choriste enclenchera la fonction « *loop* » du processeur vocal, ce qui créera une boucle dans laquelle les sons du jeu seront captés et repris pour créer un foisonnant fond sonore.

Le fond sonore sera arrêté à l'improviste par un·e choriste.

6. Rêves vocaux

Quelqu'un·e s'exclame « À qui le rêve? »

Un-e des choriste s'avance vers un des micros pour présenter son rêve. Les autres choristes se mettront au service de celui-ci et participeront à sa re-création. La formule de départ est toujours la même : « Dans mon rêve, ... ». Parmi les rêves déjà entendus :

- Nous sommes une horde de fruits qui ont peur de finir en smoothie dans un mélangeur.
- Nous sommes un équipage queer sur la mer et nous croisons des sirènes.
- Nous sommes des créatures qui grattent leurs démangeaisons au ralenti.
- Nous sommes dans une troupe de lutte queer.
- Nous sommes un chœur de divas.
- Nous sommes au sommet d'une montagne et nous incarnons la couleur orange.
- Nous sommes dans une cathédrale engloutie au fond de l'océan.

La personne au micro est la metteuse en scène de son rêve et crée des boucles avec toutes les textures sonores créées spécialement pour le spectacle.

Deux rêves se succèdent dans ce tableau (de deux choristes différent-e-s par spectacle).

7. Piano-chœur

Une musique sourde et étrange retentit très fort. Les choristes sont aux aguets, se dirigent vers le fond de scène d'où s'échappe une fumée. Iels en sortent un piano posé sur une table en marbre aux pieds en bois ouvragé et doré : le piano-chœur.

Une fois posé en avant-scène, le piano est exploré par les choristes qui agissent avec une grande déférence devant l'objet. Un-e choriste a l'audace de presser sur une touche, ce qui fait sursauter tout le monde. Au lieu d'un son de clavier habituel, chaque touche correspond à un moment des ateliers de création et exprime donc des rires, des soupirs, des bruits aux allures de drone, des tintements, des paroles, des chants divers. Le chœur se joue lui-même. De temps en temps, un-e choriste accroche la touche qui déclenche des applaudissements. Tout le monde s'arrête et applaudit (avec) le piano.

Un grand jam de piano-chœur s'ensuit, avec ses accents électro. Il prend fin lorsqu'on entend la phrase chuchotée : « Quand je vais mourir je pense que je veux pas de fleurs. » Les choristes accusent le coup, reculent de quelques pas.

8. Le regret

On entend la régisseuse, Annie Préfontaine, qui interpelle soudain le/la/lo choriste désigné-e ce soir-là pour ce segment. Par exemple : « Dona-Bella, as-tu quelque chose à nous raconter? » La personne en question acquiesce, va prendre le micro. Les autres personnes dégagent l'espace au centre de la scène, préparent l'escabeau pour ellui, vont se placer tout autour.

La personne monte une ou deux marches de l'escabeau et raconte ensuite un souvenir, un moment de doute ou de regret, quelque chose qu'iel aurait aimé changer de son passé. Annie interagit avec la

personne et lui pose des questions ou commente avec toute sa bienveillance. La communauté accueille ce souvenir, remercie la personne.

Les choristes inversent alors le sens du piano. On entend le témoignage qui joue à l'envers. Puis il reprend à l'endroit et, en manipulant un bouton du piano, les choristes en contrôlent le débit, passent plus rapidement ou allongent à outrance certains de ses éléments. On se permet à l'occasion des commentaires, on réécrit l'histoire à partir de ce qu'on en connaît et de qui on est maintenant.

9. Le feu

De la même manière qu'on ramasse le petit bois en forêt pour se faire un feu, les choristes prennent tous les éléments du décor (escabeau, haut-parleurs, fils, micros, pieds de micro, bol) et les entassent au centre de la scène. Toustes se rassemblent autour de cette structure, partagent un moment de complicité sans que leurs paroles soient distinctement audibles pour le public, sans l'exclure non plus.

À un moment choisi par les choristes, iels se tournent sur elleux-mêmes. Chacun-e fait alors dos à la structure et commence à émettre un son très doux, bouche fermée.

10. Les gazous-baleines

Le son s'amplifie, se bonifie, se diversifie. Certain-e-s commencent maintenant à chanter pleine voix, à improviser des harmonies et des dissonances voulues. Puis une première personne sort son gazou et continue son chant à travers ce petit instrument. Les autres l'imitent. Des chants de baleine s'y joignent, des effets Larsen contrôlés. Du rond de feu, on s'est propulsé-e-s aux confins de l'océan.

Les baleines s'éloignent, ne laissant plus que les chants au gazou des pesonnes sur la scène. Les lumières s'éteignent sur elleux, et leur chant s'estompe très graduellement, amenant le public à prendre conscience de chaque craquement, de chaque souffle, de chaque rire étouffé.

Le dernier tableau se termine dans le silence qui ne sera brisé que par les applaudissements du public.

BIBLIOGRAPHIE

- Ahmed, S. (2015). *The Cultural Politics of Emotion* (2^e éd.). Routledge.
- Ahmed, S. (2017, 21 mai). *Snap!* feministkilljoys. <https://feministkilljoys.com/2017/05/21/snap/>
- Ahmed, S. (2012). Les rabat-joie féministes (et autres sujets obstinés) (Bonis, O., trad.). *Cahiers du genre*, 53(2), 77-98.
- Ahmed, S. (2022). *Phénoménologie queer : orientations, objets et autres* (Brottier, L, trad.). Rue Dorion. (Publication originale en 2006)
- Almeida Filho (de), M. B. (2017). *Poétiques de la voix et espaces sonores: la musicalité et la choralité comme bases de la pratique théâtrale*. [Thèse de doctorat, Paris Sciences et Lettres].
- Angenot, M. (1984). Le discours social : problématique d'ensemble. *Cahiers de recherche sociologique*, 2(1), 19. <https://doi.org/10.7202/1001977ar>
- Antonakaki, M., French, J. E. et Guner, C. (2018). Realising Sara Ahmed's 'Feminist Snap': Voices, Embodiment, Affectivity. *Ephemera*, 18(4), 923-954.
- Anzaldúa, G. (2007). Movimientos de rebeldía y las culturas que traicionan. *Multitudes*, n° 29(2), 51-60.
- Arnold, A. (2012). Le rôle de la fréquence fondamentale et des fréquences de résonance dans la perception du genre. *TIPA. Travaux interdisciplinaires sur la parole et le langage*, (28). <https://doi.org/10.4000/tipa.207>
- Arnold, A. (2015a). *La voix genrée, entre idéologies et pratiques – Une étude sociophonétique* [Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3]. https://www.academia.edu/19724017/La_voix_genr%C3%A9e_entre_id%C3%A9ologies_et_pratiques_Une_%C3%A9tude_sociophon%C3%A9tique
- Arnold, A. (2015b). Voix et transidentité: changer de voix pour changer de genre ? *Langage et société*, 151(1), 87-105. <https://doi.org/10.3917/ls.151.0087>

- Arnold, A. (2018). L'abaissement de la fréquence fondamentale comme pratique de séduction [Fundamental Frequency Lowering as Seduction Practice] (p. 424-432). XXXIe Journées d'Études sur la Parole. <https://doi.org/10.21437/JEP.2018-49>
- Baril, A. (2007). De la construction du genre à la construction du « sexe » : les thèses féministes postmodernes dans l'œuvre de Judith Butler. *Recherches féministes*, 20(2), 61-90. <https://doi.org/10.7202/017606ar>
- Bautès, N., Bonny, Y. et Gouëset, V. (dir.). (2020). *L'espace en partage : Approche interdisciplinaire de la dimension spatiale des rapports sociaux. L'espace en partage : Approche interdisciplinaire de la dimension spatiale des rapports sociaux*. Presses universitaires de Rennes. <http://books.openedition.org/pur/140807>
- Bonenfant, Y. (2010). Queer Listening to Queer Vocal Timbres. *Performance Research*, 15(3), 74-80. <https://doi.org/10.1080/13528165.2010.527210>
- Bourcier, S. (2020). *Queer zones*. Éditions Amsterdam. https://www.lalibrairie.com/livres/queer-zones--la-trilogie_0-5024576_9782354801748.html
- Brooks, A. (2015). Glitch/Failure: Constructing a Queer Politics of Listening. *Leonardo Music Journal*, 25, 37-40.
- Butler, J. (2005). *Trouble dans le genre: pour un féminisme de la subversion*. La Découverte.
- Catala, A. (2021, 30 novembre). Pour une justice épistémique | UQAM. *Actualités UQAM*. <https://actualites.uqam.ca/2021/pour-une-justice-epistemique/>
- Clavel, M. (2017). Henri Lefebvre : une pensée critique de l'espace conçu et aménagé. Dans S. Allemand, A. Frémont et É. Heurgon (dir.), *Aménagement du territoire : Changement de temps, changement d'espace* (p. 171-179). Presses universitaires de Caen. <http://books.openedition.org/puc/10401>
- CNRTL. (2012). *CHOEUR : Définition de CHOEUR*. Centre national de ressources textuelles et linguistiques. <https://www.cnrtl.fr/definition/choeur>
- Conte, C. (s. d.). *Les drames cachés du colorisme*. Mediapart. Récupéré le 3 mai 2023 de <https://blogs.mediapart.fr/edition/laicite/article/251121/les-drames-caches-du-colorisme>

- Davies, S., Papp, V. G. et Antoni, C. (2015). Voice and Communication Change for Gender Nonconforming Individuals: Giving Voice to the Person Inside. *International Journal of Transgenderism*, 16(3), 117-159. <https://doi.org/10.1080/15532739.2015.1075931>
- Dharmoo, G. (2022, 20 décembre). *Bijuriya Chamke!: Curating my Drag Sound*. Post45. <https://post45.org/2022/12/bijuriya-chamke-curating-my-drag-sound/>
- Diarra, M. (2020, 23 septembre). *Colorisme : l'hypocrite tabou de la discrimination*. Droit et diversité. <https://www.droitetdiversite.com/post/colorisme-l-hypocrite-tabou-de-la-discrimination>
- Éribon, D. (2015). *Une morale du minoritaire*. Flammarion.
- Espineira, K. (2015). Pour une épistémologie trans et féministe : un exemple de production de savoirs situés. *Comment s'en sortir ? (CSS)*, (2), 42-58.
- Fast, J. (2018). In Defense of Safe Spaces: A Phenomenological Account. *Atlantis: Critical Studies in Gender, Culture & Social Justice / Atlantis : études critiques sur le genre, la culture, et la justice*, 39(2), 1-22. <https://doi.org/10.7202/1064069ar>
- Fausto-Sterling, A. (2012). *Corps en tous genres : la dualité des sexes à l'épreuve de la science*. La Découverte.
- Favreau, A. (2019, 24 décembre). *Joining a Queer, Feminist Choir Gave Me the Gift of Song Again*. them. <https://www.them.us/story/joining-queer-feminist-choir>
- Finch, E. (2019). Roots, Rituals, and Risks: Promising Practices for Engaging Trans* Students in Secondary Choral Settings. *Canadian Music Educator / Musicien Educateur au Canada*, 61(1), 29-33.
- Fox, C. O. et Ore, T. E. (2010). (Un) Covering Normalized Gender and Race Subjectivities in LGBT "Safe Spaces". *Feminist Studies*, 36(3), 629-649.
- Gouvernement du Canada, S. publics et A. C. (2022, 14 septembre). *Écriture inclusive : communications relatives aux personnes non binaires – Clés de la rédaction – Outils d'aide à la rédaction – Ressources du Portail linguistique du Canada – Canada.ca*. <https://www.noslangues-ourlangages.gc.ca/fr/cles-de-la-redaction/ecriture-inclusive-communications-relatives-aux-personnes-non-binaires#considerations-generales-ecriture-non-binaires>

- Gouvernement du Québec. (2023a). *Désigner les personnes non binaires*. Office québécois de la langue française. <https://vitrinelinguistique.oqlf.gouv.qc.ca/25370/la-redaction-et-la-communication/feminisation-et-redaction-epicene/redaction-epicene/formulation-neutre/designer-les-personnes-non-binaires>
- Gouvernement du Québec. (2023b). *Logocentrisme*. Office québécois de la langue française. <https://vitrinelinguistique.oqlf.gouv.qc.ca/fiche-gdt/fiche/17574818/logocentrisme>
- Grandena, F., Landry, P.-L. et Charbonneau-Demers, A. (2022). *La guerre est dans les mots et il faut les crier*. Tryptique.
- Gumble, M. (2019). Gender Affirming Voicework. *Voices: A World Forum for Music Therapy*. 19(3). <https://doi.org/10.15845/voices.v19i3.2661>
- Halberstam, J. (2011). *The Queer Art of Failure*. Duke University Press.
- Halberstam, J. (2020). *Wild Things : The Disorder of Desire*. Duke University Press.
- Halperin, D. (2010). *Que veulent les gays? Essai sur le sexe, le risque et la subjectivité*. Éditions Amsterdam.
- Hancock, C. (2011). Genre, identités sexuelles et justice spatiale. *Justice spatiale-Spatial justice*, 3, 1-7.
- Hoogestraat, J. et Glasby, H. (2019). A Dialogue on the Constructions of GLBT and Queer Ethos: « I Belong to a Culture That Includes ... » *Humanities (2076-0787)*, 8(2), 1-16. <https://doi.org/10.3390/h8020097>
- hooks, bell. (2018). *All about love: New visions (3^e éd.)*. William Morrow.
- Hunter, M. A. (2008). Cultivating the art of safe space. *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance*, 13(1), 5-21. <https://doi.org/10.1080/13569780701825195>
- Jarman, F. (2011). *Queer Voices: Technologies, Vocalities, and the Musical Flaw*. Palgrave Macmillan.
- Jouhandeau, M. (2006). *De l'abjection (2^e éd.)*. Gallimard.

- Klein-Dallant, C., Girard-Monneron, L., Révis, J., Perrière, S., Vedrine, P.-O., Péri-Fontaa, É., Fugain, C., Wagner, I., Garnier, S. et Becker, B. (2019). *Voix et transidentités : la prise en charge vocale des personnes transgenres*. Ortho Edition.
- Kohl: la Revue de Recherche sur le Corps et le Genre. (2019, 29 novembre). *Résister au capacitisme, rendre queer la notion de désirabilité*. Kohl: la Revue de Recherche sur le Corps et le Genre. <https://kohljournal.press/fr/resisting-ableism>
- La CORPS féministe. (2019). *Corps accord: guide de sexualité positive : adapté du classique Our bodies, Ourselves sur la santé des femmes*. Édition du remue-ménage.
- Larrue, J.-M. et Mervant-Roux, M.-M. (2014). Théâtre : le lieu où l'on entend. *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, (56-57), 17-45.
- Le Breton, D. (2011). *Eclats de voix. Une anthropologie des voix*. Métailié.
- Lefebvre, H. (1974). *La production de l'espace*. Éditions Anthropos.
- Lefebvre-Morasse, H. (2021). Représenter la spatialisation de la drague gaie. Une pratique spatiale critique analogue. Dans *Inventaires. La documentation comme projet de design / Inventories. Documentation as Design Project* (p. 104-111). Bureau d'étude de pratique indisciplinées (BéPI). http://archipel.uqam.ca/14795/1/Kenniff%20et%20Le%CC%81vesque_Inventaires-Inventories_Be%CC%81PI%202021.pdf
- Lugones, M. (2019). La colonialité du genre. *Les cahiers du CEDREF*, (23), 46-89. <https://doi.org/10.4000/cedref.1196>
- MacCormack, D. P. (2014). *Refrains for Moving Bodies: Experience and Experiment in Affective Spaces*. Duke University Press.
- Mastrangelo, F. (2019). Safe(r) Spaces and Future Cops. Dans J. Mink (dir.), *Teaching Resistance: Radicals, Revolutionaries, and Cultural Subversives in the Classroom*. PM Press.
- Mégevand, M. (2003). L'éternel retour du chœur. *Littérature*, 105-122.
- Meizoz, J. (2007). *Postures littéraires : mises en scène modernes de l'auteur : essai*. Slatkine.
- Mills, M., Stoneham, G. et Robinson, P. (2017). *The Voice Book for Trans and Non-Binary People: a Practical Guide to Creating and Sustaining Authentic Voice and Communication*. Jessica Kingsley Publishers.

Ministère des Services à l'enfance et à la jeunesse. (2018, 26 avril). *Au service des enfants et des jeunes LGBT2SQ pris en charge par le système de bien-être de l'enfance*. Ministère des Services à l'enfance et à la jeunesse.

<http://www.children.gov.on.ca/htdocs/French/professionals/LGBT2SQ/guide-2018/key-concepts.aspx>

Nietzsche, F. (1886). *Par delà le bien et le mal : Prélude d'une philosophie de l'avenir*.

Wikisource. https://fr.wikisource.org/wiki/Par_del%C3%A0_le_bien_et_le_mal

Nietzsche, F. (1888). *Ecce Homo : comment on devient ce que l'on est*. Wikisource.

https://fr.wikisource.org/wiki/Ecce_Homo

Nietzsche, F. (2015). *La naissance de la tragédie*. Flammarion.

Oliveros, P. (2005). *Deep Listening: A Composer's Sound Practice*. iUniverse.

Palkki, J. (s. d.-a). *Choir Policies*. Queering Choir. Récupéré le 3 avril 2021 de

<http://www.queeringchoir.com/choir-policies.html>

Palkki, J. (s. d.-b). *FAQ/Other*. Queering Choir. Récupéré le 3 avril 2021 de

<http://www.queeringchoir.com/faqother.html>

Paquin, L.-C. (2019). *Faire de la recherche-crédation par cycles heuristiques*.

http://www.lcpaquin.com/cycles_heuristiques_version_abregee.pdf

Patch, H. et König, T. (2018). Trans* Vocality: Lived experience, Singing Bodies, and Joyful Politics. *Freiburger Zeitschrift für GeschlechterStudien*, 24(1), 31-53.

<https://doi.org/10.3224/fzg.v24i1.03>

Pavis, P. (1996). *Dictionnaire du théâtre*. Dunod.

Pelletier, S. (2009). *Don't be gay!: éthique et politique de la résistance queer* [Thèse de doctorat, Université du Québec à Rimouski].

Peraino, J. A. (2006). *Listening to the Sirens: Musical Technologies of Queer Identity from*

Homer to Hedwig. University of California Press. <http://hdl.handle.net/2027/heb.09029>

Pereira, I. (2021, 6 mai). *Du «safe space» au «brave space»*. Le Courrier.

<https://lecourrier.ch/2021/05/06/du-safe-space-au-brave-space/>

- Pierre, A. (2017, 1^{er} mars). *Mots choisis pour réfléchir au racisme et à l'anti-racisme*. Ligue des droits et libertés. <https://liguedesdroits.ca/mots-choisis-pour-reflechir-au-racisme-et-a-lanti-racisme/>
- Preciado, P. B. (2015, 23 octobre). *Une autre voix*. Libération § Opinions. https://www.liberation.fr/debats/2015/10/23/une-autre-voix_1408432/
- Preciado, P. B. (2020). *Je suis un monstre qui vous parle : rapport pour une académie de psychanalystes*. Bernard Grasset.
- Productions RVA inc. (s. d.). *La naissance du son – Dramaction*. <https://www.dramaction.qc.ca/fr/la-naissance-du-son/>
- Puar, J. K., Cervulle, M. et Minx, J. (2012). *Homonationalisme: la politique queer après le 11 septembre 2001*. Éd. Amsterdam.
- Rey, A., Tomi, M., Hordé, T. et Tanet, C. (1998). *Dictionnaire historique de la langue française*. Dictionnaires Le Robert.
- Roesner, D. (2008). The Politics of the Polyphony of Performance: Musicalization in Contemporary German Theatre. *Contemporary Theatre Review*, 18(1), 44-55. <https://doi.org/10.1080/10486800701749587>
- Roesner, D. (2014). *Musicality in Theatre: Music as Model, Method and Metaphor in Theatre-Making*. Ashgate Publishing Limited.
- Schlichter, A. (2011). Do Voices Matter? Vocality, Materiality, Gender Performativity. *Body & Society*, 17(1), 31-52.
- St-Germain, F. (2019). *La Naissance de la tragédie : une interprétation à partir du corps* [Mémoire de maîtrise, Université Laval]. <https://corpus.ulaval.ca/jspui/bitstream/20.500.11794/35024/1/35201.pdf>
- Triau, C. (dir.). (2003). Choralités. *Alternatives théâtrales*, (76-77).
- Tuaille, V. (2020, 24 janvier). *Cours particulier avec Paul B. Preciado (1/2) – Binge Audio*. <https://www.binge.audio/cours-particulier-avec-paul-b-preciado-1-2/>
- Waite, S. (2017). Courting Failure. Dans *Teaching Queer: Radical Possibilities for Writing and Knowing* (p. 56-85). University of Pittsburgh Press.

Werier, A. (2021). *Changing Voices: A Study of Transfeminine Vocality* [Mémoire de maîtrise, Université Simon Fraser].

Wittig, M. et Bourcier, S. (2018). *La pensée straight* (Nouvelle éd). Éditions Amsterdam.