

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LE JOURNALISME CULTUREL SUR LA DANSE DANS LES MÉDIAS TRADITIONNELS
QUÉBÉCOIS VU PAR LES JOURNALISTES

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

MAÎTRISE EN COMMUNICATIONS

PAR

VÉRONIQUE MORIN

AVRIL 2026

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

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

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier ma directrice de recherche, Katharina Niemeyer pour son soutien tout au long de mon parcours à la maîtrise, ses précieux conseils et son intérêt envers mon sujet de recherche.

Merci à tous les journalistes qui ont accepté de participer à ce projet de recherche et sans qui il n'aurait pas été possible. Merci de m'avoir fait part de votre expérience et de m'avoir confirmé que le sujet de ce travail était pertinent et nécessaire.

Je remercie également les membres du jury qui m'ont appuyé dans ce processus.

Un remerciement bien spécial à mon copain Yanick, qui a été un allié tout au long de ce processus et qui a su le rendre plus doux et lumineux.

Merci également à ma famille pour leur soutien continu et à mon amie Jeanne pour les encouragements et les après-midis de rédaction autour d'un thé.

AVANT-PROPOS

Ce projet de recherche s'inscrit dans la continuité de mon parcours scolaire et professionnel qui m'amène depuis plusieurs années à me questionner sur la relation entre le monde de la danse et les médias.

Mes réflexions ont débuté au cégep Saint-Laurent lors de discussions avec l'enseignante Julie Beaulieu sur le public des spectacles de danse contemporaine à Montréal. Ma pensée s'est ensuite enrichie tout au long de mon baccalauréat en danse contemporaine à l'Université Concordia, notamment grâce à de riches conversations avec les enseignantes Angelique Willkie et Alanna Kraaijeveld sur la place des artistes en danse dans l'espace public.

Après mes études en danse, j'ai complété un diplôme de deuxième cycle en journalisme qui m'a permis de comprendre le fonctionnement des médias et la place que peut y occuper la culture.

Entamer un projet de recherche sur le journalisme spécialisé en danse me semblait être la suite logique de ces différentes étapes de mon parcours. Ce travail a d'ailleurs été réalisé en parallèle d'une carrière naissante en journalisme qui m'a mené à couvrir autant l'actualité nationale et internationale à Montréal qu'à faire du journalisme culturel à Winnipeg, au Manitoba.

Le présent mémoire est donc l'une des étapes de cette réflexion sur la danse dans les médias. Il s'agit d'un projet très personnel, mais qui a aussi été motivé par le peu de réponses que je trouvais à mes questions sur ce sujet.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	ii
AVANT-PROPOS	iii
LISTE DES FIGURES	vii
LISTE DES TABLEAUX.....	viii
RÉSUMÉ	ix
ABSTRACT.....	x
INTRODUCTION	1
CHAPITRE 1 PROBLÉMATIQUE	5
1.1 Présentation de l’objet.....	5
1.1.1 Les médias et la crise des revenus publicitaires.....	6
1.1.2 Le journalisme culturel	9
1.1.3 L’art multiple de la danse	14
1.1.4 La danse au Québec	15
1.2 Pertinence de la recherche	23
1.2.1 Objectifs de la recherche.....	26
1.2.2 Question de recherche.....	27
1.2.3 Pertinence communicationnelle	28
CHAPITRE 2 CADRE CONCEPTUEL	29
2.1 Revue de littérature	29
2.1.1 Les formes du journalisme culturel.....	29
2.1.2 Médias et identités	34
2.1.3 La disparition des pages culturelles en Europe.....	35
2.1.4 La danse et les médias.....	37
2.1.5 Journalisme culturel au Québec	38
2.2 Médiation et <i>cultural studies</i>	39
2.2.1 Le concept de médiation.....	39
2.2.2 Les <i>cultural studies</i>	43
2.2.3 La notion de sous-culture, selon Sarah Thornton	45
2.2.4 Le concept d’industries culturelles tel que présenté par David Hesmondhalgh	47
CHAPITRE 3 MÉTHODOLOGIE	50
3.1 Approches méthodologiques.....	50
3.2 Terrains	50

3.3	Techniques d'enquête	51
3.3.1	L'échantillonnage	51
3.3.2	L'entretien semi-dirigé.....	57
3.3.3	Déroulement des entretiens.....	57
3.3.4	Le guide d'entretien	58
3.4	Considérations éthiques	62
CHAPITRE 4 PRÉSENTATION DES RÉSULTATS		63
4.1	Grandes lignes des archives	63
4.2	Présentation de l'échantillon.....	64
4.3	L'analyse par thématiques	72
4.4	Résultats de l'analyse thématique	73
4.4.1	La danse : un choix délibéré	73
4.4.2	La valeur des médias dans l'écosystème de la danse.....	76
4.4.3	Servir un public multiple	77
4.4.4	Relations ambiguës avec le milieu.....	80
4.4.5	L'exercice de médiation.....	84
4.4.6	Travailler sous contrainte.....	90
4.4.7	Diminution des espaces pour la danse	93
CHAPITRE 5 DISCUSSION		96
5.1	Constats.....	96
5.1.1	La passion et l'expertise.....	96
5.1.2	Balises médiatiques.....	99
5.1.3	Explorer la notion d'objectivité	100
5.1.4	Les journalistes, des <i>gatekeepers</i> ?	103
5.1.5	Nostalgie des belles années de la danse	107
5.2	Question de recherche.....	109
5.2.1	Limites de la recherche.....	110
5.2.2	Pistes de réflexion futures.....	110
CONCLUSION.....		112
POSTFACE.....		115
ANNEXE A FORMULAIRE DE CONSENTEMENT.....		116
ANNEXE Ba COPIE DU CERTIFICAT ETHIQUE DU CERPÉ.....		120
ANNEXE Bb COPIE DE L'AVIS FINAL DE CONFORMITÉ DU CERPÉ		121
ANNEXE C À K RETRANSCRIPTIONS DES ENTRETIENS.....		122

BIBLIOGRAPHIE 123

LISTE DES FIGURES

Figure 4.1 Article de Philip Szporer au sujet d'une œuvre d'Irèni Stemou.....	83
---	----

LISTE DES TABLEAUX

Tableau 3.1 Journalistes culturels ayant participé aux entretiens.....	55
Tableau 3.2 Le guide d'entretien.....	61

RÉSUMÉ

Le présent mémoire de recherche porte sur la place de la danse dans les médias traditionnels au Québec. Cet objet a été étudié à travers des entretiens semi-dirigés menés avec neuf journalistes qui se spécialisent dans la couverture de cette discipline artistique. Dans le but de faire un état des lieux de cette pratique dans la province en 2026, l'échantillon choisi comprenait des professionnels issus de villes, de générations et de médias différents. Le lien des journalistes interrogés avec leur discipline de prédilection, la danse, a été étudié. Il est souvent très fort, et parfois même personnel. En fait, les entretiens ont permis de conclure que la passion pour la danse est un vecteur fort de motivation pour ces professionnels. Le concept de médiation a permis d'appréhender ce lien en se penchant sur la place des journalistes en tant que liant entre le public et les artistes. Cette posture de médiateur se traduit par une série de choix que ce soit pour déterminer quels sujets traiter ou la manière d'en parler, par exemple. Le travail de ces journalistes se trouve donc à la frontière entre pratique culturelle et journalisme, naviguant à travers les injonctions d'objectivité et de distance, tout en côtoyant la communauté de la danse. Pour certains, cela est lié à une posture de *gatekeeper* qui a, en quelque sorte, pour mission de s'assurer de la représentativité de la danse et de ses créateurs dans les médias traditionnels. D'ailleurs, la place de la couverture culturelle dans ces médias a aussi été étudiée dans le contexte de la crise des revenus publicitaires dans les médias au Québec. J'ai pu constater une diminution de la couverture de la danse au Québec depuis 2005. Certains journalistes interrogés ont été témoins de cette dégradation, notamment avec la disparition de médias, comme *Voir* et *Hour*. En fait, il n'a pas été possible de trouver une personne qui couvre la danse à temps plein dans la province en 2026, alors que certains des journalistes interrogés le faisaient auparavant. Les entretiens ont toutefois permis de constater de l'optimisme chez les plus jeunes journalistes, qui misent entre autres sur une couverture plus locale de la danse.

Mots-clés : danse, journalisme, médias traditionnels, passion, gatekeeping

ABSTRACT

This research project focuses on the place of dance in Quebec's mainstream media. I studied this topic through semi-structured interviews conducted with nine journalists who specialize in covering this artistic discipline. To assess the state of this practice in the province in 2026, the selected participants included professionals from different cities, generations, and media outlets. The journalists' relationship with dance was examined. It is often very strong, and sometimes even personal. In fact, the interviews led to the conclusion that a passion for dance is an important motivating factor for the professionals interviewed. The concept of mediation made it possible to understand this connection by focusing on the role of journalists as a link between the public and artists. This mediating role is reflected in a series of choices, such as determining which topics to cover and how to talk about them. For some, this is linked to a gatekeeper role, which involves ensuring that dance and its creators are represented in mainstream media. Moreover, the place of cultural coverage in these media has been studied. This research allowed me to observe a decline in dance coverage in Quebec since 2005. Some of the journalists interviewed witnessed this decline firsthand, particularly with the disappearance of outlets such as *Voir* and *Hour*. In fact, it was not possible to find a single person covering dance full-time in the province in 2026, whereas some of the journalists interviewed had previously done so. The interviews, however, revealed a sense of optimism among younger journalists, who are banking, among other things, on more local coverage of dance.

Keywords: dance, journalism, mainstream media, passion, gatekeeping

INTRODUCTION

Le 24 novembre 2025 avait lieu la 15^e cérémonie des Prix de la danse de Montréal. Onze prix ont été remis à autant d'artistes, dont la compagnie belge Peeping Tom, l'interprète Frédérique Rodier et la chorégraphe Ivania Aubin-Malo. Le lendemain, la journaliste Catherine Lalonde publiait dans *Le Devoir* un des deux seuls articles parus à ce sujet dans les médias traditionnels québécois (Lalonde, 2025c) (Siag, 2025). L'événement a toutefois été souligné dans certains médias spécialisés, comme la revue *Jeu* et la plateforme *allo la danse* (Jeu, 2025) (Villalba, 2025). Deux semaines plus tôt, le 9 novembre, avait lieu la remise de prix dans le domaine de la musique : le gala de l'ADISQ, considéré comme la grand-messe de la musique québécoise. La base de données Eurêka compte plus de 200 articles sur ce thème, publiés entre le 1er et le 15 novembre, tous médias confondus. La disproportion est indéniable. Force est de constater que peu de place est allouée à la danse dans les médias traditionnels. La responsabilité de couvrir cette industrie semble d'ailleurs incomber à une poignée de journalistes.

Je connais moi-même ces deux univers. Je me suis lancée dans une carrière de journaliste après avoir fait des études en danse contemporaine. Les réactions de mes anciens collègues du milieu de la danse lorsque j'annonce mes nouvelles aspirations sont souvent les mêmes. Ceux qui évoluent toujours dans le domaine des arts vivants se réjouissent qu'une de leurs paires puisse parler de leurs créations dans les médias. Plusieurs soutiennent d'ailleurs que trop peu d'espace est donné à la danse dans l'espace public. Ainsi, ma jeune carrière dans les médias a parfois donné lieu à de longues discussions avec des artistes. Pourtant, la relation entre le domaine artistique et les médias n'avait été que très peu mentionnée lors de mes études collégiales et universitaires en danse. Ce constat a soulevé chez moi plusieurs questionnements. Une impression de déséquilibre dans la place qui est allouée à la danse par rapport aux autres disciplines artistiques ainsi qu'un intérêt

personnel pour la pratique du journalisme culturel ont donc motivé ce projet de recherche qui porte sur la couverture de la danse dans les médias traditionnels au Québec¹.

« La nouvelle artistique, la nouvelle culturelle est devenue souvent [...] du marketing. Écoutez, c'est des gens qui ont des choses à vendre pis qui veulent les vendre à telle date, tel jour », a déclaré la chroniqueuse culturelle Thérèse Parisien sur le plateau de l'émission *Dans les médias* en janvier 2020 (Parisien, Lépine-Blondeau, 2020). Lors de ce segment dédié au journalisme culturel, deux chroniqueuses issues de différentes générations étaient invitées à parler de leur pratique. Thérèse Parisien, qui a débuté sa carrière dans les années 1990 et a travaillé notamment pour la station de radio 98,5 FM, y déplore les nombreuses balises qui encadrent de plus en plus son travail (*Ibid*).

J'ai refusé des affaires des fois, des films où on te dit, il y a le visionnement demain, mais tu peux pas en parler avant deux semaines, t'en parles à partir de midi tel date. [...]Tu deviens une courroie de transmission. Et à un moment donné, tu deviens [seulement] une courroie de transmission (*Ibid*).

Eugénie Lépine-Blondeau, chroniqueuse culturelle pour l'émission matinale de Radio-Canada à Montréal, *Tout un Matin*, de 2019 à 2024, cultive une vision plus optimiste de son métier (*Ibid*). Pour elle, la chronique culturelle va au-delà du rôle de courroie de transmission.

Qu'est-ce que c'est de faire de la chronique culturelle ou du journalisme culturel ? Il y a de l'information, il y a de la nouvelle, mais il y a aussi un aspect critique, un contexte aussi qui est important à mentionner et à rappeler aux auditeurs et aux téléspectateurs au-delà de la nouvelle qui est annoncée sur Facebook ou Instagram, par exemple. (*Ibid*)

Cette entrevue d'une dizaine de minutes encapsule les enjeux récurrents dans la littérature sur le journalisme culturel. En plus de l'indépendance journalistique et de la pertinence de cette pratique, les intervenantes parlent des défis de traiter de tous les domaines artistiques tout en conservant un équilibre entre des choix de sujets plus populaires et plus méconnus.

¹ Le terme média traditionnel sera utilisé tout au long de ce document. J'entends par là les médias écrits, radiophoniques et télévisuels dont le modèle existait avant l'arrivée d'internet et qui visent à rejoindre un large auditoire (OQLF, 2026). Ce terme s'oppose à celui qui désigne les nouveaux médias, qui sont nés en ligne, comme les blogues et les réseaux sociaux (*Ibid*). Au Québec, les médias traditionnels incluent notamment la Société Radio-Canada, les médias de Québecor, comme TVA et le *Journal de Montréal*, ainsi que *La Presse* et *Le Devoir*, entre autres (Prince & Giasson, 2019). Bien que ces médias traditionnels aient tous aujourd'hui du contenu en ligne, ils existaient avant l'avènement du Web (*Ibid*).

Je compte ainsi me pencher sur la vision qu'ont les journalistes culturels de leur travail et m'intéresser spécifiquement à ceux qui traitent de danse. L'objet de cette recherche se situe donc au croisement de deux univers, celui des médias et celui de la culture. Bien qu'ils puissent se rejoindre sur certains points, ces deux milieux ne sont pas toujours alignés l'un avec l'autre. Le journalisme culturel est pratiqué par des journalistes, des critiques et des chroniqueurs (Voyer-Léger, 2020). Cependant, la pratique du journalisme implique certaines normes éthiques, telles que les notions d'objectivité et d'impartialité qui ne sont pas nécessairement applicables aux critiques qui, eux, offrent plutôt une évaluation d'une œuvre guidée par leur subjectivité (*Ibid*). Cette évaluation peut prendre plusieurs formes, notamment celle d'une prescription, si le critique conclut qu'un bien culturel mérite ou pas d'être consommé, ou plutôt de descriptions imagées qui permettent au public d'établir ses propres conclusions (Rieffel, 2006).

Une telle recherche, spécifique au domaine de la danse, n'a pas encore été effectuée au Québec. Cette discipline artistique a des caractéristiques spécifiques, notamment celle d'être un art du mouvement qui se passe bien souvent de mots. Le but de cette recherche est d'analyser quel est l'état de la pratique du journalisme culturel sur la danse aujourd'hui au Québec, et ce, à partir du point de vue de ceux qui s'y adonnent régulièrement : les journalistes culturels eux-mêmes. Il s'agira également de situer ces productions médiatiques dans un écosystème bien plus large qui inclut notamment les chorégraphes et interprètes. Pour cela, le cadre conceptuel de la médiation sera mobilisé. Des théories de chercheurs des études culturelles permettront également d'appréhender cet objet dans le cadre d'une recherche qualitative.

Le premier chapitre de ce mémoire permettra de cerner plus spécifiquement l'objet de recherche choisi et le contexte dans lequel il s'inscrit. Il sera question de la crise des revenus publicitaires dans l'industrie médiatique au Québec, des principales caractéristiques du journalisme culturel contemporain ainsi que de l'histoire de la danse dans la province. Cette mise en contexte sera suivie par la présentation des objectifs de ce travail de recherche et de la question qui a été choisie pour en traiter. Ensuite, j'ai décidé d'inclure dans le deuxième chapitre la revue de littérature afin de démontrer ses liens avec le cadre conceptuel choisi. Ainsi, une recension des travaux publiés sur le journalisme culturel en Europe et en Amérique du Nord sera d'abord présentée. Il sera ensuite question du cadre conceptuel de la médiation qui est central à ce projet. Puis, l'apport des *cultural*

studies à cette recherche sera détaillé en trois sections, l'une sur le travail de Stuart Hall, la suivante sur celui de Sarah Thornton et finalement la dernière sur les travaux de David Hesmondhalgh. Le troisième chapitre me permettra de présenter la méthodologie qui a été choisie pour répondre à la question de recherche. Il sera d'abord question des approches choisies. Puis, les terrains et les techniques d'enquête seront présentés. Je présenterai le déroulement des entretiens semi-dirigés que j'ai menés avec des journalistes culturels pour répondre à la question de recherche. Ces deux sections permettront également de détailler la façon dont les participants à la recherche ont été choisis. Le quatrième chapitre portera sur les résultats des entretiens. Il sera question notamment des neuf journalistes ayant participé aux entretiens et de leur profil. La méthode d'analyse choisie, soit l'analyse par thématiques, sera également présentée. Les résultats des entrevues seront par la suite organisés en sept thématiques. Ces résultats vont mener aux constats présentés dans le cinquième et dernier chapitre. Ce sera l'occasion de mettre les témoignages des journalistes en dialogue avec la littérature existante et ainsi répondre à la question de recherche.

CHAPITRE 1

PROBLÉMATIQUE

Ce premier chapitre est l'occasion de poser les bases contextuelles de ce projet de recherche sur la couverture de la danse dans les médias traditionnels au Québec. Je présenterai mon objet de recherche à travers quatre aspects qui me permettront de mieux le définir : la crise des médias au Québec, la réalité du journalisme culturel, la danse comme discipline artistique, et l'histoire de cet art vivant au Québec. Ces différents angles d'approches mettront en lumière les enjeux propres à chacune des dimensions du journalisme culturel au Québec. Je défendrai par la suite la pertinence de mon projet de recherche et présenterai la question qui le guidera.

1.1 Présentation de l'objet

Le journalisme culturel spécialisé en danse au Québec est un objet de recherche aux nombreuses ramifications. Pour le présenter, il faut se pencher autant sur le milieu du journalisme, celui de la critique culturelle et celui de la danse dans la province. Les productions médiatiques à ce sujet sont diffusées sur toutes les plateformes, autant dans la presse écrite qu'à la radio ou à la télévision, et peuvent autant être présentées dans un bulletin de nouvelles ou une émission d'affaires publiques que dans un créneau qui porte exclusivement sur l'art et la culture. Si certains journalistes culturels ont la chance d'être employés à temps plein par un média en particulier, nombre d'entre eux sont des pigistes, qui obtiennent donc des contrats avec différents employeurs (Voyer-Léger, 2020).

Ces journalistes doivent composer avec un environnement médiatique en évolution. « Les supports traditionnels en crise, balançant entre exigences économiques et responsabilités éditoriales, font des choix de survie », écrit le journaliste pour *Le Devoir*, Stéphane Baillargeon (Baillargeon, 2025). Il donne la parole dans son article *La crise culturelle, c'est un peu la faute des médias* à des observateurs qui ont remarqué une transformation dans les rapports entre culture et productions journalistiques. Ces changements s'inscrivent dans un contexte d'incertitude budgétaire vécu par la plupart des entreprises médiatiques en raison de ce que plusieurs qualifient de « crise des médias » (Paré, 2024b) (Brin & St-Pierre, 2013) (Champagne, 2024). Ainsi, pour bien cerner les différentes ramifications de cet objet de recherche, je vais d'abord me pencher sur la réalité des

médias au Québec, puis présenter un tour d’horizon du journalisme culturel, pour ensuite me concentrer sur le milieu de la danse et son histoire dans la province.

1.1.1 Les médias et la crise des revenus publicitaires

Les médias traditionnels vivent une période de changements qualifiée depuis plusieurs années de « crise des médias ». En 2013, déjà, les chercheuses Colette Brin et Marilou St-Pierre s’intéressaient aux effets de cette dite crise au Québec. L’ère numérique a amené de nouveaux venus dans le domaine médiatique, notamment les GAFAM², vus par plusieurs comme les prédateurs des médias traditionnels (Saulnier, 2024). Brin et St-Pierre soulignent que le modèle des médias traditionnels, basé sur la vente de publicités, d’abord pour les versions papier des journaux, puis pour leurs plateformes en ligne, se révèle de moins en moins viable (*Ibid*). En effet, les acheteurs de publicité délaissent les médias traditionnels et migrent vers les plateformes numériques. « Le Net offre une panoplie de sites où il s’avère possible de cibler son public avec plus de précision », indiquent les deux chercheuses (Brin & St-Pierre, 2013, 8).

Plus récemment, des données compilées par la firme ThinkTV à la demande de *Le Devoir* et dont les résultats ont été publiés au mois de février 2024 confirment que la tendance se maintient. Le rapport permet de conclure que « les trois quarts des dépenses des annonceurs se font sur les grandes plateformes numériques » (Paré, 2024). Selon les chiffres compilés par ThinkTV, entre 2012 et 2022, la presse écrite canadienne a perdu 75 % de ses revenus publicitaires. La radio a de son côté perdu 31 % des revenus provenant des annonceurs (*Ibid*). Pendant ce temps, les plateformes ont vu leurs ventes de publicité augmenter exponentiellement (*Ibid*).

Pour tenter de pallier ce déséquilibre, le gouvernement canadien a adopté en 2023 la Loi sur les nouvelles en ligne qui a pour but de forcer les grandes plateformes numériques à indemniser les médias canadiens pour l’utilisation de leur contenu (Loi sur les nouvelles en ligne. L.C. (2023), ch. 23). Toutefois, le texte législatif a mené à une levée de boucliers, notamment de la part de Meta, propriétaire d’Instagram et de Facebook, qui a choisi de bloquer l’accès aux contenus médiatiques canadiens sur ses plateformes afin de ne pas avoir à payer de redevances (Deschamps, 2025).

² L’acronyme GAFAM fait référence à cinq grandes entreprises américaines qui dominent le monde numérique, soit Google, Amazon, Facebook, Apple et Microsoft (Sur, 2021).

Google a, pour sa part, réussi à obtenir une exemption de 5 ans en s'engageant à verser 100 millions de dollars aux médias canadiens (*Ibid*).

Ce phénomène s'inscrit dans l'économie de l'attention. Les médias sociaux tentent de maintenir l'attention de leurs utilisateurs afin de la monétiser en publicité (Briceño, 2021). Le public est ainsi de plus en plus sollicité et doit constamment faire des choix au sujet des contenus qu'il consomme. Les médias traditionnels tentent dans ce contexte de tirer leur épingle du jeu en proposant les contenus les plus attractifs possibles, et en migrant vers les plateformes numériques, mais ils peinent à rallier les plus jeunes générations qui ont plutôt tendance à s'informer sur les réseaux sociaux (Léger et Destiné, 2024). Certains sondages ont d'ailleurs montré que les jeunes Québécois feraient de moins en moins confiance aux journalistes (Paré, 2025).

Cette réalité entraîne des pertes de revenus pour de nombreux médias. Si le diffuseur public, Radio-Canada, jouit toujours du soutien fédéral, des fonds supplémentaires de 150 millions de dollars lui ont d'ailleurs été promis par Ottawa lors du budget de novembre 2025, les médias privés montrent de plus en plus de signes de faiblesses (Bourcier, 2025) (Bélanger, 2025). En novembre 2025, le Groupe TVA a annoncé la suppression de 87 postes dans son réseau, principalement des postes de caméramans et de monteurs, ainsi que des postes de techniciens. Cette décision a été annoncée quelques semaines après la suppression de postes de gestion et de syndiqués chez le télédiffuseur (Paré et Dufour, 2025). Au total, Groupe TVA a aboli près de 800 postes entre 2023 et 2025. Ces annonces, si elles soulèvent des questions quant à l'avenir des stations de TVA, inquiètent aussi pour l'avenir des conditions de travail des journalistes qui devront assumer davantage de tâches, dont la vidéo (*Ibid*). Cogeco Média affirme aussi vivre des défis financiers, dans son cas, dans le secteur de la radiodiffusion. L'entreprise a déclaré des pertes de 3,7 millions avant intérêts et impôts pour ses activités dans le secteur de la radio en 2024-2025 (Paré, 2025).

Ce contexte, en parallèle avec l'émergence de nouveaux modèles d'intelligence artificielle, a mené au développement de nouvelles stratégies d'affaires dans le monde des médias. Le journal *Métro* notamment, qui avait dû fermer ses portes en 2023, a recommencé ses activités à l'automne 2025 grâce à un modèle basé sur l'intelligence artificielle. Lors de sa réouverture, ce média ne comptait qu'un seul auteur, son rédacteur en chef. Celui-ci était responsable de la rédaction de ses propres

articles, en plus de la révision de ceux produits par un modèle d'intelligence artificielle spécifiquement conçu pour répondre aux besoins de Métro média (Saint-Arnaud, 2025).

La couverture de l'actualité se taille aussi une place chez les créateurs de contenu sur les réseaux sociaux. La chroniqueuse à l'émission *Dans les médias* de Télé-Québec, Vanessa Destiné, estime que les plus jeunes générations ont tendance à s'attacher à des figures charismatiques pour s'informer (Léger et Destiné, 2024). Elle donne entre autres l'exemple du Québécois Farnell Morissette, connu pour ses vidéos sur la plateforme Tik Tok (*Ibid*). Ces créateurs de contenu au sujet de l'information peuvent autant présenter des vidéos longues sur YouTube, que des enregistrements très brefs sur TikTok ou des carrousels d'images sur Instagram, par exemple. De plus en plus de journalistes choisissent d'ailleurs de quitter les médias traditionnels pour présenter des contenus journalistiques sur les réseaux sociaux. C'est ce que fait la journaliste Alexane Drolet, qui a décidé de quitter son poste à ICI Québec pour créer sa propre chaîne YouTube consacrée à l'information (Drolet, 2025). Elle suit ainsi les pas d'autres influenceurs comme Hugo Décrypte, un créateur de contenu français, qui propose quotidiennement des vidéos sur l'actualité. Il a d'ailleurs lancé une chaîne québécoise à l'automne 2025 (Baillargeon, 2025).

Du côté culturel, peu d'influenceurs spécialisés en actualité culturelle québécoise sont apparus sur les réseaux sociaux. La page Nevrosarts sur Instagram, par exemple, se décrit comme une « petite vitrine sur les arts vivants » (Henriquez, 2025). L'auteure des publications, Rose Carine Henriquez, parle de spectacles en cours et partage des articles écrits par d'autres journalistes au sujet d'événements en arts vivants. Elle a par exemple publié un compte-rendu poétique du spectacle *Black Lights* de la chorégraphe Mathilde Monnier présenté au mois d'octobre 2025 (*Ibid*). La page n'avait toutefois que quelques centaines d'abonnés au mois de novembre 2025. Certaines institutions culturelles invitent aussi des créateurs de contenu à critiquer leur programmation. Le Théâtre Le Trident a par exemple invité l'influenceuse Naomi Auger à une représentation du spectacle *l'amour ou rien* de Mélanie Demers. La créatrice de contenu a par la suite publié une vidéo dans laquelle elle partage ses impressions sur sa soirée. « Nous ne sommes pas des critiques, mais presque !!!! », écrit-elle (Auger & Le Trident, 2025). Cet exemple démontre l'évolution des stratégies de relations de presse dans le milieu des arts, qui ne s'appuient plus nécessairement

exclusivement sur les médias traditionnels. Les formes actuelles du journalisme culturel seront explorées dans la prochaine section.

1.1.2 Le journalisme culturel

« Les médias, les artistes et les organismes de la culture avancent en cordée depuis le XIXe siècle », écrit le journaliste Stéphane Baillargeon (Baillargeon, 2025). Il souligne ainsi que la pratique du journalisme culturel s’ancre dans une longue tradition qui le lie au milieu des arts et de la culture. Cette pratique n’échappe toutefois pas aux turbulences dans l’industrie médiatique causées par la transition vers le numérique, comme il a été décrit dans la précédente section. Les chercheuses Lucie Alexis et Flore Di Sciullo ramènent ses origines au XVIIe siècle, quand des intellectuels se rencontraient pour commenter des œuvres (Alexis & Di Sciullo, 2024). « Dans son premier siècle d’existence, la critique culturelle diffusée dans la presse est donc le plus souvent une réflexion essentiellement esthétique, produite par un homme de lettres, et s’adressant à un public initié », écrivent-elles (*Ibid*, 10). Elles notent que graduellement, une « dimension marchande » se greffe ensuite au discours sur l’art dans la presse écrite, ce qui fait en sorte que de plus en plus de disciplines artistiques sont traitées. « Cette industrialisation est aidée du développement des médias de masse et des *news* magazine en particulier, qui se dotent de pages culture », ajoutent-elles (*Ibid*).

La critique culturelle est donc constituante des discours médiatiques sur l’art. Toutefois, ces discours ont beaucoup évolué avec le temps. Le chercheur Rémy Rieffel souligne que cette évolution a mené à l’apparition de prépapers, de palmarès ou de listes de conseils, qui ont tranquillement pris la place de la critique (Rieffel, 2006). L’émergence de tels contenus s’apparentant plus au reportage qu’à la critique fait débat. En effet, certains journalistes se qualifient de guides, qui recommandent des spectacles à un public de consommateurs, tandis que d’autres s’associent plutôt à la posture de critique qui doit principalement offrir une appréciation des œuvres (Lafosse & Rieffel, 2002). Le journaliste et critique de théâtre Michel Vaïs signe en 2004 un texte intitulé *L’épidémie des prépapers* dans lequel il critique la place qui est offerte à ce type d’articles en comparaison avec l’espace réservé aux critiques. À son avis, les prépapers sont trop nombreux et ont une vocation purement publicitaire, ce qui peut induire le public en erreur (Vaïs, 2004).

Dans son article intitulé *La critique culturelle en état critique*, publié en 2025, Stéphane Baillargeon souligne la disparition des sections culturelles dans plusieurs médias occidentaux depuis la pandémie de COVID-19. Il cite notamment en exemple la fin de la revue littéraire de l'Associated Press (Baillargeon, 2025). Il s'entretient à ce sujet avec le producteur Marcel Jean, qui s'est beaucoup intéressé à la question du journalisme culturel au Québec, et estime que la critique a été mise à mal par « la manie des étoiles et la publication de palmarès », qu'il qualifie de « simplifications » (Baillargeon, 2025).

Ces propos font échos à ceux de Katrie Chagnon, directrice et rédactrice en chef de la revue, qui a consacré un numéro paru à l'hiver 2025 à la place de la critique dans le milieu culturel.

Alors que les espaces dédiés à la critique sont de plus en plus réduits et que celle-ci perd de sa spécificité, un besoin criant d'analyses pénétrantes et imaginatives se fait sentir, des analyses capables de pousser l'expérience réflexive des œuvres au-delà du commentaire attendu ou consensuel et des formes éculées. (Chagnon, 2025, 4)

Les participants au dossier spéciale étaient ainsi invités à se poser la question : mais de quelle critique avons-nous donc besoin ? Lors d'une table ronde organisée pour le lancement du numéro, des représentants de différents milieux artistiques ont tenté d'offrir des réponses à cette question. Les participants ont souligné à maintes reprises leur désir de voir davantage de critiques plus longues et moins prescriptives qui nourrissent les discours sur l'art et traitent des liens entre les créations et la société contemporaine (Lalonde et al., 2025). La dramaturge, interprète et professeure de danse Angélique Willkie a plaidé pour une « culture critique » (*Ibid*). Elle parlait ainsi d'intégrer la discussion critique dans la vie des artistes et dans les différentes étapes d'un processus créatif, afin d'engager une discussion dite critique. « Je m'intéresse à des critiques qui provoquent la réflexion au lieu de porter un jugement », a-t-elle déclaré (*Ibid*). À son avis, c'est une pratique qui se cultive et qui doit être apprise.

L'écrivaine et journaliste, Marie-Andrée Lamontagne, qui a elle-même pratiqué la critique littéraire, a souligné de son côté que c'est une forme d'écriture « sous contrainte » (*Ibid*). « Sous contrainte par le médium, si c'est un magazine, une revue culturelle, une radio, radio divertissement, radio dite culturelle. Le public, autre contrainte, en tout cas, le public plus ou moins fantasmé, le public est visé, on a une certaine idée du public. L'espace alloué », a-t-elle affirmé

(*Ibid*). Elle estime qu'il est peut-être donc irréaliste d'exclure l'aspect prescriptif des critiques, car c'est ce qui intéresse le public. « Le grand public, il veut juste y voir plus clair et savoir où mettre ses sous, où mettre son temps et le goût, dans cette perspective-là, il passe à la trappe malheureusement », a-t-elle déclaré (*Ibid*).

Lors de son entrevue à *Dans les médias*, la chroniqueuse Eugénie Lépine-Blondeau, estime que la mission du journaliste culturel serait de favoriser la compréhension et la découverte des œuvres en permettant un rapprochement entre les artistes et leur public (Parisien & Lépine-Blondeau, 2020). L'auteure et chroniqueuse Catherine Voyer-Léger parle quant à elle dans son livre d'un critique évaluateur, qui assure la visibilité de différentes œuvres dans l'espace public (Voyer-Léger, 2020). Elle souligne que les critiques publiées sont rarement unanimes et considère que la diversité des opinions permet de faire évoluer la conversation sur l'art et donc d'entretenir le discours public au sujet de la culture (*Ibid*). Catherine Voyer-Léger déplore toutefois que les journalistes qui pratiquent la critique soient de plus en plus amenés à traiter de toutes les disciplines artistiques plutôt que de se spécialiser (*Ibid*).

Au Québec, le chercheur Jason Luckerhoff a aussi écrit sur le sujet en se penchant entre autres sur les différents types de médias qui publient sur la culture. Ses recherches ont notamment démontré que la majorité de la couverture, tout comme de la production culturelle, était publiée par des médias établis dans les grands centres, principalement Montréal et Québec (Lapointe, Champagne-Poirier & Luckerhoff, 2018).

Au-delà des médias traditionnels, des médias spécialisés et de nouveaux médias traitent d'arts vivants. Le Regroupement québécois de la danse recense sur son site 14 blogues au sujet de la danse (Regroupement québécois de la danse, 2025). Il cite aussi certaines revues spécialisées, comme la revue *Jeu*, qui parle d'arts vivants spécifiquement au Québec (Regroupement québécois de la danse, 2021). Le média *The Dance Current*, connu comme l'un des derniers couvrant la danse pour l'ensemble du Canada, n'avait pas publié sur son site internet ni sur ses réseaux sociaux depuis plus d'un an à la fin de l'année 2025, sans toutefois avoir annoncé sa fermeture (Alexander, 2025). La revue annuelle spécialisée en danse *Moveo* a pour sa part vu le jour au Québec à l'automne 2023 (Lalonde, 2023a). En entrevue avec *Le Devoir*, son instigateur, Marco Pronovost, a dit vouloir parler de « danses actuelles » (*Ibid*). « Nous, on pense que ça peut être un outil pour fédérer la

communauté », a-t-il déclaré (*Ibid*). Ainsi, si certains, comme Eugénie Lépine-Blondeau, voient le journalisme culturel comme un outil pour attirer de nouveaux publics, Marco Pronovost décrit plutôt sa revue comme un vecteur communicationnel créé par et pour des danseurs. Différents types de médias servent donc différents publics.

Angelique Willkie souligne également lors de la table ronde organisée par le magazine *Spirale* que, si la critique sert les publics, elle sert aussi les artistes, qui doivent bien souvent fournir un dossier de presse dans leur demande de subvention. « La programmation, la subvention, tout ça, dépend des bonnes critiques. Faute de quoi on n'a pas les sous et on n'est pas programmés », dit-elle (Lalonde et al., 2025). Il s'agit ici d'un des indicateurs qui illustrent les contradictions qui constituent la relation entre artistes et critiques, car si certains artistes ont besoin de ces écrits pour leurs portfolios, d'autres estiment que leur travail n'est pas critiqué à sa juste valeur. C'est d'ailleurs l'un des points de tension présentés dans le documentaire *État critique*, paru en 1992, dans lequel le réalisateur Marcel Jean s'entretient avec certaines figures importantes de l'époque, telles que Claude Gingras, qui écrivait des critiques de musique pour *La Presse*. Le film illustre la relation complexe entre certains artistes et des critiques qui étaient alors reconnus pour être particulièrement sévères (Jean, 1992). La cinéaste Léa Pool, par exemple, a des commentaires assez durs envers certains journalistes qui, selon elle, produisent une couverture inégale de son travail.

Les discours médiatiques sur la danse peuvent donc influencer de différentes manières l'image publique du milieu et de ses artistes. Toutefois, il ne s'agit pas des seules sources d'informations vers lesquelles le public se tourne.

Avec la multiplication des contenus en ligne et les nouveaux médias, les artistes peuvent diffuser leur travail de nombreuses façons (Poirier, 2023). Selon la chroniqueuse Eugénie Lépine-Blondeau, dans ce contexte, la pertinence du rôle du journaliste culturel est d'analyser l'œuvre et d'offrir au public des informations supplémentaires utiles à sa compréhension (Parisien, Lépine-Blondeau, 2020). Cependant, il revient au public de choisir quels contenus médiatiques consommer. Selon une étude de l'Institut national de la recherche scientifique, la consommation d'arts de la scène et de production médiatiques à leur sujet a évolué, notamment depuis la pandémie de COVID-19 (Poirier, 2023). D'abord, pour ce qui est des spectacles, l'étude relève que plusieurs participants interrogés ont dit consommer plus d'arts vivants en ligne puisque l'offre s'est

développée ces dernières années, même si elle n'est pas tout à fait satisfaisante (*Ibid*). Ensuite, l'étude, qui s'intéresse à la découverte culturelle, note que les lieux de découverte par le public sont de plus en plus nombreux. Toutes les personnes sondées dans le cadre de cette étude affirment découvrir des contenus grâce à des médias nativement numériques (*Ibid*). De plus, même si certains participants ont assuré se référer aux médias traditionnels pour obtenir une information juste sur le contenu culturel, plusieurs ont dit préférer des contextes plus informels, comme les publications sur les réseaux sociaux ou les recommandations de proches (*Ibid*). Il s'agirait donc pour le public d'avoir une relation plus « transactionnelle » avec le contenu consommé (*Ibid*, 274), sauf dans certains cas :

On remarque toutefois l'importance, pour certain.e.s découvreur.euse.s, de certaines institutions nichées, indépendantes et/ou de répertoire, qui semblent représenter un intérêt particulier en termes de médiation de la découverte de contenus culturels, notamment pour les individus plus investis dans un ou des domaines particuliers de la culture, tels la danse ou le théâtre d'improvisation. (*Ibid*, 274)

Il importe de souligner également la place des relationnistes de presse dans la relation entre les journalistes et les artistes. Ces professionnels des communications peuvent être engagés par les artistes, les producteurs ou les diffuseurs, entre autres, pour contacter les médias et les inciter à parler d'une œuvre. Certaines institutions culturelles ont leur propre département des communications pour effectuer cette tâche, tandis que d'autres font appel contractuellement à des agences de relations de presse (Labbe & al., 2025). La journaliste spécialisée en musique Élise Jetté témoignait d'ailleurs dans un épisode du balado *Le répondeur de l'industrie musicale* de l'influence des relations de presse sur son travail, d'abord pour l'informer de la sortie de nouvelle musique, mais aussi pour la convaincre de traiter davantage d'un sujet que d'un autre (*Ibid*). Comme mentionné dans la section sur la crise des médias, les stratégies de communication évoluent avec la pratique du journalisme et, surtout, avec les intérêts des consommateurs. Ainsi, si les « découvreurs », tels qu'ils sont appelés dans l'étude de Poirier, tendent à s'informer davantage sur les réseaux sociaux, les relationnistes de presse peuvent tenter de rejoindre le public sur ces plateformes, plutôt que de passer par des journalistes œuvrant pour des médias traditionnels.

Il importe maintenant, pour mieux comprendre la pratique du journalisme spécialisé en danse, de dresser un portrait de cette discipline artistique.

1.1.3 L'art multiple de la danse

Dans son *Abécédaire du corps dansant*, l'auteure Andrée Martin propose plusieurs définitions de la danse, dont la suivante :

Danser relève d'une suite et d'une variété d'actions, d'une succession d'actes du corps, seul ou en contact, tantôt finement calculés et pleinement conscients – jusque dans les détails les plus cachés –, tantôt partiellement ou totalement impulsifs et instinctifs, inattendus ou imprévus. (Martin, 2022, 21)

Plus loin, elle ajoute que c'est « la présence du corps qui fait la danse ; du corps en acte, dans l'action, dans l'agir, » soulignant ainsi la diversité des pratiques pouvant se retrouver dans la catégorie « danse » (*Ibid*, 22). Dans son ouvrage, Martin rappelle la multiplicité des styles de danse, de leurs origines et de leurs itérations aujourd'hui. « On s'est lancé, on danse : le tango, la valse, la zumba, la tarentelle, et j'en passe », écrit-elle (*Ibid*, 83). Elle mentionne également la danse country. Des styles qui peuvent s'ajouter au jazz, aux claquettes, au ballet, à la danse contemporaine et aux danses urbaines qui sont souvent pratiqués dans les studios de danse. Les chercheurs Clay York et Aaron Chimbel divisent tous ces styles en deux grandes catégories dans leur article *Gatekeepers of dance: Journalistic coverage of concert contemporary dance* : la danse commerciale et la danse contemporaine. La première, plus près de la culture populaire et connue pour ses prouesses techniques, est plus souvent présentée à la télévision et dans le milieu compétitif, tandis que la deuxième est une danse actuelle qui appartient à la catégorie des beaux-arts et relève davantage d'un processus créatif artistique dont le résultat sera généralement présenté sur scène (York & Chimbel, 2016).

Comme toute forme d'art, la danse est témoin du contexte politique dans lequel elle est créée. C'est ce que soulignent Allana C. Lindgren et Batia Boe Stolar dans l'introduction de l'ouvrage *Moving Together : dance and pluralism in Canada*. Les auteures soutiennent que la danse est politique. Le livre porte d'ailleurs sur le pouvoir qu'a cet art d'agir comme vecteur de partage des différentes identités culturelles présentes au pays.

At first, the pairing of dance and the issues of pluralism might seem incongruent. For some, dance may be viewed as apolitical or an activity far removed from attempts to achieve parity when it comes to disproportionate political power. (Lindgren & Stolar, 2021, 16)

Elles se proposent d’aller au-delà de ces préconceptions pour prouver que la danse peut être un vecteur de changement qui mène vers une société pluraliste. Lindgren et Stolar critiquent toutefois aussi les obstacles auxquels font face certains artistes: « [...] the cultural illiteracy and prejudices of audiences, reviewers, administrators, or funders provide a necessary reminder that more work is needed before equality can be fully realized » (Lindgren & Stolar, 2021, 32).

Dans son livre « Danses et pandémies », l’auteure Lucille Toth met en évidence l’influence des épidémies, telles que celle du VIH et celle de la COVID-19, sur la création chorégraphique de nombreux artistes. Elle décrit donc comment les créateurs véhiculent des idéaux sociaux et politiques à travers leur art (Toth, 2022).

Au Québec, de nombreux créateurs en danse présentent effectivement des œuvres inspirées de sujets sociopolitiques, par exemple la chorégraphe Andrea Peña avec sa pièce *Bogotá* sur les communautés queers en Colombie ou le spectacle *Cabaret Noir* de Mélanie Demers sur l’histoire des communautés afrodescendantes (Gagnon-Paradis, 2024) (Marcoux, 2023). L’offre se concentre principalement dans les grands centres, Montréal et Québec. Le rapport « Les danseurs et chorégraphes québécois : portrait des conditions de pratique de la profession de la danse au Québec », démontre d’ailleurs qu’en 2010 plus de 70 pour cent des danseurs vivaient et travaillaient sur l’île de Montréal (Provençal, 2012). Selon ce même rapport, 5 pour cent des professionnels de la danse vivaient dans la grande région de Québec. Le Regroupement québécois de la danse estime que le milieu de la danse est « en plein essor depuis environ 40 ans » (Principessa, 2023). Cette effervescence est le fruit de la riche histoire de cet art dans la province qui sera retracée dans la prochaine section.

1.1.4 La danse au Québec

Certains théoriciens de la danse remettent en question la pertinence d’une histoire de cette discipline des arts vivants. « L’aspect éphémère de la danse soulève aussi la question de la mémoire, de la conservation et de l’écriture », écrit la chorégraphe et chercheuse Josiane Fortin dans le livre *Tribunes pour la danse* (Fortin, 2020, 282). L’auteure souligne que certains chercheurs se sont penchés sur l’aspect hétérogène du monde de la danse et des multiples histoires qui le nourrissent pour mettre en doute la nécessité pour les créateurs de cet art vivant de laisser des traces

de leurs travaux. Il est toutefois nécessaire dans le cadre de ce mémoire de situer le monde de la danse au Québec afin de mieux analyser sa couverture par les médias traditionnels. Je tente donc dans cette section de brosser un portrait sommaire des tendances qui ont caractérisé la trajectoire de cette discipline dans la province au cours des dernières décennies et ont influencé ce qu'elle est devenue.

L'un des documents les plus complets au sujet de l'histoire de la danse au Québec a été produit par l'historienne Iro Tembek. Il s'agit du livre *Danser à Montréal : Germination d'une histoire chorégraphique* publié pour la première fois en 1991, puis réédité notamment en 2009. La chercheuse débute son ouvrage en rappelant certains faits marquants de l'histoire du Québec qui a été empreinte d'un caractère traditionnel en raison de l'importante influence de l'Église catholique. « La danse, soumise comme elle pouvait l'être à des enjeux d'ordre culturel, a été tenue à l'écart du tissu social québécois, du moins lorsque la société était encore sous l'emprise du clergé catholique », souligne l'auteure (Tembek, 2009, 10). Elle explique que, jusqu'aux années 1950, la pratique de plusieurs formes de danse est interdite par l'Église. Seule la danse folklorique traditionnelle résiste à cette injonction (*Ibid*). Le ballet et les danses sociales sont enseignés et pratiqués dans certaines écoles, sans toutefois prendre une grande place dans la métropole qu'est Montréal (*Ibid*).

Le ballet réussit tout de même à gagner en crédibilité en étant de plus en plus reconnu comme une pratique professionnelle à cette époque au Québec et un peu partout au Canada. À Montréal, la discipline gagne en visibilité à la télévision grâce au diffuseur public, Radio-Canada, qui commande de nombreuses pièces, notamment à la chorégraphe Ludmilla Chiriaeff (*Ibid*). Selon la chercheuse Iro Tembek, il s'agit d'un moment charnière qui a permis à un nouveau public de découvrir la danse. De plus, « les contrats consécutifs offerts par Radio-Canada vont également donner un semblant de sécurité d'emploi à plusieurs danseurs qui frisent le seuil de la pauvreté », écrit Tembek (*Ibid*, 77-78). « Le phénomène de la télévision va aussi cimenter la communauté des professionnels de la danse autour de ces activités récurrentes », ajoute-t-elle (*Ibid*, 77).

Ludmilla Chiriaeff réunit un groupe de danseurs avec lesquelles elle crée les pièces chorégraphiques qui lui sont commandées. Cette troupe deviendra les Ballets Chiriaeff (Radio-Canada, 2021). La chorégraphe crée ensuite les Grands Ballets Canadiens, la troisième grande

compagnie de danse classique à être fondée au Canada après le Ballet royal de Winnipeg et le Ballet national du Canada, basé à Toronto (Tembek, 2009). Les premières saisons sur scène des Grands Ballets Canadiens et l'ouverture de leur école, l'École supérieure de ballet marquent, selon Iro Tembek, les débuts d'une « première légitimité » pour la danse au Québec (*Ibid*).

La danse moderne, elle, apparaît plutôt dans la province avec le mouvement automatiste déclenché par les signataires du manifeste du Refus global. L'une de ces signataires, l'artiste peintre et danseuse Françoise Sullivan, a réalisé en 1948 une vidéo de danse improvisée intitulée *Danse dans la neige*, qui est devenue l'une des premières manifestations de la danse contemporaine au Québec (Gérin, 2018). « À la fois ballerine accomplie et pionnière de la modernité chorégraphique, tantôt sculptrice-peintre, tantôt chorégraphe d'accumulation gestuelle qui s'appuient sur la pensée automatiste, Françoise défie toutes les normes par son cheminement artistique », écrit Iro Tembek (Tembek, 2009, 109). Françoise Sullivan, Françoise Riopelle et Jeanne Renaud, qui sont toutes trois proches du mouvement automatiste propre au Refus global, sont considérées comme des pionnières de la danse moderne au Québec.

La présence de cette forme de mouvement s'affirme dans la province au début des années 1960 avec la fondation du Groupe de la place Royale par Jeanne Renaud et Peter Boneham, en 1966 (*Ibid*). Cette compagnie de danse moderne se donne pour mission de mêler mouvement et arts visuels dans ses créations. Deux ans plus tard, Martine Époque et Rose-Marie Lèbe fondent le Groupe Nouvelle Aire avec pour objectif de créer un style gestuel unique au Québec (*Ibid*). D'abord, une compagnie de danse, le Groupe Nouvelle Aire ouvre également une école de danse moderne. L'école et la compagnie forment plusieurs danseurs qui marqueront par la suite le milieu de la danse québécois, comme Louise Lecavalier, Paul-André Fortier, Édouard Lock ou Ginette Laurin (Radio-Canada, 2024). Dans les années 1970, « coincée entre l'élitisme du classique tel que formulé par les Grands Ballets Canadiens et l'énorme popularité du style ballet-jazz, la danse moderne expérimentale a dû se frayer un chemin en se rendant plus accessible pour assurer sa survie à Montréal », écrit Iro Tembek (Tembek, 2009, 149). Durant cette période, la danse se taille aussi une place à l'université. La première cohorte du baccalauréat en danse à l'Université Concordia commence les cours à l'automne 1980 et, de son côté, le programme de danse de l'UQAM voit le jour en 1985 (cu_archives, 2024) (Département de danse de l'UQAM, 2025).

En 1979, Martine Époque donne une entrevue à l'émission *Femme d'aujourd'hui*, à la télévision de Radio-Canada, lors de laquelle elle témoigne de l'effervescence dans le milieu de la danse à cette époque. Elle parle notamment d'une « éclosion de petites compagnies » (Époque, 1979). L'artiste fait alors référence entre autres à la fondation de la compagnie Entre-Six, qui crée des pièces de ballet ludiques et parfois destinées au jeune public, ainsi qu'à celle des Ballets Jazz de Montréal (*Ibid*). D'autres groupes qui ont vu le jour durant cette même période, comme La La La Human Steps, créé par Édouard Lock en 1980, la Fondation Jean-Pierre-Perreault, fondée par Jean-Pierre Perreault en 1984, et O Vertigo lancé la même année par Ginette Laurin, connaîtront un succès international et marqueront le paysage chorégraphique (Tembek, 2009) (Molin Vasseur, 1997). En 1990, c'est au tour de la chorégraphe Marie Chouinard de fonder sa compagnie après avoir travaillé comme soliste pendant une quinzaine d'années. La compagnie Marie Chouinard, toujours active en 2025, a fait naître de nombreuses œuvres chorégraphiques mythiques appréciées et reconnues autant au Québec qu'à l'international (Chouinard, 2021). Cette dernière a d'ailleurs créé les Prix de la danse de Montréal en 2011 afin de fédérer la communauté de la danse autour d'un événement annuel rassembleur (*Ibid*).

En plus d'exporter le travail de ses chorégraphes en Europe et ailleurs dans le monde, le Québec accueille également des créateurs locaux et d'outre-mer à compter du milieu des années 1980 avec la fondation du Festival international de nouvelle danse (FIND) (Fonds Festival international de nouvelle danse, 1977-2004). L'événement a été créé en 1985 afin d'inviter des compagnies de danse internationales à se produire à Montréal, en plus de permettre au public de la métropole de découvrir leur travail. D'abord annuel, l'événement deviendra ensuite biennal, jusqu'à sa fermeture, au début des années 2000, en raison de difficultés financières (Doyon, 2003). Dans un article dans lequel elle annonce la fin définitive du FIND, la critique de danse pour *Le Devoir*, Frédérique Doyon, qualifie l'événement de « seul festival de danse d'envergure internationale du pays » (*Ibid*). Elle décrit, dans le même article, Montréal comme la « capitale indéniable de la danse dans le monde » (*Ibid*). La fermeture de ce festival fera débat, dans la communauté et aussi chez les bailleurs de fonds de la province (Baillargeon, 2003).

Ce n'est toutefois pas la fin de la programmation internationale de danse au Québec. Le diffuseur Danse Danse, créé en 1998, et aujourd'hui établi au Théâtre Maisonneuve de la Place des Arts de

Montréal, accueille annuellement des créations locales et internationales (Lalonde, 2017). De plus, le Festival TransAmériques reprend la mission du FIND en 2007 en mêlant créations internationales de danse et de théâtre dans un événement annuel présenté durant trois semaines chaque printemps (Falcon, 2018). Ce dernier est encore en 2026 un rendez-vous incontournable pour les amateurs d'arts vivants. « Comme l'a fait Expo 67, le Festival TransAmériques a su créer à son tour une fenêtre sur le monde où des artistes de tous les continents ont été invités à installer leurs pavillons faits, cette fois-ci, d'imaginaire », écrit l'artiste Larry Tremblay (Tremblay, 2018, 21).

Selon l'ancienne directrice de la revue spécialisée en arts vivants *Jeu*, Lise Gagnon, la fermeture du FIND, qui a été suivie par celle de la Fondation Jean-Pierre-Perreault l'année suivante, a fait en sorte qu'au début des années 2000 « danseurs, chorégraphes, diffuseurs et bailleurs de fonds ne peuvent plus ne pas se pencher sur l'écologie fort fragile du milieu de la danse contemporaine » (Gagnon, 2006, 6).

À cette même période, la danseuse et chercheuse Katya Montaignac constate un virage dans l'approche des jeunes chorégraphes qui adoptent de moins en moins le modèle de compagnie de danse, comme l'ont fait leurs prédécesseurs. Selon elle, ils gravitent davantage autour de « l'esprit de « projet » et d'événement ou encore de « coalitions temporaires » : il.elle.s se rassemblent provisoirement autour de projets ponctuels et polymorphes » (Montaignac, 2011, 124). Elle cite les exemples des groupes Wants&Needs et La 2e Porte à gauche, qui ont préféré organiser des événements pour réunir différents chorégraphes plutôt que de créer une compagnie à proprement parler. « Cette mobilité des formes et des formats s'oppose aux standards de l'entrepreneuriat individualiste qui consiste à fonder une compagnie dans le but de promouvoir un nom et une « signature » », écrit Montaignac (*Ibid*, 124).

Selon l'auteure, la vitalité du milieu de la danse passe notamment par l'accès à des espaces de création et de diffusion collectifs qui permettent aux créateurs d'exercer leur art. Par exemple, l'organisme Tangente, fondé en 1980, a été le premier diffuseur québécois dédié à la danse contemporaine à permettre la professionnalisation de nombreux artistes (Tembek, 2009). Sur son site internet, l'organisme dit aujourd'hui s'investir dans le développement de chorégraphes émergents (Tangente, 2024). Il a élu domicile dans l'édifice Wilder à Montréal, aux côtés d'autres

écoles et diffuseurs dédiés à la danse, tels que l'École de danse contemporaine de Montréal et l'Agora de la danse. Le bâtiment s'est vu attribuer la vocation d'« Espace Danse » en 2011. Il a été rénové pour accueillir des salles de spectacle et studios. Ces derniers ont officiellement ouvert en 2017 (Gagnon-Paradis, 2017).

Montaignac mentionne également le Studio 303 qui, en 2010, « met en place différents outils pour la communauté de la danse » qui permettent notamment de « responsabiliser » les chorégraphes (Montaignac, 2011, 124). Toujours actif en 2025, cet organisme est notamment connu comme un environnement inclusif qui accueille les artistes de tous horizons en plus d'offrir de la formation continue en arts vivants (Lalonde, 2025a).

Dans la ville de Québec, la Maison pour la danse tient lieu d'espace dédié à cet art vivant. Elle a été inaugurée en septembre 2017 (Radio-Canada, 2017). De plus, même si l'art de la danse est concentré dans les régions de Montréal et de Québec, l'offre se développe de plus en plus hors des grands centres, notamment avec le festival annuel *Furies* qui a lieu à Marsoui, en Gaspésie (Fahey et al., 2023) (*Furies*, 2024).

En plus des différentes scènes qui se développent pour la danse, différents styles originaires de partout dans le monde commencent à se tailler une place dans l'imaginaire collectif et dans l'espace public québécois. Les danses urbaines, notamment, ont gagné en visibilité en étant présentées entre autres dans des films et des vidéoclips (LaBoskey, 2002). Ces danses, qui étaient à leurs débuts issues de sous-cultures divisées en plusieurs styles, le *breaking*, le *dancehall* et le *poping* notamment, se sont intégrées à la culture populaire aux États-Unis, puis tranquillement au Québec (*Ibid*) (La Frenière-Prémont, 2024). Le hip-hop était à l'origine pratiqué dans les rues de New York et sa tradition des *battles*, des affrontements entre danseurs, est désormais connue du grand public. Ces compétitions sont couramment présentées sur scène ou à l'écran, jusqu'à même avoir été adaptées au format olympique aux Jeux de Paris en 2024 (Caillou, 2024). À Montréal, notamment, le festival JOAT fondé en 2016 est une célébration des danses urbaines avec plusieurs événements, dont des *battles* (JOAT, 2025). En 2024, il a attiré plus 40 000 personnes (JOAT, 2024). Les danses urbaines ont aussi une place de choix dans l'émission *Révolution* présentée par TVA depuis 2018. Il s'agit d'une compétition de danse lors de laquelle les participants, évalués par des jurés issus du milieu de la danse, doivent franchir plusieurs étapes pour atteindre la finale. Véritable phénomène,

cette émission a des cotes d'écoute de près d'un million de téléspectateurs pour certains épisodes et présente, après la saison, une tournée de spectacles dans la province (Picard, 2024) (Larochelle, 2023). En plus des danses urbaines, *Révolution* présente tous les styles de danse, de la danse contemporaine aux danses latines. Certains studios de danse ont d'ailleurs indiqué avoir constaté une hausse de l'intérêt pour leurs services en raison de l'émission (Caillou, 2021). Les danseurs s'étant particulièrement démarqués jouissent aussi par la suite d'une notoriété accrue. La danse présentée dans *Révolution* peut s'inscrire davantage dans la catégorie commerciale citée par Clay York et Aaron Chimbél. Sa popularité exerce donc une influence sur le portrait de la danse dans la province et la façon dont cet art est consommé.

En refaisant le fil de l'histoire de la danse au Québec, on constate qu'au-delà de l'évolution des pratiques du mouvement, l'aspect financier est également présent depuis ses débuts. La précarité du milieu de la danse est décriée depuis son émergence dans la province. Dans son entrevue accordée à l'émission *Femmes d'aujourd'hui*, Martine Époque mentionnait en 1979 l'annulation d'Octobre en danse, un événement rassemblant des chorégraphes montréalais, en raison de coupes budgétaires (Époque, 1979). Les problèmes financiers ont également été la raison de la fermeture du Festival international de nouvelle danse (Doyon, 2003).

En 2010, Katya Montaignac estime que les chorégraphes de la relève sont de plus en plus engagés vis-à-vis leur discipline, et ce, notamment pour ce qui est de son financement. Elle nomme certains professionnels, dont Jamie Wright, ou les sœurs Élodie et Séverine Lombardo, qui s'engagent notamment auprès de l'Union des artistes ou du Regroupement québécois de la danse.

Plutôt que de se contenter d'écouter (et de réitérer) les doléances de leurs aîné.e.s qui déplorent depuis 20 ans le manque de fonds publics alloués à la danse, il.elle.s prônent l'action à travers un vaste champ d'interventions en créant des modèles différents et en prouvant qu'ils sont possibles. (Montaignac, 2011, 124)

Montaignac mentionne également le lien de ces artistes aux médias qui, parfois, selon l'auteure « ne parlent pas assez de danse » (*Ibid*).

Plutôt que d'attendre que quelqu'un se décide à parler d'un sujet qui, *a priori* n'intéresse personne, il.elle.s prennent eux.elles.mêmes la plume et la parole ou proposent des spectacles pertinents (voire impertinents) qui sortent de l'ordinaire et remettent en question nos habitudes, tout en s'efforçant d'être moins hermétiques. (*Ibid*, 124)

Montaignac, elle-même, et douze autres artistes ont signé en 2015, durant le Festival TransAmériques, une lettre ouverte critiquant la couverture médiatique qui était faite de la danse lors de cet événement. Ils accusaient *Le Devoir* et *La Presse* de ne pas offrir une couverture suffisamment « rigoureuse » (Collectif, 2015). « Non seulement on en parle peu [de la danse], mais on en parle mal », écrivaient-ils (*Ibid*).

Autre signataire de cette lettre, Mélanie Demers, chorégraphe montréalaise fondatrice de la compagnie MAYDAY qui a présenté plusieurs pièces à succès, dont *Danse Mutante* et *Cabaret Noir*, est l'une des chorégraphes les plus visibles dans les médias traditionnels ces dernières années. Elle a notamment été une chroniqueuse régulière de l'émission « Il restera toujours la culture » sur les ondes d'ICI Première (Espace Go, 2023).

Nombre d'artistes, principalement des arts vivants, et notamment de la danse, ont d'ailleurs pris la parole publiquement au cours de l'année 2024 afin de réclamer davantage de financement de la part du gouvernement du Québec. Leur demande pour un budget annuel de 200 millions de dollars alloué au Conseil des arts et des lettres du Québec a finalement été entendue par la Coalition Avenir Québec. Une victoire célébrée notamment par le Regroupement québécois de la danse (Rioux, 2025) (Regroupement québécois de la danse, 2025).

Le gouvernement du Québec a également déclenché un chantier de réflexion sur la survie des arts vivants. Le rapport déposé en novembre 2025 conclut, entre autres, qu'une cohérence dans le financement est nécessaire pour éviter l'annulation de spectacles, en plus d'une meilleure éducation du jeune public (Lalonde, 2025b).

Quelques semaines avant la publication de ce document, le magazine spécialisé en arts *Spirale*, publiait son numéro d'automne 2025 intitulé *Danse et dépense*. Y est présenté un dossier piloté par la chorégraphe et chercheuse Catherine Lavoie-Marcus qui porte sur les liens entre danse et productivité, ou improductivité. « La danse est intraitable du point de vue d'une économie

productiviste, ce qui la rend particulièrement vulnérable dans un contexte où elle est assiégée par le modèle néolibéral », écrit l’auteure en introduction (Lavoie-Marcus, 2025, 30). Elle propose de rêver une nouvelle économie dans laquelle cette discipline serait reconnue pour sa « puissance alchimique » (*Ibid*). « Une bourse de cent mille dollars serait convertie en rencontres improductives entre des corps, avec pour seul objectif de se mouvoir vers un avenir désencombré des forces destructrices », imagine-t-elle (*Ibid*, 31).

Catherine Lavoie-Marcus souligne le paradoxe qui oppose dans le milieu de la danse les demandes pour davantage de financement et une meilleure reconnaissance socioéconomique et le refus de s’inscrire dans une logique néolibérale de productivité. Elle présente la danse comme acte de résistance, une affirmation qui sera en filigrane de ce projet de recherche. La notion de résistance peut aussi s’appliquer au journalisme culturel et à ses praticiens. C’est d’ailleurs l’un des éléments qui ressort de la littérature recensée dans la revue de littérature qui sera présentée dans le prochain chapitre. Toutefois, je démontrerai d’abord la pertinence et l’importance de mon projet de recherche de même que la question qui le guidera.

1.2 Pertinence de la recherche

Les intuitions présentées en introduction seront des guides pour la présente recherche, bien qu’elles puissent être confirmées, réfutées ou modifiées. La présentation de l’objet de recherche a permis de démystifier les dynamiques qui sous-tendent le journalisme spécialisé en danse et d’identifier certains points de tension, dont, l’idée d’une diminution de la couverture culturelle, qui a été documentée. En Europe, entre autres, la chercheuse Maarit Jaakkola souligne que c’est le cas en Finlande, tout comme Gemma Harries et Karin Walh-Jorgensen parlent d’une baisse des pages culturelles en Suède (Jaakkola, 2014) (Harries & Wahl-Jorgensen, 2007). Leurs travaux respectifs seront davantage explorés dans la revue de littérature. Au Québec, Jean-Hugues Roy a constaté dans un article publié en 2018 une baisse de la quantité d’articles dédiés à la culture dans *Le Devoir* (Roy, 2018). De même, Jason Luckerhoff et ses collègues ont constaté que cette couverture se restreignait à certains médias spécifiques (Luckerhoff, Soulier & Champagne-Poirier, 2018).

Ces constats font écho à certaines craintes exprimées par l’auteure Catherine Voyer-Léger dans son livre *Métier critique : pour une vitalité de la critique culturelle*, publié d’abord en 2014, puis

réédité en 2020. Elle fait état de plusieurs constats et questionnements sur les changements dans le milieu des critiques culturels. L'un d'entre eux étant que ces artisans sont de plus en plus appelés à parler de toutes les formes d'art plutôt que d'être spécialisés dans un domaine. Cela peut engendrer certains défis puisque chaque professionnel a une spécialité qui lui est propre et peut donc potentiellement faire en sorte certaines formes d'art à soient mal représentées ou carrément laissées de côté.

Il a aussi été démontré que la place des journalistes spécialisés en danse a diminué dans certains grands quotidiens nord-américains. La situation aux États-Unis est intéressante afin de questionner ensuite celle au Québec. Chez nos voisins du Sud, quelques grands médias employaient jusqu'à récemment des journalistes spécialisés en danse à temps plein. Mais ces postes permanents disparaissent de plus en plus et il est difficile de savoir si, en 2026, certains ont survécu. En effet, le *Washington Post* rapportait en janvier 2022 que la critique de danse Sarah Kaufman en poste depuis 1996, avait perdu son emploi dans une vague de licenciements (Ellison, 2022). De même, dans *The Atlantic* quelques années plus tôt, la chercheuse et journaliste Madison Mainwaring signait un texte intitulé *The Death of the American Dance Critic* dans lequel elle déplorait la lente disparition des critiques de danse dans les grands médias américains (Mainwaring, 2015). Elle affirmait alors que Kaufman était l'une des deux seules critiques de danse encore actives dans le pays. Je peux toutefois souligner que le *New York Times* a toujours une critique de danse : la journaliste Gia Kourlas, qui travaille pour ce média depuis le début des années 2000 (Kourlas, 2025). La situation au Québec est plus difficile à évaluer en raison du manque de données sur la proportion de journalistes pigistes qui travaillent en culture. Le peu de médias ayant une section dédiée à la danse laisse cependant entendre que le nombre de journalistes affectés à temps plein à la couverture de cet art est très réduit, voire inexistant.

Ces considérations surviennent dans le contexte de crise des médias décrit dans une précédente section. Les médias se trouvent dans des situations de plus en plus précaires et doivent faire des choix. Ces décisions ont le potentiel d'exclure la danse de leurs pages culturelles, par manque de temps ou d'argent, par exemple. Il est ainsi pertinent de mener une recherche sur cette pratique au Québec, qui semble être en perte de vitesse. Il est crucial de documenter l'état actuel de la

représentation culturelle de la danse en 2026, afin d'ajouter une pièce à l'édifice des recherches antérieures et de servir éventuellement de référence pour celles qui suivront.

De plus, l'angle spécifique à la danse que je propose est pertinent en raison du caractère unique de cet art. C'est une discipline qui a une très courte histoire dans la province en comparaison avec la peinture ou la musique, par exemple. Pourtant, le Québec a de grands chorégraphes et de nombreuses productions continuent de voir le jour chaque année. Toutefois, après la pandémie de COVID-19, l'Observatoire de la culture et des communications de l'Institut de la statistique du Québec a publié le 6 octobre 2022 un rapport qui révélait un important recul de la fréquentation des spectacles de danse. Le rapport comparait la moyenne de la période pré-pandémique 2015-2019 à l'année 2021, soit le moment de la réouverture des salles de spectacles, et révélait entre autres que dans le domaine de la danse, bien que le nombre de représentations soit demeuré similaire, le taux de fréquentation a chuté de près de 70 pour cent. C'était le seul domaine artistique à avoir perdu une aussi grosse proportion de son auditoire durant cette période (Fortier, 2022). Le public est par la suite revenu en salle. La publication suivante de l'Observatoire de la culture et des communications de l'Institut de la statistique du Québec au sujet de la fréquentation des arts de la scène a démontré que l'assistance des spectacles de danse a augmenté de 50 % sur une période vingt ans, soit entre 2004 et 2023 (Prud'homme, 2025). L'étude souligne que, durant cette période, les spectacles de danse ont conservé des parts de marché assez stables avoisinant 4 % (*Ibid*). Elle indique également une augmentation de la présentation de productions québécoises (*Ibid*). Malgré tout, certains grands diffuseurs ont dû réduire leur programmation pour la saison 2025-2026 en raison d'enjeux budgétaires. Il s'agit de Danse Danse, l'Agora de la danse et de La Rotonde. Ils expliquent cette situation par une augmentation des coûts de production que les subventions et les prix des billets n'arrivent pas à combler, et ce, même s'ils font souvent salle comble (Léouzon, 2025). Ainsi, il est pertinent d'interroger le rapport des journalistes qui couvrent la danse avec un milieu très créatif qui vit toutefois certains défis financiers.

De plus, il convient de se questionner sur la façon dont le journalisme culturel légitime sa couverture dans un contexte où les sources d'information et de recommandation sont si vastes.

À la lumière de ces informations, comment les journalistes culturels qui travaillent sur la danse réfléchissent-ils leur travail, quelles sont leurs inquiétudes ? Se sentent-ils investis d'une mission

de démocratisation de la danse ? Voilà certaines des questions auxquelles la présente recherche tentera de répondre. À ce sujet, le concept de médiation sera mobilisé afin d'analyser la place des journalistes comme intermédiaires entre le public et les artistes tel que je le présenterai dans le prochain chapitre.

1.2.1 Objectifs de la recherche

Le journalisme culturel est une pratique en constante évolution qui a le potentiel d'influencer l'opinion du public sur la danse. Son exercice dans les médias traditionnels au Québec, qui est l'objet de cette recherche, n'a pas encore été étudié, ainsi il est pertinent de se questionner sur son état actuel. Plus spécifiquement, il s'agit de situer et de relever les motivations des professionnels des médias qui traitent de cette forme d'art.

Comme cette recherche est motivée par une connaissance approfondie du milieu de la danse, l'un des buts est également d'analyser ce qui est le plus pertinent pour sa valorisation dans les médias. À cet effet, il s'agit de cerner le rôle des médias à travers le concept de médiation. La médiation est entendue ici comme le fait de passer un message d'un groupe à un autre en le modifiant ou en l'adaptant à l'auditoire visé (Rueda, 2010). Une définition plus détaillée de ce terme et de la façon dont il sera mobilisé sera présentée dans le prochain chapitre. Dans le cas du journalisme culturel, les deux groupes qui sont mis en relation sont les artistes et le public. Les médias ne sont qu'un des multiples canaux grâce auxquels les artistes peuvent rejoindre leur public, surtout aujourd'hui à l'ère des réseaux sociaux numériques (Poirier, 2023). Ainsi, le concept de médiation sera central à cette recherche afin de voir directement comment s'opère la transmission d'informations à travers les médias.

Cette recherche a pour but d'apporter à la littérature de l'information spécifique sur ce type de couverture médiatique, puisque peu de textes scientifiques ont été écrits à ce sujet. En effet, comme il a été démontré dans la revue de littérature, des ouvrages ont porté sur le journalisme culturel au Québec ou sur la couverture de la danse aux États-Unis et en Europe, mais jamais au Québec. Pourtant, la province compte une importante concentration de productions en arts vivants qui attire des artistes de partout dans le monde (Lalonde, 2023b). Ainsi, le but de cette recherche est également de jeter des bases qui pourront par la suite être approfondies dans le cadre d'autres

projets. Le cadre conceptuel présenté dans le prochain chapitre permettra de situer le projet dans les études culturelles et médiatiques et de cadrer la question de recherche.

1.2.2 Question de recherche

Il a été établi plus haut qu'il convient de se questionner sur le rôle des journalistes et critiques de danse dans la province et sur le pouvoir que ces derniers ont de rendre visible des créateurs parfois méconnus. Cependant, puisqu'il n'existe pas de formation spécifique en la matière ou d'association qui représente spécifiquement ces professionnels, les journalistes culturels sont les seuls experts de leur pratique. Ainsi, afin d'analyser ce contexte et de répondre aux objectifs de recherche cités dans la section précédente, il est nécessaire de se pencher sur la façon dont ces derniers perçoivent leur pratique et mettent des stratégies en place pour atteindre leurs objectifs. Pour cela, cette recherche portera sur la couverture culturelle de la danse dans les médias traditionnels au Québec, donc des médias qui traitent autant d'actualité générale que de sport et d'art et s'adressent à un large public (Office québécois de la langue française, 2013). Le choix des médias traditionnels est motivé par un désir de sortir des cercles de connaisseurs du milieu de la danse en parlant avec journalistes qui s'adressent autant à des néophytes que des professionnels, contrairement à ceux qui travaillent exclusivement pour des médias spécialisés.

Cette recherche, qui est limitée dans le temps puisqu'il s'agit d'une maîtrise, porte spécifiquement sur la presse écrite et la radio afin de circonscrire les résultats et de pouvoir plus facilement comparer les stratégies employées par les journalistes. Il s'agit également de se concentrer sur le contenu produit depuis l'avènement du Web 2.0, soit en 2005, qui se situe dans le passage des médias analogiques vers une coexistence avec les médias numériques et/ou la coprésence d'un média traditionnel dans l'univers analogique et numérique.

À la lumière de ces objectifs et questionnements, la question de recherche suivante guidera ce travail :

Comment les journalistes qui ont publié des articles sur la danse ou préparé un segment radio pour un média traditionnel au Québec entre 2005 et aujourd'hui considèrent-ils leur rôle de médiation entre les productions de danse et le public ?

1.2.3 Pertinence communicationnelle

La pertinence communicationnelle de cette recherche se justifie par l'objet et les approches choisies. Il est question ici de s'intéresser aux intentions des professionnels des médias et les méthodes qualitatives offrent les outils nécessaires pour atteindre cet objectif. De plus, le travail de médiation des journalistes culturels, à la frontière entre l'artiste et le public, est un processus communicationnel complexe et pertinent. Le cadre conceptuel mobilisé, qui inclut les études médiatiques et les études culturelles et sera présenté dans le prochain chapitre, assure également la pertinence communicationnelle de ce projet. De plus, la danse est un art du mouvement qui nécessite une approche très spécifique lorsqu'il s'agit de la couvrir dans les médias. Les professionnels qui s'y intéressent ont donc dû développer des pratiques adaptées à ce domaine ancré dans le mouvement des corps. D'ailleurs, une approche qualitative sera particulièrement pertinente pour mener cette recherche, car elle permettra d'obtenir une variété de points de vue et de saisir les nuances dans les pratiques journalistiques. Cette recherche va s'inscrire dans une lignée d'autres travaux portant sur la question de l'actualité culturelle au Québec et ailleurs, tout en mobilisant un objet de recherche qui, lui, n'a pas été étudié dans la province, soit la couverture médiatique de la danse. Ce sera donc un important apport à la littérature.

CHAPITRE 2

CADRE CONCEPTUEL

Dans ce chapitre, je présenterai une revue de littérature dans laquelle je rassemblerai les travaux qui ont déjà été publiés sur le journalisme culturel en Europe et en Amérique du Nord. Ces derniers portent entre autres sur les formes du journalisme culturel, sur les changements dans le monde des médias et sur la couverture spécifique de la danse. Ces travaux serviront ensuite de base pour la construction du cadre conceptuel de cette recherche, qui intégrera notamment le concept de médiation en plus d'emprunter des notions aux *cultural studies*.

2.1 Revue de littérature

Le journalisme culturel a été traité de diverses façons dans la littérature scientifique. Il fait surtout l'objet de recherches qualitatives qui tentent de cerner la pratique des journalistes culturels ou d'analyses de contenu qui soulignent les grandes tendances de cette pratique.

2.1.1 Les formes du journalisme culturel

Déjà en 2002, les chercheurs Marie-Françoise Lafosse et Rémy Rieffel notent une décroissance dans la quantité de textes sur les arts vivants publiés dans les médias en France. Ils signent le chapitre *L'évolution du journalisme "culturel". L'exemple de la place et du traitement du spectacle vivant dans la presse écrite française en 1986 et 1996*, dans un ouvrage sur l'évolution du journalisme au Québec et en France. Une étude quantitative au sujet des pages culturelles de certains médias français leur permet de conclure qu'il y a une diminution des articles dédiés aux arts vivants, soit le théâtre, la musique et la danse (Lafosse & Rieffel, 2002). Ils effectuent par la suite des entretiens avec des journalistes culturels dans les médias en question au sujet de cette dite diminution. Leurs résultats permettent de faire ressortir certaines tendances dans l'évolution du journalisme culturel. Notamment, ils soulignent la lente disparition de critiques d'œuvres au profit de guides de recommandation. Selon leurs résultats, les médias proposent au début des années 2000 de plus en plus de pré-papiers et de contenus promotionnels, ce qui laisse peu de place aux analyses écrites après un spectacle. Les chercheurs attribuent ces caractéristiques à l'avènement du

capitalisme et aux changements d'habitudes des consommateurs. Ils parlent notamment d'un désintérêt pour les arts vivants :

Le développement dans la presse de rubriques dédiées aux sorties de CD au détriment de la scène, est sans nul doute lié à cette progression des habitudes d'écoute individuelle de musiques actuelles par les jeunes générations. (*Ibid*, 313)

Ils attribuent également les tendances journalistiques relevées dans leur analyse de données à la démocratisation de la culture. Ils constatent d'ailleurs que les frontières entre les domaines artistiques sont de moins en moins définies. Cela engendre, selon les auteurs, des chamboulements dans l'organisation de la presse écrite. Les constats de Lafosse et Rieffel découlent de tendances qui ne sont pas uniques à la France. Des écrivains établis en Europe et en Amérique du Nord ont observé des tendances comparables, comme cela sera mis en évidence dans les prochaines pages.

Quelques années plus tard après la publication de ce premier article sur la critique culturelle, Rémy Rieffel poursuit son travail sur cette pratique et publie *L'évolution du positionnement intellectuel de la critique culturelle*, en 2006. Il établit grâce à une analyse de contenu qu'au début des années 2000, le journalisme culturel épouse de plus en plus les tendances de commercialisation et de marchandisation de l'art (Rieffel, 2006). Selon lui, les médias mettent de plus en plus de côté l'aspect critique. Il retrace dans son article l'évolution de cette pratique en France, depuis ses origines lorsque la critique d'art visait à différencier le bon art du mauvais pour satisfaire les classes bourgeoises, jusqu'au début des années 2000 (*Ibid*). Selon lui, au 21^e siècle, les journalistes culturels se retrouvent devant deux choix :

La question est donc bien de savoir si ces professionnels des médias recherchent avant tout une légitimité sociale en respectant les normes professionnelles des journaux situés du côté commercial des médias ou s'ils contestent ce journalisme de marché en se réclamant d'une posture qui s'inspire de l'intellectuel critique. (*Ibid*, 56)

L'intellectuel critique pour Rieffel est celui qui souhaite travailler en marge de la culture commerciale afin de promouvoir un art plus élitiste, exempt d'impératifs commerciaux. Dans cette optique, la consommation rapide de produits culturels abandonne tout un pan de l'expression artistique, de sa production et de sa pertinence sociale qui va au-delà du divertissement, selon l'auteur (*Ibid*). Ainsi, Rieffel soutient que de maintenir la publication de critiques sur des sujets

culturels est une forme de résistance à l'intrusion des logiques marchandes dans les médias. L'auteur déplore que, selon ses constats, dans les médias du 21^e siècle, « les produits culturels doivent avoir un impact maximal et une obsolescence instantanée, » un phénomène auquel peut s'opposer la critique d'art, selon lui (*Ibid*, 62). Il plaide donc pour conserver l'appréciation artistique plus réfléchie de l'analyse culturelle. Pour Rieffel, dans la pratique, le journalisme culturel est hybride, à mi-chemin entre logique citoyenne et logique marchande (*Ibid*). William Spano ajoute à ces recherches plus historiques au sujet du journalisme culturel, dans le texte *La culture comme spécialité journalistique*. Il soutient alors que la marchandisation oblige les médias à constamment renouveler leur offre pour répondre à un public de consommateurs, un phénomène qui influence la pratique du journalisme culturel (Spano, 2011).

Le chercheur et professeur de sociologie à l'Université de Bordeaux, Matthieu Béra, se questionne, tout comme Rémy Rieffel, sur la possibilité pour les journalistes culturels d'accéder à un positionnement intellectuel. Il écrit, dans un article publié en 2006, que les critiques utilisent rarement leur travail comme « une ressource à partir de laquelle construire un positionnement intellectuel » et il identifie trois « trappes » dans lesquelles ils peuvent tomber (Béra, 2006, 87).

Béra traite d'abord d'une tendance qu'ont les critiques d'art à se tenir loin de l'aspect politique des œuvres pour plutôt se concentrer sur leurs qualités formelles. Il la qualifie de « trappe esthétique ». « Les journalistes spécialisés dans le domaine artistique choisissent la plupart du temps de se cantonner au monde des galeries, des musées, des antiquaires [...] un pôle où l'on conçoit volontiers les objets en dehors de leur ancrage social », écrit-il (*Ibid*, 84).

Béra décrit ensuite la « trappe magazine » comme celle qui est plutôt liée aux intérêts commerciaux des éditeurs et à ceux des lecteurs qui se font consommateurs. L'auteur reconnaît que les médias font face à des contraintes économiques complexes. Il attribue d'ailleurs cette tendance au goût des lecteurs qui seraient, selon lui, plus intéressés par des conseils et des prescriptions pour leur consommation de contenus culturels que par des analyses théoriques. Béra estime ainsi que les journalistes ont tendance à vouloir présenter des œuvres grandioses à leur lectorat : « des chefs-d'œuvre (naturellement), des (grands) artistes, des (superbes) expositions » (*Ibid*, 85). Pour lui, cela les éloigne de toute analyse théorique ou politique d'une œuvre.

Finalement, l'auteur s'intéresse à la « trappe didactique » qu'il appelle aussi la « trappe journalistique ». Ces dernières sont celles qui font du journaliste une sorte de commissaire qui choisit quelles œuvres seront présentées au lectorat, sans toutefois prendre position par rapport à elles ou leur contenu. Béra souligne que certains critiques sont soumis aux mêmes normes que les journalistes généralistes qui doivent répondre à des « impératifs de distanciation, de neutralisation de la subjectivité » (*Ibid*, 87).

La revue scientifique *Questions de communication* a publié au mois d'octobre 2024 un numéro portant sur le journalisme culturel. Les chercheuses Lucie Alexis et Flore Di Sciullo signent l'introduction intitulée *Écrire la culture : histoire et perspectives du journalisme culturel*. Elles reviennent sur les grands questionnements qui marquent la pratique depuis l'avènement de réseaux sociaux et soulignent les identités multiples que peuvent prendre les journalistes culturels. Les auteures soulignent que les rôles de ces professionnels varient : « critique culturelle, prescription, recommandation, guide, promotion, intermédiation » (Alexis & Du Sciullo, 2024, 7). Alexis et Di Sciullo soulignent que « les formes d'écriture de la culture » incluent de nouveaux paramètres liés à l'ère numérique ce qui peut signifier dans certains cas une remise en question de la critique culturelle dite « traditionnelle » qui perd ainsi son « statut de référence incontestée » (*Ibid*, 8).

L'histoire de la critique culturelle peut donc brièvement se résumer au passage d'une critique des Beaux-Arts s'adressant aux élites pour se transformer et aboutir à un journalisme qui traiterait de l'ensemble des productions culturelles en s'adressant au grand public. (*Ibid*, 11)

Elles s'appuient entre autres sur les écrits de Rémy Rieffel, cités plus tôt, au sujet des effets de l'industrialisation de la culture sur la façon dont elle est traitée dans les médias. Alexis et Di Sciullo reviennent sur ses constats au sujet d'une régression des critiques qui profiterait aux prépapiers et aux reportages, des formes désormais davantage privilégiées. Les journalistes culturels répondent, selon les auteures, à des impératifs qui les éloignent de la pratique de la critique. Notamment, certains sont appelés à adopter la neutralité attendue de leurs collègues généralistes.

Alexis et Di Sciullo attribuent aussi l'« affaiblissement » de la critique culturelle à une « remise en question du poids de la prescription, mise en concurrence avec d'autres acteurs » (*Ibid*). La prescription pourrait être attribuée à d'autres spécialistes du milieu culturel, qui travaillent de près

avec les artistes, les attachés de presse, par exemple, ou encore des travailleurs culturels ayant décidé de s'exprimer sur les réseaux sociaux. Les auteures présentent d'ailleurs plusieurs titres d'articles ayant remis en question la pertinence de la critique traditionnelle et indiquent que ces derniers « soulignent que plusieurs pensent : les réseaux socio-numériques prendraient la place des journalistes et la critique culturelle n'aurait plus vraiment lieu d'être » (*Ibid*, 12).

Les auteures notent toutefois qu'au contraire, plusieurs estiment que la critique est fondamentale dans l'écosystème culturel. La fonction de prescription des journalistes est toutefois plus floue en raison de l'industrialisation définie par Rieffel. Cela a fait en sorte d'effacer graduellement la frontière entre la critique et la promotion. « Il faut reconnaître que l'industrialisation de la culture a pour conséquence directe que toute forme de prescription ne peut être envisagée sans en prendre en compte ses logiques économiques », écrivent Alexis et Di Sciullo (*Ibid*, 18). Elles attribuent aussi à ce glissement « une diminution de la critique négative » (*Ibid*, 17).

Les chercheuses estiment que les critiques assument tout de même un rôle de *gatekeeper*, déterminant quelles œuvres méritent une couverture médiatique. Ils permettent ainsi de continuer à encourager les découvertes et à mettre de l'avant des artistes émergents. Elles soulignent d'ailleurs que les choix éditoriaux en culture peuvent s'avérer politiques, notamment « quand ils contribuent à la mise en visibilité des artistes « non occidentaux » ou des artistes femmes » (*Ibid*, 19).

Alexis et Di Sciullo consacrent également une section complète de leur article à la précarité qui caractérise la situation d'une majorité de journalistes culturels. Elles estiment qu'il est très rare qu'ils aient des postes permanents et un revenu viable. Selon les auteures, ces professionnels puiseraient leur motivation, notamment dans la valeur symbolique de leur travail qui pourrait leur servir de tremplin pour la suite de leur carrière.

Souvent porté par des jeunes critiques désireux de passer du statut de passionné à celui d'expert, d'amateur à professionnel, le journalisme culturel est une profession parfois sacrificielle, où à la précarité s'ajoutent encore une très forte compétitivité, une légitimité difficile à acquérir et surtout à imposer face à celle des journalistes des *hard news* (politique, international, etc.). (*Ibid*, 15)

Alexis et Di Sciullo brossent ainsi un portrait nuancé de l'actualité culturelle dans lequel elles soulignent à plusieurs reprises l'importance de la presse culturelle tout en mentionnant la montée en puissance d'acteurs et plateformes qui ébranlent la crédibilité de la critique traditionnelle. Dans le même numéro de *Questions de communication*, le chercheur Quentin Marzel se penche sur le cas des critiques de cinéma fantastique et défend la thèse selon laquelle ces personnes « appréhendent leur travail au prisme de la passion » (Marzel, 2024, 50). Cette notion de passion pourrait aussi s'appliquer aux critiques de danse qui écrivent au sujet d'un art qui est apprécié par un public relativement restreint, et ce, dans des conditions qui ne sont pas toujours faciles. La relation entre ces professionnels et la discipline artistique dont ils traitent sera donc à explorer.

2.1.2 Médias et identités

L'article *Les voies du mouvement culturel* écrit par le professeur à l'Université McGill, Will Straw, porte également sur le journalisme culturel, cette fois sur ses variations plus nichées. Il se penche dans ce texte sur certains cas dans lesquels des publications sur des objets culturels ont été particulièrement significatives pour certaines communautés. Il s'appuie sur le travail d'Aihwa Ong pour affirmer que la couverture médiatique de l'art participe au développement des identités culturelles (Straw, 2005). Il donne entre autres l'exemple de Morris Rubin, qui a adapté le concept des magazines osés populaires aux États-Unis au contexte canadien de la fin des années 1930 et qui a connu une grande popularité (*Ibid*). Il traite de la circulation d'information au sujet d'œuvres culturelles et des canaux par lesquelles ces informations passent. Straw s'intéresse donc à la signification de certains contenus médiatiques pour un public, notamment des groupes dont les intérêts sont en général moins représentés dans l'espace public. Il parle d'ailleurs du concept de citoyenneté culturelle. L'auteur traite d'objets culturels qui sont couverts par les médias dans le but de rassembler une communauté, un objectif qui se détache donc de l'optique consommatrice critiquée par les chercheurs mentionnés plus haut. Le concept de contre-culture mentionné dans son travail est d'autant plus inspirant pour ce projet de recherche, puisque le domaine de la danse est vaste et inclut des sous-cultures.

2.1.3 La disparition des pages culturelles en Europe

L'article *The culture of arts journalists: Elitists, saviors or manic depressives?* publié en 2007 par Gemma Harries et Karin Wahl-Jorgensen porte de son côté sur la pratique du journalisme culturel au Royaume-Uni. Selon les auteures, il s'agit d'un sujet pertinent en raison de son hybridité. Elles estiment que les journalistes culturels partagent des caractéristiques avec les travailleurs des médias et de la culture tout en développant une pratique singulière qui permet de relier les deux mondes (Harris & Wahl-Jorgensen, 2007). C'est ce qu'elles ont découvert en menant des entretiens au Royaume-Uni auprès de 20 journalistes ayant écrit des critiques au sujet du théâtre, de la musique classique, de l'opéra ou de la danse (*Ibid*). Elles décrivent la singularité de cette pratique comme étant basée sur l'« art exceptionalism ». Il s'agit donc de souligner le caractère exceptionnel de la couverture culturelle. De plus, les auteures distinguent trois groupes principaux qui forment le plus grand groupe des journalistes culturels, il s'agit des éditeurs, des journalistes et des pigistes. Chaque groupe témoigne de différentes visions de leur pratique. La démarche de Gemma Harries et Karin Wahl-Jorgensen se rapproche donc de celle qui sera employée dans le cadre de cette recherche. Elle démontre que les entretiens semi-dirigés peuvent donner des résultats pertinents, quoiqu'hétérogènes, pour analyser l'objet de recherche que j'ai choisi.

En Finlande, la chercheuse Maarit Jaakkola a publié quelques études au sujet des journalistes culturels, de leur travail et de leur place dans la sphère médiatique. Le texte de 2012 *From aesthetes to reporters: The paradigm shift in arts journalism in Finland*, cosigné avec Heikki Hellman, est particulièrement pertinent pour cette revue de littérature, puisqu'il porte sur l'ambivalence dans le rôle des journalistes culturels. Cette recherche emploie plusieurs stratégies d'enquête pour mener une étude de cas au sujet de la section Arts de l'important journal finlandais *Helsingin Sanomat*. Les chercheurs ont analysé les articles de cette section sur une période de 30 ans. Ils ont ciblé certaines semaines de certaines années afin de comparer l'évolution des pages culturelles à travers le temps. Ils ont également eu accès à des documents internes au sujet de sa gestion (Hellman & Jaakkola, 2012). Ils ont ensuite mené des entretiens avec 15 journalistes en plus de compléter des moments d'observation dans la salle des nouvelles et lors de réunions d'équipe. Leurs résultats démontrent certains changements organisationnels qui ont affecté la couverture culturelle :

The results show a change of paradigm in arts journalism, with the consequence that the previously autonomous department has become an inseparable part of the news organization, increasingly adapted to meet the challenges of news journalism. (*Ibid*, 783)

Comme mentionné dans le titre de l'article, les conclusions de cette étude correspondent donc à un changement de paradigme dans le traitement de l'actualité culturelle en Finlande. Plutôt que d'être un département indépendant, la section Arts du *Helsingin Sanomat* correspond de plus en plus aux normes journalistiques de l'ensemble des médias finlandais. Les entrevues menées par les auteurs ont pu témoigner de la résistance de certains à ces changements, mais aussi du consensus que le « bon » journalisme culturel est un mélange de critiques d'art et de journalisme traditionnel. Les chercheurs soulignent d'ailleurs l'importance selon eux d'étudier ce type de journalisme spécialisé, malgré le fait qu'il en est peu question dans la littérature :

This in itself may be evidence of the distinctive nature of cultural journalism: it has not been studied because it has been considered an 'unrepresentative case' of journalism. For us, it is this specific character of arts journalism that makes it worth examination. (*Ibid*, 784)

Cet exemple est particulièrement intéressant en raison de l'addition des différentes méthodes de recherche qui permettent de prendre en compte plusieurs perspectives sur la production journalistique, autant le contenu que le public reçoit que ce qui est vécu dans la salle de nouvelles. De plus, l'un des auteurs, Heikki Hellman, travaillait dans cette section de ce média comme éditeur jusqu'en 2005. Cette perspective est intéressante dans le cadre de cette recherche, puisque je travaille également sur un type de journalisme que je connais de l'intérieur.

Maarit Jaakkola a également publié en 2014 le texte *Witnesses of a cultural crisis: Representations of media-related metaprocesses as professional metacriticism of arts and cultural journalism*. L'objectif de ce dernier est de compiler les textes écrits au sujet de la crise du journalisme culturel afin d'identifier les éléments communs et d'établir une liste de caractéristiques propres aux évolutions dans ce domaine (Jaakkola, 2014). Ainsi, l'auteure propose une liste de cinq critiques formulées à l'endroit du « nouveau » journalisme culturel. Elle parle notamment de la commercialisation, ou marchandisation, et de ce qu'elle appelle la « journalistification ». Il s'agit d'une tendance selon laquelle la couverture médiatique des arts ressemble de plus en plus à des

nouvelles régulières et s'éloigne d'un modèle spécifiquement adapté à la culture (*Ibid*). Ce texte me semble important pour souligner les changements dans l'industrie du journalisme culturel.

En Suède, Andreas Widholm, Kristina Riegert et Anna Roosvall, ont remarqué le même phénomène de transition des articles artistiques vers des structures plus semblables à celles d'articles de nouvelles. Leur texte *Abundance or crisis? Transformations in the media ecology of Swedish cultural journalism over four decades*, publié en 2021, cible plus précisément le problème de financement du journalisme culturel. Les auteurs en font une des causes principales des modifications apportées aux pages culturelles (Widholm, Riegert, & Roosvall, 2021).

2.1.4 La danse et les médias

L'article *Gatekeepers of dance: journalistic coverage of concert contemporary dance*, de Clay York et Aaron Chimbel publié en 2016 porte spécifiquement sur le journalisme spécialisé en danse. Les auteurs défendent l'idée que les productions médiatiques forment l'imaginaire collectif. De plus, leur usage du terme *gatekeepers* dans le titre démontre leur vision du journalisme comme une manière de protéger la danse. Ils se questionnent sur la place qui est donnée à la danse contemporaine dans les médias aux États-Unis et sur l'influence de ces derniers sur la popularité de cette discipline (York & Chimbel, 2016). Les chercheurs sont guidés par un désir de voir une plus grande couverture médiatique permettre à la danse de devenir de plus en plus populaire. Les auteurs partent du constat que la danse contemporaine est exclue du discours public sur la culture. Ils se questionnent donc sur la possibilité qu'une couverture accrue de cette discipline augmente sa popularité. De plus, leur deuxième question de recherche porte sur la façon la plus efficace de couvrir la danse contemporaine (*Ibid*). Les auteurs distinguent la danse commerciale de la danse contemporaine et déterminent que la danse contemporaine s'inscrit dans le domaine des beaux-arts. Ils s'appuient sur la pensée du chercheur et critique de théâtre Robert Brustein pour affirmer que l'avènement de la danse commerciale entraîne le déclin de la danse contemporaine (*Ibid*). York et Chimbel s'inscrivent ainsi dans un courant de penseurs qui critiquent la marchandisation de l'art comme une dénaturation des productions culturelles.

Les auteurs ont fait des entretiens avec 25 danseurs et critiques de danse issus des villes américaines Seattle, New York, Chicago et Cleveland durant l'été 2012. Ils ont analysé les enregistrements des

entretiens en identifiant des termes communs (*Ibid*). L'un de ces termes était en fait une question sur l'utilisation des médias par le public. L'autre terme identifié est le mot « éducation » au sens de l'éducation du public par les journalistes (*Ibid*, 4). Malgré la conviction des chercheurs en ce qui a trait au pouvoir de diffusion des médias, certains participants à leur recherche ont au contraire évoqué un scepticisme quant à leur réelle influence. Cette étude est celle qui se rapproche le plus du projet de recherche proposé. Le fait que les personnes consultées soient autant des journalistes que des danseurs est un élément intéressant qui peut être une façon de prendre le pouls autant du milieu de la danse que du milieu journalistique. Toutefois, il a fallu réfléchir à la possibilité d'atteindre ces deux objectifs dans le cadre d'un mémoire de maîtrise.

2.1.5 Journalisme culturel au Québec

Au Québec, des études ont également été faites dans le domaine du journalisme culturel. Le professeur à l'Université du Québec à Trois-Rivières, Jason Luckerhoff, a participé à plusieurs d'entre elles. Notamment, dans l'introduction du dossier thématique *L'actualité culturelle, entre défiance et révérence*, Jason Luckerhoff, Virginie Soulier et Olivier Champagne-Poirier soulignent que les professionnels de l'information culturelle québécoise sont divisés. Ils ont relevé que certains se sentaient « investis d'une mission, celle d'éduquer les citoyens à la culture légitime afin qu'ils puissent l'apprécier » tandis que d'autres voyaient les pages culturelles de la même façon que celles dédiées à des domaines comme l'économie ou la politique (Luckerhoff, Soulier & Champagne-Poirier, 2018, R3). La recherche quantitative *L'actualité culturelle au Québec* également publiée dans ce dossier thématique, a permis de conclure que Montréal et Québec ont une place de choix dans l'actualité culturelle, mais également de relever « la tendance journalistique à valoriser des propositions culturelles selon des critères marchands » (*Ibid*, R4).

La présente revue de littérature permet de relever certaines grandes tendances dans les études sur le journalisme culturel. La majorité des auteurs cités disent avoir remarqué différentes formes de diminution dans les sections dédiées aux arts dans les médias. Même si les raisons de ces changements sont peu détaillées, leurs conséquences, elles, font l'objet d'analyses substantielles. Par exemple, la question de la marchandisation de la culture revient à maintes reprises, notamment chez Rieffel et Lafosse, et Jaakkola. Ces auteurs relèvent également la tendance du journalisme culturel à se rapprocher de plus en plus du travail des journalistes généralistes. La plupart des études

citées ont utilisé des entretiens pour obtenir leurs résultats en partie ou en totalité. Les réponses obtenues sont dans tous les cas assez hétérogènes. Surtout pour ce qui est de la question de l'évolution du journalisme culturel, deux clans semblent se dessiner, ceux qui souhaitent résister au changement et ceux qui veulent en tirer profit. La question du sous-financement des médias est également abordée, notamment chez Widholm. Il est également intéressant de mettre le travail de Will Straw et celui de Clay York et Aaron Chimbél en dialogue, puisque, dans les deux cas, le journalisme culturel dans toutes ses formes est présenté comme un élément fédérateur pour des communautés culturelles. Dans le cas de Straw, il s'agit plus spécifiquement de sous-cultures. La couverture des arts vivants dans les médias est considérée par ces chercheurs comme un outil pour permettre le partage des œuvres, s'adresser à différents publics et créer un sentiment d'appartenance, tout en encourageant la démocratisation de ces disciplines artistiques. Le caractère spécifique du journalisme culturel en comparaison aux autres catégories de journalisme est relevé dans la grande majorité des travaux cités.

Certains concepts ont aussi été mentionnés par plusieurs auteurs, notamment la notion de *gatekeeper* et celle de sous-culture. Les études citées portaient toutes d'une façon ou d'une autre sur la relation des journalistes avec leur public, positionnant donc ces professionnels comme des médiateurs entre artistes et lectorat, ou auditoire. Ces constats ont inspiré le cadre conceptuel choisi pour cette recherche.

2.2 Médiation et *cultural studies*

2.2.1 Le concept de médiation

Un concept central à ce mémoire est celui de médiation. Il est cher aux études médiatiques et a été employé par différents chercheurs au fil du temps. Il pourra servir à définir la place des journalistes dans l'écosystème culturel et à décortiquer la façon dont ces professionnels, eux, voient leur rôle. Certains auteurs, comme Amanda Rueda et Bernard Miège, ont entrepris la tâche de rassembler les différentes idées et théories qui ont été rattachées à ce terme dans la littérature scientifique.

L'un des premiers auteurs à utiliser le terme de médiation pour parler des procédés médiatiques est Théodore W. Adorno de l'École de Francfort (Voirol, 2010). Dans sa théorie critique, Adorno

emploie le concept de médiation pour analyser la façon dont les réalités sociales influencent la façon dont l'art est présenté au public et puis reçu par ce dernier (*Ibid*). Il parle donc de l'influence de la société capitaliste sur les productions artistiques. Ainsi, déjà, il y a là les débuts des critiques de la marchandisation de l'art. Adorno a pour ambition d'utiliser le concept de médiation afin d'illustrer la porosité des différentes sphères de la société (Voirol, 2008). Il souhaite mettre fin aux séparations entre les différents domaines de la recherche qui menaient selon lui à une tendance à analyser les phénomènes en silos. Avec la médiation, enjeux sociopolitiques et culturels deviennent des vases communicants. Il déplore d'ailleurs une culture qui perd de sa pureté et de son indépendance en raison de l'influence de la société capitaliste (*Ibid*). Ainsi, l'étude des médias s'inscrit avec Adorno dans l'ensemble des processus sociaux.

Un autre auteur qui a fait le concept de médiation sien est le sociologue Paul Beaud (Miège, 2008). Dans la même veine qu'Adorno, cet auteur s'est intéressé à l'influence des changements sociaux sur le contenu proposé au public par les médias et la culture. Il se questionnait donc sur la façon dont les mouvances sociales sont représentées par les médias (*Ibid*). Beaud souhaitait entre autres mettre à l'ordre du jour des études sur les médias l'influence qu'ils peuvent avoir sur la société et sur ceux qui les consomment. Dans une thèse publiée en 1985, il souligne le fait que cette influence est souvent ignorée par les autres sociologues, alors que les médias sont pour lui générateurs de symboles. Il s'agit selon lui d'« une dimension désormais essentielle par laquelle le pouvoir social se concrétise se naturalise, en contribuant à construire une représentation de lui et de ses objectifs du moment » (*Ibid*, 119).

Beau et Adorno ont développé des idées spécifiques au concept de médiation. Cependant, ce terme a été repris par différents chercheurs, notamment dans le champ des études médiatiques. Certaines de ces idées permettront de situer davantage la définition de médiation qui sera proposée pour ce projet.

Le sociologue français Antoine Hennion soutient de son côté que les médias « mettent en jeu [...] une forme spécifique de médiation par laquelle les objets, les pratiques et les représentations sont socialement configurés » (Rueda, 2010, 3). La pensée d'Hennion est aussi caractérisée par la prise en compte de la multiplicité des acteurs et intermédiaires présents dans la production de messages par les médias (*Ibid*). Il inclut donc l'idée de perméabilité et d'interdépendance entre les

médiateurs. Ce concept peut être utile pour réfléchir à la place complexe des journalistes culturels dans les médias.

Bernard Miège, dans son texte *Médias, médiations et médiateurs, continuités et mutations*, paru en 2008, reconnaît que les médiations des médias se sont grandement complexifiées avec le temps, notamment en raison de la multiplication des médiateurs, la presse traditionnelle n'étant plus du tout le seul moyen d'accéder à de l'information. Il parle entre autres de la fragmentation de l'espace public qui rend la médiation d'enjeux sociaux par les médias plus complexe à décoder (Miège, 2008).

Miège cite l'auteur Jesús Martín Barbero, qui s'est intéressé particulièrement à la télévision et à ses effets. Miège souligne que cet auteur s'est spécifiquement penché sur l'influence du médium utilisé dans la médiation. En effet, Martín Barbero défend une thèse selon laquelle les médiations dépendent des attentes du public envers un certain médium (*Ibid*).

Dans *Des médias aux médiations, quelles médiations, quels objets, quels enjeux ?* l'auteure Amanda Rueda se penche tout particulièrement sur la pensée de Martín Barbero. Elle souligne notamment ses idées concernant la transmission des imaginaires collectifs, il ne s'agit donc pas pour les médias de transmettre de nouvelles idées, mais bien de perpétuer celles déjà existantes. Cette médiation est pour Martín Barbero un acte de transmission d'un discours dominant. Rueda se base sur l'idée que les médias traditionnels ont une importante influence sur l'organisation sociale. Donc, au-delà de la production des médiations en cours dans les industries culturelles, ils sont « l'espace de création et d'appropriation culturelle, d'activation de l'expérience » (*Ibid*, 8).

L'auteure présente également le travail d'Éric Maigret et d'Éric Macé, qui ajoutent l'idée de médiaculture à celles de leurs prédécesseurs. Ici, il est plutôt question de nouvelles cultures générées par les médias ou de cultures qui leur sont propres. Maigret et Macé parlent entre autres du fait qu'en plus de perpétuer des cultures, des visions, les médias peuvent en générer des nouveaux.

À la lumière de ces différentes définitions, il convient de conclure que la médiation est donc un lieu de tension où les idées peuvent être perpétuées, modelées ou modifiées. C'est un espace où

un accès nouveau peut être donné à la sphère culturelle, mais il peut aussi s'agir d'un espace d'affirmation de l'hégémonie culturelle, particulièrement dans le cas des médias traditionnels. En effet, il s'agit pour les médiateurs de choisir la façon de présenter un message donné. Dans le cadre de ce mémoire, la définition de Martín Barbero selon laquelle les médias perpétuent des imaginaires collectifs dans leurs médiations sera privilégiée. Il s'agira d'une base pertinente pour ensuite discuter les visions de la danse présentées par les journalistes.

Les journalistes peuvent donc prendre différentes postures dans leur médiation d'une information. L'une de ces postures est celle du *gatekeeper*, qui peut être traduit comme celle de « chien de garde ». Pour les journalistes généralistes, cette posture signifie qu'en tant que professionnels des médias, ils doivent s'assurer de protéger la démocratie en choisissant quelles informations seront diffusées. Pamela J. Shoemaker et Timothy P. Vos soulignent que c'est donc une certaine image de la réalité qui est offerte au public par les médias, ce qui fait des journalistes des médiateurs.

People rely on mediators to transform information about billions of events into a manageable subset of media messages. On the face of it, narrowing so many potential messages to so few seems to be impossible, but there is a lengthy and long-established process that makes it happen day in and day out. (Shoemaker & Vos, 2009, 7)

Cette fonction revient aussi aux experts de l'art qui sont appelés à déterminer la valeur de différentes œuvres et donc de décrire ce qui, selon leur interprétation de la réalité, correspond à de l'art de qualité. Ils assument ainsi eux aussi une fonction de *gatekeeper* (Delagrangé, 2024).

Les journalistes culturels se trouvent entre ces deux profils, à la fois journalistes et à la fois experts d'une ou plusieurs formes artistiques. Ils peuvent donc dans leur posture de médiateur faire un tri dans l'offre culturelle et déterminer ce qui mérite d'être présenté au public ou pas. C'est d'ailleurs ce que York et Chimbel soutiennent dans leur article. Selon eux, les journalistes culturels ont le pouvoir d'assurer la visibilité de la danse dans les médias grâce à leur position de *gatekeeper*. Béra a également décrit la pratique de certains journalistes culturels comme celle de commissaires qui choisissent ce qui mérite d'être présenté au public, ce qui est lié au concept de *gatekeeping*. Ce concept sera donc pertinent pour la suite de cette recherche.

Il est important de mentionner que la notion de médiation a aussi été développée dans le domaine artistique. La médiation culturelle se définit par des stratégies de vulgarisation et de partage d'œuvres d'art. La pratique se développe de plus en plus et elle est très variée (Abouddrar & Mairesse, 2016). La médiation passe par le biais d'une personne intermédiaire qui partage diverses connaissances ou propose des activités qui permettront la découverte du travail d'un artiste (*Ibid*). Le travail des journalistes culturels s'inscrit donc dans les perspectives citées plus haut, mais peut aussi relever de la médiation culturelle, puisque la notion de partage, d'analyse et de vulgarisation est présente dans leur travail. C'est notamment le cas s'ils traitent de danse et en parlent avec un public qui connaît peu cet art. Cependant, bien que cet aspect soit pris en compte, il n'est pas privilégié pour ce projet, puisqu'il ne permet pas de répondre aux objectifs de recherche qui visent à s'intéresser au contexte médiatique qui entoure le journalisme culturel. Ainsi, le parallèle avec la médiation culturelle est intéressant, mais la médiation telle que présentée dans les études médiatiques offre les outils nécessaires pour mener à bien cette recherche. Mobiliser les études médiatiques permet de situer le journalisme culturel dans le contexte plus large des médias traditionnels.

2.2.2 Les *cultural studies*

C'est dans cette perspective que les concepts émanant des *cultural studies* sont pertinents pour ce projet. Les chercheurs de ce domaine ont pour leur part réfléchi à la réception par le public de contenus médiatiques en plus d'étudier les notions d'hégémonie. Dans la revue littérature, j'ai pu constater l'image péjorative qui était dépeinte par certains auteurs de la tendance vers un journalisme culturel plus marchand qui serait influencé par les intérêts du public. Cette intellectualisation de la place de l'art dans les médias représente-t-elle la vision des journalistes qui l'écrivent ? Je pourrai leur poser la question. Toutefois, au préalable, les théories des *cultural studies* permettent de réfléchir à la place du public dans le processus de médiation.

Dans son texte *Codage/décodage*, le chercheur et figure de proue des *cultural studies*, Stuart Hall, revient sur les bases de la sémiotique pour mettre de l'avant le danger des signes qui sont acceptés comme naturels et égaux pour tous (Hall, 1994). Hall s'intéresse principalement à la télévision et donc aux messages transmis par les productions télévisuelles. Il parle des processus discursifs qui visent à créer un message qui a un sens spécifique afin d'être ensuite transmis au public (*Ibid*).

Certains signes seront donc transmis comme naturels au public alors qu'en fait ils ne s'appliquent de cette façon qu'à une fraction spécifique de l'auditoire (*Ibid*). Ces signes relèvent en fait de la culture dominante, c'est pourquoi leur sens n'est pas remis en question (*Ibid*). Selon Hall, ils sont perpétués par les médias, les émetteurs du message, dans l'optique selon laquelle ils seront acceptés comme vrais par les récepteurs de ce message, le public (*Ibid*). Cependant, le chercheur propose les principes de codage et de décodage afin de reconnaître le pouvoir de remise en question du public (*Ibid*).

Le codage est le processus selon lequel les producteurs d'information structurent un contenu afin de lui donner un certain sens (*Ibid*). Le décodage, de son côté, est l'acte selon lequel le public reçoit ce message selon ses valeurs et sa réalité (*Ibid*). Hall propose trois positions de décodage. D'abord, celle qu'il qualifie de dominante hégémonique, donc celle qui adhère au message transmit sans le questionner (*Ibid*). Il parle ensuite d'une position négociée qui accepte certains aspects du message, mais en réfute d'autres et finalement d'une position oppositionnelle, donc qui refuse le message transmis (*Ibid*). Pour Hall, cette suggestion visait entre autres à critiquer l'idée selon laquelle certains messages véhiculés par les médias étaient incompris par une partie de la population (*Ibid*). Au contraire, il considère qu'il s'agit d'une méprise qui se base sur l'hégémonie culturelle (*Ibid*).

L'hégémonie culturelle est d'ailleurs un concept qui a été développé par Antonio Gramsci. Il s'agit de l'idée selon laquelle le pouvoir n'appartient pas tout à fait au politique, mais bien à l'opinion publique et que c'est cette opinion publique qui régit les dynamiques sociales (Tosel, 2005).

Gramsci proposait d'ailleurs de renverser cette hégémonie grâce à ce qu'il appelle le journalisme intégral. Gramsci suggérait un journalisme créé « dans la perspective d'une hégémonie des classes subalternes en lutte pour la disparition de la division entre dominants et dominés » (*Ibid*, 68). Il soulignait ainsi l'importante portée idéologique des médias (*Ibid*).

Il peut d'ailleurs être intéressant de réfléchir l'hégémonie culturelle de la façon dont le fait Danick Trottier. Il a publié un ouvrage en 2021 qui vise à repenser la hiérarchie entre musique populaire et classique, donc entre art élitiste et populaire. Il invite à voir ces genres de façon plus fluide. Le musicologue mentionne d'ailleurs l'influence de cette hiérarchie sur les catégories d'auditeurs, la musique étant à certains égards liée à la classe sociale. Il se réfère d'ailleurs à l'ouvrage *La*

Distinction de Pierre Bourdieu: « Le cheval de bataille de Bourdieu va donc devenir l'inégalité d'accès à la culture et son corollaire qu'est le privilège culturel en fonction de l'appartenance à la classe » (Trottier, 2021, 91). Il s'agit donc de réfléchir à la tension entre art populaire et classique pour relever les dynamiques de dominations sociales qui existent toujours de nos jours. Ces tensions existent également dans le monde de la danse, qui est divisé par certains entre danse commerciale et danse de création.

En reprenant ainsi la théorie de Bourdieu, Trottier pose la question de l'accès à l'art. Cette idée répond au principe de codage et décodage d'un message qui serait modelé pour un seul type d'auditoire selon Hall, et à la résistance nécessaire à l'hégémonie culturelle de Gramsci. Ainsi, la posture épistémologique des *cultural studies* s'articule autour des rapports de domination ancrés dans le quotidien et perpétués par le populaire. Elles visent une résistance qui pourrait mener à une certaine équité.

Selon Sabrina D. Misirhiralall, les médias sont également un lieu où se consolident les rapports de classe en ce qui a trait à la danse (Misirhiralall, 2013). Dans l'article *Dance as Portrayed in the Media*, la chercheuse analyse 49 articles au sujet de la danse publiés dans le New York Times (*Ibid*). Elle soulève alors une tendance des articles à diviser le type de danse par classe sociale, le ballet, par exemple, est, selon ses résultats, présenté comme plus élitiste (*Ibid*). Dans cette optique, les outils développés par les *cultural studies* me permettent dans le cadre de ce projet d'aborder la question de l'accès à l'art, et de la réception du travail journalistique par le public. Puisque j'analyse le rôle des journalistes culturels comme étant celui de médiateurs entre les artistes et le public, il est important de se pencher sur leur rapport avec ce public et sur la manière dont cela influence leur présentation de la danse. Il a d'ailleurs été souligné que le choix des sujets fait partie du travail des journalistes. Ces sujets peuvent être connus et appréciés par différents publics, qui, dans le cas de la danse, sont parfois restreints. Les travaux de Sarah Thornton sur les sous-cultures sont utiles pour enrichir la réflexion à ce sujet.

2.2.3 La notion de sous-culture, selon Sarah Thornton

Au-delà de la vision binaire qui départage la culture populaire d'élitiste, la notion de sous-culture est particulièrement pertinente en ce qui a trait au journalisme culturel sur la danse. Plusieurs

styles de danse peuvent être perçus comme des sous-cultures moins connues du grand public et ayant des codes qui leur sont propres. Cette notion a d'ailleurs été évoquée dans la revue de littérature. La chercheuse en études médiatiques Sarah Thornton s'est penchée sur la dynamique des sous-cultures.

Dans l'ouvrage *Club Cultures : Music, Media and Subcultural Capital*, Thornton se penche sur ce qu'elle décrit comme la sous-culture des boîtes de nuit. Elle développe ses travaux sur les sous-cultures de manière à analyser comment elles se développent à l'interne, plutôt qu'en opposition au populaire. Elle suggère une définition distincte de celle proposée par les chercheurs en études culturelles. Elle définit le terme « sous-culture » comme un équivalent du mot « underground ». De plus, Thornton développe la notion de *subcultural capital*, le capital sous-culturel, un terme qui s'inspire du concept de capital culturel développé par Pierre Bourdieu. Le capital sous-culturel est défini comme la valeur donnée à des différences attribuées à un groupe spécifique qui est lié à une sous-culture. Ces signes distinctifs permettraient d'obtenir et de conserver un statut au sein du groupe et ainsi de développer son appartenance à cette sous-culture.

La sous-culture telle que réfléchi par Thornton oppose notamment ce qui se retrouve dans les médias et ce qui en est exclu. Elle décrit comment certains éléments nés dans des sous-cultures ont été rejetés par lesdites cultures lorsqu'ils ont été repris par les médias traditionnels. Elle distingue d'ailleurs trois niveaux de médias : micro, de niche et de masse (*Ibid*). Les sous-cultures se définissent notamment par un désir d'être tenu loin des médias de traditionnels : « Approving reports in mass media like tabloids or television, however, are the subcultural kiss of death » (*Ibid*, 6).

Pour Thornton, l'authenticité est l'une des valeurs clés des sous-cultures qui sont vues par leurs membres comme pures. Ces groupes se positionnent d'ailleurs en opposition aux médias traditionnels, pour qu'il y ait sous-culture, il faut qu'il y ait culture (*Ibid*). Ainsi, un reportage ou une chronique dans un média traditionnel a le pouvoir de détruire l'aura d'authenticité qui entoure des symboles d'une sous-culture, mais cela pourrait également le renforcer ou le modifier.

Selon Thornton, les médias établissent donc la hiérarchie du milieu culturel :

In the case of youth, the difference between the 'hip' and the banal, honorable and trash culture tends to correlate with amounts and kinds of media exposures- some media legitimate while others popularize, some preserve the esoteric while others are seen to 'sell out'. As subjects of discussion and sources of information, media are deliberate and accidental determinants of cultural hierarchy. (*Ibid*, 164)

Le milieu de la danse, comme on l'a vu dans le précédent chapitre, est très diversifié. Certains spectacles forts populaires relèvent de la culture plus commerciale, tandis que d'autres s'adressent à un public conquis, qui possède les codes nécessaires à leur appréciation. En ce sens, les journalistes culturels naviguent entre les différentes propositions, à divers degrés de popularité et d'accessibilité. Il sera pertinent de les questionner sur les sous-cultures de la danse et sur la notion d'authenticité des artistes. En entrevue, la chroniqueuse Thérèse Parisien parlait de la nécessité d'inviter des artistes populaires, connus du grand public, mais de l'intérêt également d'aller chercher plus loin pour s'entretenir avec des créateurs plus émergents ou subversifs (Parisien, Lépine-Blondeau, 2020).

Comme démontré par Thornton, les sous-cultures offrent des possibilités très riches. Au Québec et au Canada, des médias de niche couvrent les arts vivants pour des publics déjà conquis et intéressés. Cependant, dans le cadre de ce travail de recherche c'est également la présentation de la danse à un public plus large qui importe. Il s'agira donc d'analyser comment les journalistes naviguent entre œuvres plus populaires et plus nichées ainsi qu'avec les différentes catégories de publics. À cet effet, il sera important de considérer que certains des spectacles couverts relèvent moins de la culture populaire que d'autres. Thornton mentionne que certains artistes voient une perte dans l'authenticité symbolique de leur œuvre lorsqu'elle est mentionnée dans les médias traditionnels, ce qui soulève des questions sur la relation entre journalistes et créateurs. Au-delà de la forme et du fond des contenus journalistiques, les conditions de travail des journalistes affectent leur production, une réalité qui peut être étudiée par le prisme des travaux de David Hesmondhalgh.

2.2.4 Le concept d'industries culturelles tel que présenté par David Hesmondhalgh

Il est également important de lier les théories au sujet du travail de médiation des journalistes et des dynamiques des milieux culturels aux réalités contemporaines de la pratique du journalisme. Catherine Voyer-Léger parle dans son livre sur les critiques culturels de la disparition des

spécialités en journalisme culturel (Voyer-Léger, 2020). Des médias américains témoignent également du peu de journalistes culturels dédiés à la danse toujours en poste (Ellison, 2022). Au Québec, de nombreux médias se trouvent dans une situation financière précaire (Paré & Dufour, 2025). Le contexte actuel dans lequel évolue le journalisme culturel peut donc influencer sa pratique. Dans le texte *Industries culturelles et cultural studies* de David Hesmondhalgh traduit dans le livre *Cultural Studies – Anthologie*, l'auteur présente le concept d'industries culturelles comme un outil qui permet d'analyser ce type de dynamiques dans les milieux médiatiques. Il s'inspire des travaux de chercheurs en économie politique de la communication pour parler des tensions qui influencent l'industrie culturelle et sa couverture médiatique. Il souligne donc les impératifs économiques qui sous-tendent les décisions des producteurs culturels et médiatiques tout en conservant la valeur de la réception par le public qui est propre aux études culturelles (Hesmondhalgh, 2008).

Dans ce chapitre, l'auteur fait notamment référence au travail de Nicolas Garnham, qui avait plaidé dans certains textes pour des politiques culturelles qui soutiendraient particulièrement la diffusion de productions artistiques, plutôt que de seulement se concentrer sur la création. Ainsi, il s'agit de marier les décisions politiques à leurs résultats dans le milieu culturel. Hesmondhalgh s'est également penché dans des travaux subséquents sur la réalité des travailleurs des industries culturelles et créatives. Pour cela, il a parlé notamment avec des journalistes travaillant pour des magazines. Il compare leur expérience du milieu professionnel avec celle dans le milieu de la musique et y trouve des similitudes (Hesmondhalgh & Baker, 2010). Il constate notamment la précarité qui est caractéristique de ce type de carrière. Les artisans y sont d'ailleurs bien souvent des pigistes. Il souligne que le travail dans les industries culturelles à grande valeur symbolique et qu'il est perçu comme un idéal par plusieurs qui pourront donc vivre de leur passion et jouir de la liberté du mode de vie de pigiste (*Ibid*). Toutefois, Hesmondhalgh constate que cette liberté peut avoir un prix, notamment l'isolement, la précarité et les difficultés financières (*Ibid*). Le chercheur français Patrick Cingolani a résumé dans un article publié en 2014 la pensée d'Hesmondhalgh de la façon suivante : « Tout se passe comme si pour certaines professions, la chance sociale de faire un travail enrichissant légitimait un travail à rabais » (Cingolani, 2014, 56). Cette réalité s'inscrit dans le cadre des industries culturelles, puisqu'Hesmondhalgh démontre quel est le fruit des dynamiques en place et notamment des décisions politiques qui régissent ces industries hautement

dépendantes des subventions. Il s'agit donc de prendre en considération les variables économiques comme l'une des clés dans la compréhension de l'évolution du journalisme culturelle. Le concept d'industrie culturelle tel que présenté par Hesmondhalgh amène donc à se questionner sur les répercussions des impératifs économiques des médias sur le travail des journalistes culturels.

Le cadre conceptuel indique donc que cette recherche va porter sur le rôle et le pouvoir des journalistes en tant que médiateurs de la culture en s'intéressant à l'idéal de démocratisation de l'art de la danse et en considérant la réalité contemporaine du travail de journalistes.

CHAPITRE 3

MÉTHODOLOGIE

Dans ce chapitre, je présenterai la méthodologie qui a été utilisée dans le cadre de cette recherche afin de répondre à la question définie dans les précédents chapitres. J'expliquerai d'abord l'approche choisie. Par la suite, je définirai les terrains de la recherche et justifierai leur pertinence pour répondre à mes objectifs. Il sera ensuite question de la méthode de collecte de données qui a été employée.

3.1 Approches méthodologiques

Une approche qualitative a été mobilisée dans le cadre de cette démarche afin de répondre à la question de recherche. L'approche est également interprétative, puisque l'objectif est de faire ressortir la façon dont les acteurs principaux de cette recherche font sens de leur pratique (Gohier, 2004). Cela signifie que la méthode choisie servira à découvrir quelles sont les croyances et motivations des journalistes culturels qui écrivent sur la danse vis-à-vis de leur travail. Ainsi, l'objectif est de mieux comprendre le journalisme culturel à travers le point de vue de ses praticiens, ce qui s'inscrit donc également dans l'approche phénoménologique (*Ibid*). Cette recherche est aussi inductive, puisqu'elle sera basée sur des exemples spécifiques de pratiques journalistiques qui serviront ensuite à tirer des conclusions plus générales sur les tendances récurrentes dans le domaine de l'actualité de la danse au Québec (Anadón, 2006). L'apport des textes de Gramsci et des *cultural studies* inscrit aussi cette recherche dans l'approche critique, puisqu'il est question d'analyser les rapports de pouvoir au sein de l'appareil médiatique qui font en sorte que des sujets comme la danse sont peu traités (Gohier, 2004).

3.2 Terrains

Les terrains choisis pour cette recherche sont les médias traditionnels québécois qui diffusent des contenus radiophoniques ou publient des articles au sujet de la danse. Ainsi, il est question, entre autres de Radio-Canada, *Le Devoir*, *La Presse*, *The Montreal Gazette* et ICI Première (Prince & Giasson, 2019). Puisque beaucoup de journalistes culturels de la presse écrite sont des pigistes, les médias nommés ci-haut ne le sont qu'à titre indicatif, l'objectif n'était pas de s'en tenir à une liste

restreinte, mais bien de présenter une variété de médias traditionnels (Voyer-Léger, 2020). Ces terrains sont pertinents, car ils sont les lieux où le journalisme culturel se déploie. Les médias dont il sera question choisissent de parler de danse et donc ils engagent des journalistes et critiques culturels en tant qu'employés permanents, surnuméraires ou pigistes. Il importe donc de s'y attarder puisque cela s'inscrit dans l'objectif de la recherche, qui est de rendre compte de la réalité de cette pratique qui justement prend forme au cœur de ces terrains.

De plus, la littérature mobilisée démontre la pertinence de ces terrains puisque les travaux présentés dans la revue de littérature, tels que ceux de York et Chimbel, en 2016, et de Luckerhoff, en 2018, ont étudié les médias comme terrains pour l'actualité culturelle pour répondre à des objectifs de recherche complémentaires à celui qui est envisagé ici. Il serait d'ailleurs complexe de choisir d'autres terrains qui pourraient être pertinents pour cette recherche. Ainsi, pour accéder au terrain j'ai contacté par courriel les journalistes dont le travail correspond à mon objectif de recherche.

3.3 Techniques d'enquête

Deux méthodes de recherche ont été utilisées afin de sonder ces terrains de façon précise. D'abord, une recherche d'archives a servi à constituer l'échantillon, puis des entretiens semi-dirigés ont permis de sonder mon sujet de recherche. Les témoignages de neuf journalistes ont été recueillis lors d'entretiens. Cette technique d'enquête est particulièrement pertinente dans le cadre d'une recherche qualitative et pour répondre à la question de recherche qui porte sur la vision que les journalistes culturels ont de leur rôle. Les entretiens ont ainsi permis de répondre à cette question directement à la source, soit via les personnes concernées. Une analyse de discours médiatique aurait permis d'analyser la production d'actualité culturelle sur la danse autrement, cependant, les possibilités d'arriver à des conclusions sans surinterpréter auraient été assez limitées. Les entretiens ont ainsi permis de relever les intentions des professionnels en leur parlant directement et aussi d'agir de façon cohérente avec l'approche interprétative choisie.

3.3.1 L'échantillonnage

La première étape pour préparer les entretiens semi-dirigés a été de déterminer qui constituerait l'échantillon. La présente recherche adopte une approche qualitative phénoménologique, qui fait donc « ressortir les structures générales et spécifiques des phénomènes étudiés » (Savoie-Zajc,

2007). Lorraine Savoie-Zajc souligne que, dans ce type de recherche, le chercheur souhaitera donc choisir des intervenants qui ont vécu le phénomène dont il est question. Elle indique qu'il va donc s'assurer que les personnes qui constituent son échantillon soient celles qui correspondent le mieux au vécu dont il veut parler.

Selon Savoie-Zajc, l'échantillon idéal « est intentionnel, il est pertinent par rapport à l'objet et aux questions de la recherche, il est balisé théoriquement et conceptuellement, il est accessible et il répond aux balises éthiques qui encadrent la recherche » (*Ibid*, 100). Ainsi, elle souligne que l'objectif sera de présenter « le point de vue de personnes « compétentes » eu égard à l'objet d'étude » (*Ibid*, 110).

Pour répondre à la question de recherche, les personnes les plus compétentes sont les journalistes qui ont couvert la danse dans les médias traditionnels au Québec entre 2005 et 2025. Toutefois, parmi eux, certains ont davantage couvert la danse que d'autres. De plus, ils ont réalisé ces activités dans divers contextes, certains à Montréal, d'autres en dehors de la métropole, certains à temps plein, d'autres à temps partiel, et ce, tant pour des publics francophones qu'anglophones.

Ainsi, pour choisir l'échantillon idéal, il importait d'avoir une vue d'ensemble de la couverture de la danse et, surtout, de ceux qui l'ont pratiquée entre 2005 et 2025. Un travail sur archives s'est donc imposé comme la meilleure façon de sonder ce qui a été produit au sujet de la danse dans les médias traditionnels et en faire sens (Barbier & Mandret-Degeilh, 2018). C'est également une façon de me défaire mes biais, puisque j'ai l'habitude de lire au sujet de cette discipline artistique dans les médias.

Afin de déterminer quels journalistes seraient sondés pour le projet, une recherche d'archives a été effectuée à travers la plateforme numérique Eurêka, qui rassemble une grande variété d'articles de journaux et de revues provenant autant du Canada que de l'international. La recherche a d'abord été effectuée à l'intérieur du groupe de sources intitulé « Sélection Québec » qui inclut les médias *Le Droit*, à Ottawa, *Le Soleil*, à Québec, *Le Devoir* et *La Presse*, à Montréal. La période choisie était du 1^{er} janvier 2005 au 1^{er} janvier 2025. Pour accéder à un maximum d'articles, la requête inscrite dans le moteur de recherche consistait à répertorier tous ceux qui contenaient le mot-clé « danse ». Cette recherche a donné 39 617 résultats. Tous les articles qui incluaient le mot « danse »

ne portaient toutefois pas nécessairement sur cet art, puisque c'est un mot qui est utilisé dans diverses expressions qui peuvent s'appliquer, entre autres dans les milieux politiques et sportifs. Les titres des articles ont ainsi permis d'écarter ceux qui ne portaient pas sur le sujet de la recherche. Puis, les noms des auteurs des articles restants ont été recensés. Les noms qui revenaient plus de 5 fois étaient notés, puis une recherche plus approfondie au sujet du journaliste était effectuée afin de déterminer si cette personne s'était bel et bien intéressée spécifiquement à la danse au cours de sa carrière. Lorsque cette recherche confirmait, notamment à travers une biographie ou la page consacrée à un journaliste sur le site web de son média, qu'une personne avait traité de danse de façon substantielle au cours de sa carrière, son nom était ajouté à un tableau Excel. J'y inscrivais son nom, le ou les médias pour lesquels il ou elle a travaillé, les années durant lesquelles il ou elle a exercé le métier, son statut d'emploi et sa spécialisation. Il n'a pas été possible de confirmer l'ensemble de ces informations pour l'entièreté des journalistes choisis, puisqu'elles n'étaient pas toutes disponibles.

Le même processus a été effectué par le biais d'Eurêka pour les médias qui n'étaient pas inclus dans la sélection « Québec ». D'abord, le contenu du site web de toutes les stations de Radio-Canada au Québec se trouve sur la plateforme. Des segments radio, des vidéos et des articles web y sont archivés. Le mot-clé « danse » a été recherché pour ce média. J'ai ensuite effectué une recherche pour le terme « dance », en anglais, sur les pages de *The Montreal Gazette* et sur le site web de CBC Montreal, toujours sur la plateforme Eurêka, afin de m'assurer d'inclure des journalistes anglophones. J'ai aussi effectué des recherches pour les journaux de Québecor : *Le Journal de Montréal* et le *Journal de Québec*. Les noms des journalistes qui correspondaient aux critères cités plus haut ont été ajoutés à la liste. Une recherche dans la section du site du Regroupement québécois de la danse consacrée aux journalistes spécialisés en danse a permis de confirmer certaines découvertes et d'ajouter d'autres noms à la liste.

Cette recherche d'archives a servi de guide afin de choisir un échantillon diversifié pour les entretiens. L'objectif était de sélectionner des journalistes qui ont travaillé autant pour la presse écrite que pour la radio. Afin de présenter une diversité de points de vue et de réalité, il était important d'inclure autant des pigistes que des employés permanents de médias traditionnels québécois. Je me suis assurée qu'ils proviennent d'une variété de médias pour que leurs réalités

soient différentes. Ainsi, des journalistes qui travaillent pour *Le Devoir*, qui traitent plus souvent de danse et de façon plus approfondie, s'adressent à un lectorat plus spécifique que ceux qui travaillent pour Radio-Canada, qui est le diffuseur public, accessible gratuitement à tous les Canadiens, rejoignant donc un plus large public, et qui n'a pas de sous-section portant spécifiquement sur la danse dans sa rubrique culturelle. Il a aussi été important d'inclure des journalistes ou critiques culturels anglophones, car ils s'inscrivent dans l'écosystème québécois et s'adressent à un lectorat différent de celui de leurs collègues francophones, ainsi des journalistes de CBC et *The Montreal Gazette* ont été invités à participer.

Les journalistes ont été contactés par vague afin de s'ajuster à l'horaire de tous et aussi de permettre aux premières personnes interrogées de recommander les noms d'autres journalistes pour enrichir la liste, une technique inspirée par l'échantillonnage par « effet boule de neige » (Beaud, 2016, 268). L'objectif était de bonifier le corpus de journalistes et aussi de procéder en cohérence avec l'approche phénoménologique choisie. C'est l'expérience terrain des journalistes sondés qui permet d'informer la recherche. Leur connaissance de leurs collègues peut donc confirmer certaines des conclusions de la recherche d'archives et, potentiellement, ajouter de nouveaux noms à la liste des personnes choisies. La dernière journaliste à avoir accepté de participer à un entretien a d'ailleurs été choisie grâce à la recommandation d'un autre journaliste. L'échantillon a aussi dû être composé graduellement parce que certaines personnes contactées au départ n'ont pas répondu à ma demande pour un entretien. De plus, les premiers entretiens ont démontré des différences entre les perspectives de journalistes de Montréal et celles de ceux basés à l'extérieur de la métropole. Ainsi, cela a mené à ajouter une troisième journaliste de l'extérieur de Montréal. Ces différentes étapes ont permis de composer l'échantillon final composé de neuf journalistes. Il est décrit dans le tableau suivant.

Tableau 3.1 Journalistes culturels ayant participé aux entretiens

Nom	Ville	Média	Statut	Médium	Années de pratique
Philip Szporer	Montréal	CBC, Radio-Canada et plusieurs médias spécialisés	Pigiste	Presse écrite et radio	Depuis les années 80
Linde Howe-Beck	Montréal	<i>The Montreal Gazette</i> et plusieurs médias spécialisés en Amérique du Nord et en Europe	Employée permanente puis pigiste	Presse écrite	Des années 80 à 2020
Catherine Lalonde	Montréal	<i>Le Devoir</i>	Employée permanente	Presse écrite	Depuis 2008
Léa Villalba	Montréal	<i>Le Devoir</i> et certains médias spécialisés	Pigiste	Presse écrite	Depuis 2018

Iris Gagnon-Paradis	Montréal	<i>La Presse</i>	Employée permanente	Presse écrite	Depuis 2013 (<i>La Presse</i>) 2007-2013 (autres médias)
Marie-Gabrielle Ménard	Montréal	Radio-Canada	Pigiste	Radio	De 2017 à 2025
Gabrielle Morissette	Québec	Radio-Canada	Employée surnuméraire	Radio, presse écrite et télévision	Depuis 2021
Emmanuelle Brousseau	Trois-Rivières	Radio-Canada et autres médias	Employée surnuméraire	Radio, presse écrite	Depuis 2023
Claudia Blais-Thompson	Gatineau	<i>Le Droit</i>	Employée permanente	Presse écrite	Depuis 2020 (<i>Le Droit</i>) Auparavant médias régionaux

3.3.2 L'entretien semi-dirigé

L'objet de recherche et l'approche qualitative choisis m'ont menée à préconiser l'entretien semi-dirigé comme technique d'enquête. Elle est définie comme « une interaction verbale animée de façon souple par le chercheur » (Savoie-Zajc, 2016, 340). Ses objectifs sont de faire sens de la perspective des personnes interviewées et de valoriser leur expérience. En effet, selon Lorraine Savoie-Zajc, il s'agit notamment de « rendre explicite l'univers de l'autre » et de cerner « la compréhension du monde de l'autre » (*Ibid*, 343). C'est une technique d'enquête qui peut aussi avoir des avantages pour l'intervenant, car l'entretien peut déclencher « une réflexion et [...] stimuler des prises de conscience et des transformations de la part des interlocuteurs » (*Ibid*, 344).

Lorraine Savoie-Zajc souligne également que l'entretien, puisqu'il résulte d'une interaction entre l'intervieweur et l'interviewé, produira des résultats « situationnels » qui vont témoigner d'un moment unique qui ne pourrait pas être reproduit de façon identique (*Ibid*, 342). Le déroulement des entretiens influence donc les réponses qui seront données.

Les journalistes ont tous été contactés par courriel, avec un message de prise de contact qui incluait un résumé des intentions de la recherche ainsi que des précisions au sujet de la possibilité qu'ils avaient de demander l'anonymat. Un entretien d'une durée d'une heure a été planifié avec chacune des personnes qui ont accepté l'invitation. Tous ceux qui étaient basés à Montréal se sont vu proposer une rencontre en personne ou en visioconférence, la deuxième option est celle qui a été préférée par tous pour son côté pratique, notamment. Les entretiens ont été effectués entre janvier et novembre 2025.

3.3.3 Déroulement des entretiens

Les entretiens ont été divisés en cinq thématiques déterminées au préalable. Les questions étaient les mêmes pour chaque discussion afin de favoriser la comparaison entre les réponses des différents intervenants. Les questions ont ainsi été choisies dans le but d'ouvrir à la discussion, leur portée volontairement large a permis d'assurer le caractère semi-directif de l'entretien et de limiter l'influence de questions trop directives sur les réponses de l'intervenant (Poupart, 2012).

D'ailleurs, cette technique a permis de laisser une porte ouverte aux apartés non planifiés, et donc d'aller au-delà des thématiques prédéfinies, bien qu'il ait fallu parfois revenir à l'intention principale de la recherche si l'intervenant s'en écartait trop (*Ibid*). Si cette méthode a ses avantages, elle a toutefois déstabilisé certains des journalistes qui avaient besoin de précision pour déterminer comment répondre à une question. Les entretiens ont tous été enregistrés par Zoom. Ils ont par la suite été sauvegardés dans mon ordinateur et sur un disque dur externe. La version audio a été retranscrite une première fois grâce à l'outil de retranscription de Word. Les résultats n'étant pas toujours exacts, j'ai lu et corrigé les verbatims afin qu'ils correspondent exactement à ce qui avait été dit dans les enregistrements audio.

3.3.4 Le guide d'entretien

Le guide d'entretien a été développé et peaufiné à plusieurs reprises. Un guide plus court, de trois thèmes, avait d'abord été écrit avant la présentation du projet de mémoire devant jury. Ce dernier avait servi lors d'un entretien exploratoire avec une journaliste culturelle qui couvre la danse pour en tester les questions et les thématiques. À ce moment-là, le guide était divisé en trois sections : le travail de journaliste, les spécificités de la couverture de la danse et les intentions des journalistes qui traitent de ces sujets. L'entretien exploratoire m'a permis de confirmer l'importance de ces thématiques, mais il a fait ressortir, pour la personne avec laquelle je me suis entretenue, l'importance de parler des défis de son statut d'emploi, soit celui de pigiste, et aussi du fait qu'elle se définissait comme une spécialiste de la danse, ce qui lui donnait la confiance d'écrire des critiques au sujet de cet art.

Par la suite, des notes prises lors de la recherche d'archives ont permis de soulever certaines tendances qui sont ressorties des articles recensés. Ces articles ont notamment nourri l'historique de la danse au Québec présenté dans le premier chapitre avec, entre autres, l'histoire du FIND (Festival international de Nouvelle danse) et de sa fermeture, ainsi que les liens parfois difficiles entre journalistes et créateurs du monde de la danse. Les constats notés tout au long du processus de recherche d'archives ont ainsi nourri l'écriture du guide d'entretien.

Cela a mené à la question du schéma. L'objectif était de s'assurer que les questions soient posées le plus possible dans un ordre logique qui permettrait au journaliste de développer sa pensée.

Lorraine Savoie-Zajc suggère de commencer avec des questions « plus générales, de type descriptif » (*Ibid*, 355). Les entretiens ont tous commencé par une mise en contexte de la part du journaliste qui retraçait son parcours pour en venir à couvrir la danse au Québec. Puisque ces informations étaient dans la plupart des cas disponibles seulement partiellement en ligne, cela permettait d'établir les bases au sujet de la carrière du journaliste et de certaines de ses motivations à couvrir la danse.

La deuxième thématique portait sur la production journalistique. Les questions posées pourraient être considérées comme descriptives. Notamment, les journalistes étaient questionnés sur les étapes de production d'un article et sur leurs stratégies pour décrire sur la danse. Une question de relance portant sur le public auquel le journaliste pense s'adresser a aussi été posée à chacun des entretiens. La plupart ont mentionné dans cette section les distinctions entre prépapier et critique dans leur travail. Cette section a aussi été pour certains un moment de partage au sujet des défis auxquels ils font face, que ce soit le peu d'opportunités de couvrir la danse ou le manque de temps pour le faire.

La troisième thématique portait sur ce qui est spécifique à l'écriture journalistique sur la danse. Cette dernière s'appliquait particulièrement aux journalistes qui couvrent toutes les disciplines artistiques.

La quatrième thématique a été entre autres inspirée par la recherche d'archives, puisqu'elle porte sur le lien entre journalistes et artistes. La recension d'articles a permis de démontrer certaines tensions entre les artistes et les critiques à certains moments précis. Ainsi, cette quatrième section permettait de donner la place aux journalistes pour expliquer s'ils avaient vécu de telles difficultés tout au long de leur parcours. La majorité des personnes interrogées n'avaient pas vécu de telles tensions. Toutefois, pour celles dont c'était le cas, ce pouvait être des souvenirs plus difficiles. Il était ainsi préférable de poser ces questions plus tard dans l'entretien, puisqu'elles avaient le potentiel d'être plus sensibles.

Finalement, la dernière thématique portait sur l'état de la couverture de la danse au Québec. Comment la personne interviewée voyait-elle la place allouée à cet art dans l'espace public ? Cette dernière thématique avait pour but de laisser place aux sentiments de l'intervenant tout en lui

donnant l'occasion de formuler sa pensée de façon plus globale sur le journalisme spécialisé en danse.

À la fin de chacun des entretiens, la personne interviewée avait l'occasion d'ajouter toute information ou détail qui lui semblait pertinent et dont elle n'avait pas pu parler. Le guide d'entretien est détaillé dans le tableau suivant (Tableau 3.2).

Tableau 3.2 – Le guide d’entretien

Thème	Question	Questions de relance
Thème 1 : Le choix de la danse	Comment en êtes-vous venus à couvrir la danse dans les médias traditionnels ?	<ul style="list-style-type: none"> - Quelles ont été vos premières motivations à vous concentrer sur ce sujet ? - Quelle est l’importance de cette couverture médiatique?
Thème 2 : La production	Comment décririez-vous votre processus pour la production d’un article ou d’une chronique sur la danse ?	<ul style="list-style-type: none"> - Comment choisissez-vous vos sujets? - Comment structurez-vous les différents types de textes que vous écrivez ? - À quel public vous adressez-vous ?
Thème 3 : Les spécificités	Pouvez-vous me parler de ce qui est spécifique à l’écriture journalistique sur la danse ?	<ul style="list-style-type: none"> - Quelles stratégies utilisez-vous pour décrire un spectacle de danse ? - Que mettez-vous en valeur durant l’écriture ?
Thème 4 : Les artistes	Quelle relation entretenez-vous avec le milieu de la danse (les artistes, les diffuseurs, les autres journalistes) ?	<ul style="list-style-type: none"> - Considérez-vous la réaction des artistes dans votre processus d’écriture ? - Quelles réactions votre travail peut-il susciter chez les artistes ?
Thème 5 : La couverture générale de la danse	Comment décririez-vous la couverture de la danse au Québec en 2024 ?	<ul style="list-style-type: none"> - Qu’est-ce qui fonctionne bien selon vous ? - Quelles sont des améliorations possibles, selon vous ?

3.4 Considérations éthiques

Afin de pouvoir effectuer ces entretiens, j'ai complété la formation en éthique EPTC2 et obtenu un certificat d'éthique approuvé par le comité d'éthique de la recherche pour les projets étudiants (CERPE) de l'UQAM (Annexe Ba). Dans le cadre de ce projet, j'ai travaillé exclusivement avec des participants de plus de 18 ans qui avaient été informés des paramètres de ma recherche dans un formulaire de consentement qu'ils ont tous signé. Les participants ne tiraient pas d'avantages spécifiques de leur participation. Toutefois, la plupart d'entre eux ont dit y voir une façon de valoriser leur travail qui peut parfois être oublié. D'autres ont dit avoir pu entamer de nouvelles réflexions sur leur pratique et sur leur lien avec le public et le milieu de la danse. Ils ont également pu participer à l'avancement de la recherche scientifique sur ce sujet.

Lors de chacun des entretiens, l'objectif était de s'assurer que la personne soit à l'aise et qu'elle partage ce qu'il lui convenait de partager. Les participants ont tous été questionnés à savoir s'ils souhaitaient être anonymes. Aucun d'entre eux n'a fait cette demande. Ils ont ainsi été informés que leurs propos seraient repris dans le cadre d'un mémoire qui a pour but de mettre en relation une variété de réflexions sur la couverture de la danse dans les médias.

Les enregistrements audio et vidéos ont été détruits après la fin de leur retranscription. Les verbatims ont été conservés de façon sécuritaire, dans un dossier protégé par un code d'accès. Les participants ont tous eu la possibilité de se retirer de l'étude à tout moment s'ils n'étaient plus à l'aise avec le partage de leurs propos. Leur participation était libre éclairée. J'ai obtenu l'avis final de conformité du CERPE (Annexe Bb) à la fin de cette recherche.

CHAPITRE 4

PRÉSENTATION DES RÉSULTATS

La recherche d'archives effectuée au tout début du processus de recherche a permis de dresser un panorama partiel des journalistes qui ont couvert la danse au cours des 20 dernières années. Il s'agit d'un portrait imparfait, mais qui m'a guidé lors de la composition de l'échantillon tel qu'il l'a été décrit dans le précédent chapitre. L'exploration des articles publiés depuis 2005 a aussi été l'occasion de faire certains constats au sujet de la couverture de la danse dans ce qui m'a servi de journal de bord durant le processus. Je vais ainsi présenter ces constats, puis brosser un portrait de chacun des journalistes choisis pour les entretiens, présenter la méthode d'analyse employée pour faire sens de mes résultats et finalement présenter cette analyse thématique.

4.1 Grandes lignes des archives

La composition de l'échantillon a été l'occasion de me pencher sur les grands événements qui ont marqué la danse au Québec dans les 20 dernières années et la façon dont ils ont été traités. J'ai donc compilé certaines des notes prises durant le processus.

D'abord, j'ai pu constater que, souvent, les mêmes journalistes couvraient la danse. Les mêmes noms revenaient systématiquement année après année, jusqu'à ce que l'un d'eux soit remplacé par un autre journaliste. Ainsi, le petit groupe de journalistes s'intéressant à cet art évoluait de façon cyclique. De plus, certains médias semblaient revenir plus souvent que les autres, principalement *La Presse* et *Le Devoir*. Il était également rare de voir des journalistes généralistes couvrir la danse, les textes à ce sujet étaient principalement signés par des spécialistes.

Ensuite, il est difficile de déterminer, à la lumière de cette exploration des archives, si le nombre d'articles sur la danse au Québec a substantiellement diminué depuis 2005, puisque plusieurs articles contenant ce mot-clé, mais portant sur d'autres sujets étaient comptabilisés dans les résultats de mes recherches sur la plateforme Eurêka. Toutefois, le nombre de nouveaux journalistes spécialisés en danse, lui, a certainement diminué selon ce que j'ai vu dans les archives. J'avais beaucoup plus de noms à ajouter à la liste pour la période du début des années 2000 que dans les plus récentes années. J'ai pu, entre autres, constater que *La Presse*, qui avait, jusqu'en

2014, deux journalistes spécialisés en danse, Aline Apostolska et Stéphanie Brody, a vu sa couverture diminuer à la fin de sa collaboration avec ces deux professionnelles (Regroupement québécois de la danse, 2014). De même, du côté de *Le Devoir*, deux journalistes se séparaient auparavant la couverture de la danse, jusqu’au départ de Frédérique Doyon, en 2014 (Dumais, 2018).

Finalement, j’ai été surprise de remarquer que la question du financement de la danse revenait à plusieurs reprises. Je l’ai d’abord constaté dans les articles entourant la fermeture du Festival FIND au début des années 2000 (Doyon, 2003). Puis, ensuite, le sujet est revenu notamment en 2005 en lien avec la potentielle conversion du théâtre Maisonneuve de la Place des Arts (Baillargeon, 2005). Catherine Lalonde a également signé certains articles à ce sujet. En 2017, elle soulignait que de moins en moins d’œuvres chorégraphiques incluant de grands groupes de danseurs étaient créées au Québec, en raison d’un manque de financement. Elle ajoutait que, pourtant, « la grande forme en danse est sans doute celle qui est le plus accessible aux néophytes » (Lalonde, 2017a). En 2024, elle signait un article intitulé *Danser partout, oui ! mais il faut de l’argent* au sujet des fonds nécessaires à la présentation de davantage de danse dans les régions du Québec (Lalonde, 2024).

Ces constats ont permis de confirmer certaines de mes intuitions tout en m’informant sur l’état de la couverture culturelle. Ils m’ont aussi aidé à choisir les journalistes constituant mon échantillon qui sont la source première d’information pour cette recherche. Je présenterai dans la prochaine section un portrait de chacun d’entre eux afin de souligner les différentes réalités professionnelles qui informent chacune de leurs perspectives. Les journalistes seront présentés dans l’ordre chronologique du moment de notre rencontre. Je commencerai donc avec la première personne avec laquelle je me suis entretenue. Le tableau 3.1 présenté dans le précédent chapitre contient la liste des personnes interviewées.

4.2 Présentation de l’échantillon

Philip Szporer

La première personne avec qui je me suis entretenue est Philip Szporer, qui couvre la danse dans les médias traditionnels et dans des médias spécialisés depuis plus de 40 ans. Il œuvre

principalement en anglais, mais aussi parfois en français. Je l'ai connu comme professeur au département de danse de l'Université Concordia. En plus d'être journaliste, il est également historien de la danse et chercheur, ce qui a influencé ses réponses à mes questions. Il avait d'ailleurs déjà réfléchi au sujet que je souhaitais aborder avec lui.

Philip Szporer a d'abord pratiqué la danse avant de la couvrir dans les médias. Il me disait avoir pu intégrer une compagnie au début de sa carrière. Il raconte que l'interprétation n'a toutefois jamais été sa vocation, il voulait plutôt parler de danse dans les médias. Pour lui, son expérience du milieu était une de ses forces.

Il a écrit notamment pour les médias hebdomadaires montréalais *Hour* et *Mirror* avant de contribuer à différentes émissions de CBC comme chroniqueur. Il a aussi participé à l'émission *Aux arts, etc.* de Radio-Canada et a été invité sporadiquement à d'autres émissions. Il a participé notamment au mois d'octobre 2024 à l'émission *Culture Club* dans le cadre d'un segment sur la chorégraphe Ludmilla Chiriaeff (Homier-Roy et al., 2024). Philip a contribué également à des médias spécialisés canadiens (*The Dance Current*, *Dance Connection*), américains (*The Dance Magazine*) et européens (*Tanz*). Sa carrière est dédiée à la médiatisation et à l'étude de la danse.

Il décrit les années 1980 à Montréal comme un moment « phénoménal » pour la danse et les publications artistiques. Bien qu'il ne s'agisse pas de la période sur laquelle porte ce mémoire, les expériences qu'a vécues Philip durant ces années ont teinté ses réponses lors de l'entretien. Il dit notamment avoir constaté une diminution des espaces où il est possible d'écrire sur la danse au Québec et ailleurs en Amérique du Nord par rapport à ce qu'il a connu au début de sa carrière. Il souligne aussi l'importance pour lui de l'écriture critique qui, à son avis, permet de nourrir les discussions et les réflexions au sein du milieu de la danse, en plus de laisser des traces de ce qui a été créé.

Le vocabulaire qu'il emploie lorsqu'il parle de danse est très évocateur. Pour lui, le journaliste fait partie de l'écosystème de cette discipline ; il utilise plus spécifiquement le terme « écologie » et évoque la nécessité de la critique, tant pour les artistes que pour le public.

Marie-Gabrielle Ménard

La deuxième personne avec laquelle je me suis entretenue est Marie-Gabrielle Ménard. J'avais entendu parler d'elle à travers son balado *Faire Corps* dans lequel elle s'entretient avec des chorégraphes québécois marquants (Ménard, 2024). Comme journaliste, elle a travaillé exclusivement à la radio.

Marie-Gabrielle a travaillé comme interprète en danse contemporaine pendant près de 15 ans avant de démarrer sa carrière dans les médias en 2017. C'est une invitation d'une réalisatrice de Radio-Canada qui l'a menée à faire des chroniques et des critiques au sujet de la danse, principalement pour le diffuseur public, mais aussi pour la radio communautaire CIBL et certains médias de Québecor. Elle a été pigiste pendant la majorité de sa carrière dans les médias, qui était toujours en cours lorsqu'on s'est parlé. Elle a depuis décidé de se lancer en politique et a été élue lors des élections fédérales du printemps 2025.

Durant notre entretien, Marie-Gabrielle raconte que la façon dont elle rédige ses chroniques et critiques est très réfléchi : elle a pour objectif la démocratisation de la danse et l'ouverture à de nouveaux publics. Elle m'explique d'ailleurs qu'une des motivations de son changement de carrière était de répondre à une lacune qu'elle voyait en termes de couverture de la danse dans les médias traditionnels, elle considérait avoir une expertise qui lui permettrait d'amener une perspective qui était moins présente dans les médias. Elle est également très sensible à la réalité des artistes, puisqu'elle a elle-même été à leur place pendant plusieurs années. Elle raconte d'ailleurs que certains des critiques qui avaient parlé de son travail dans le milieu de la danse sont par la suite devenus ses collègues.

Claudia Blais-Thompson

Je me suis entretenue avec Claudia Blais-Thompson au mois de février 2025. J'avais découvert son travail pour le média *Le Droit* lors de ma recherche d'archives. *Le Droit* est un média coopératif de la région d'Ottawa/Gatineau qui fait partie des Coops de l'information. Il me semblait important de parler à des journalistes qui travaillent à l'extérieur de Montréal, et dans ce cas-ci, en Outaouais.

J'ai pu constater les différences et les points de rapprochement entre son discours et ceux des journalistes issus de la métropole québécoise.

Claudia Blais-Thompson a travaillé comme journaliste aux actualités générales dans des médias locaux en Outaouais pendant quelques années avant d'être engagée par *Le Droit* en 2020. Elle fait officiellement partie de l'équipe des arts depuis 2022 et elle est la principale journaliste qui couvre la danse pour ce média en raison de son intérêt marqué pour cette discipline. Ayant dansé de façon récréative pendant une bonne partie de sa jeunesse, c'est un sujet qui lui tient à cœur.

Notre entretien a certainement permis de souligner sa passion pour la couverture de la danse et le lien qu'elle et le média pour lequel elle travaille entretiennent avec leurs lecteurs et la communauté qu'ils servent. Son travail s'apparente à du journalisme de proximité. Elle exprime notamment son désir de répondre aux besoins spécifiques du lectorat auquel elle s'adresse. Elle mentionne aussi un intérêt renouvelé pour la danse dans sa région, notamment en raison de la tenue de compétitions annuelles et de la popularité de l'émission *Révolution*.

Gabrielle Morissette

J'ai contacté Gabrielle Morissette après avoir pu lire son travail sur le site de Radio-Canada et constaté son intérêt pour les arts vivants, principalement la danse. Je tenais à parler à une journaliste de la région de Québec parce qu'il s'y trouve de nombreuses salles de spectacles, en plus d'une école de danse professionnelle et de certaines compagnies. Gabrielle est une employée surnuméraire d'ICI Québec depuis 2021. Le statut de surnuméraire en est un d'employé dit temporaire qui est appelé à pourvoir différents postes permanents lorsque les détenteurs de ces postes doivent être remplacés (F. Chartier, 2023). Dans le cas de Gabrielle, elle m'a dit remplacé tous les postes touchant aux arts et à la culture dans la salle des nouvelles de Québec, ce qui fait en sorte qu'elle est partie intégrante de l'équipe des arts.

Elle a été engagée à Radio-Canada peu de temps après avoir fini des études en journalismes. À ICI Québec, elle est la journaliste qui couvre le plus souvent la danse en raison de son intérêt et de ses connaissances au sujet de cette discipline. Elle a dansé de façon récréative toute sa vie et elle

continue aujourd'hui de suivre des cours en soirée. Elle côtoie donc autant le milieu de l'intérieur qu'à travers sa lentille médiatique.

Gabrielle m'a parlé de l'importance pour elle de garder une distance avec les artistes desquels elle parle, surtout lorsqu'il s'agit de critiques, et de garder en tête l'intérêt public. En tant que journaliste à Québec, elle a souligné la nécessité de traiter de sujets proches des résidents de la Ville.

Gabrielle est aussi la seule journaliste rencontrée qui se décrit par le terme radiocanadien de « multiplateforme ». Elle est appelée à travailler pour la radio, la télévision et le web, ce qui teinte également son expérience de la couverture de la danse. D'ailleurs, elle décrit son environnement de travail comme très collaboratif. Elle dit partager régulièrement des idées de sujets avec les autres journalistes culturels de la salle des nouvelles et échanger sur les manières de les traiter. Elle souligne du même souffle la taille réduite de cette équipe qui couvre les arts et la culture en comparaison avec la quantité de sujets à traiter, toutes disciplines confondues. Dans ce contexte, il arrive, selon elle, que des journalistes moins familiers avec la danse choisissent de ne pas en parler par manque de temps.

Catherine Lalonde

Catherine Lalonde est depuis longtemps une figure que je considère comme incontournable quand il est question de journalisme spécialisé en danse au Québec. J'ai commencé à lire régulièrement ses articles au début de mes études en danse et c'est une habitude que j'ai conservée depuis. La recherche d'archives que j'ai effectuée a permis de confirmer qu'une importante proportion des textes publiés au sujet de cette discipline étaient écrits de sa plume. De plus, son nom a été mentionné par plusieurs journalistes avec lesquels je me suis entretenue pour ce projet de recherche.

Catherine Lalonde travaille pour *Le Devoir* depuis 2008. Elle y a d'abord été engagée pour écrire des critiques de danse, après avoir travaillé dans le milieu de la danse et en relations de presse. Elle raconte avoir connu certaines difficultés à ses débuts dans les médias à apprivoiser le moule journalistique, elle qui n'avait jamais travaillé dans ce milieu. Signer des critiques a longtemps été sa principale tâche, mais elle s'est ensuite tournée vers des reportages journalistiques traitant des

enjeux auxquels font face les milieux artistique et culturel, comme le financement, l'accès aux espaces de création et l'engagement du public.

Elle m'a expliqué avoir choisi de cesser la critique pour plusieurs raisons, notamment parce qu'elle a constaté une diminution de la portée de ses textes en lien avec leur emplacement sur le site web de son média. À son avis, les articles qu'elle écrit depuis cette transition servent davantage le milieu de la danse que des critiques.

Catherine avait elle aussi beaucoup réfléchi à l'importance de la couverture de la danse au cours de sa carrière. Elle a d'ailleurs animé la table ronde sur la place de la critique dans le milieu des arts organisé par le magazine *Spirale* au mois de février 2025, dont j'ai cité certains passages dans le premier chapitre (Lalonde *et al.*, 2025). Elle juge essentiel que l'exercice critique soit régulier et récurrent pour créer un lien avec le lectorat. Selon elle, cette récurrence est nécessaire pour qu'un critique se sente libre d'exprimer ses opinions positives comme négatives. Elle déplore d'ailleurs que la danse semble avoir de moins en moins de place dans l'espace public et parle d'une forme d'invisibilisation.

Iris Gagnon-Paradis

L'autre journaliste qui a été souvent nommée lors des entretiens pour ce projet de recherche et dont je suivais moi-même le travail est Iris Gagnon-Paradis. Elle couvre la danse pour *La Presse*, sans toutefois qu'il s'agisse de sa principale tâche. Avant de travailler pour *La Presse*, elle a fait des études à Québec, où elle a notamment travaillé pour le magazine *Voir*. Elle a toujours eu un intérêt pour la danse, notamment en raison de son bagage familial. Elle a donc couvert cette discipline tout au long de sa carrière. Iris m'a raconté avoir travaillé pour un média spécialisé à son arrivée à Montréal qui lui a permis de voir la grande majorité des spectacles de danse qui étaient présentés à ce moment-là, ce qui lui a permis de se familiariser avec le milieu. Iris travaille pour *La Presse* depuis 2013 et, encore aujourd'hui, c'est elle qui signe les critiques en danse, malgré son rôle de chef de division, puisque, selon ses dires, aucun de ses collègues ne se sent à l'aise de couvrir cette discipline. Elle écrit principalement des critiques sur les spectacles de danse les plus attendus à Montréal en plus de faire des critiques culinaires.

Iris se décrit comme un « électron libre » au sein des autres journalistes spécialisés en danse, puisqu'elle n'a jamais étudié ou travaillé dans ce domaine. Elle considère toutefois avoir suffisamment de connaissances pour écrire des critiques au sujet de spectacles de danse. Il s'agit d'ailleurs de textes qu'elle écrit par passion et parce qu'elle considère important de couvrir ces événements, même s'il s'agit de tâches qui s'ajoutent à ses autres responsabilités hebdomadaires.

Léa Villalba

Léa Villalba est une journaliste pigiste basée à Montréal. Depuis 2020, elle rédige des critiques de spectacles de danse pour *Le Devoir*, en plus de contribuer à des magazines spécialisés comme *Jeu* et *Moveo*, et de traiter une variété de sujets pour divers médias.

Léa connaît bien le milieu de la danse montréalais pour avoir complété sa maîtrise dans ce domaine. Elle poursuit toujours sa passion pour la danse, se consacrant principalement au *street dance*. Elle est d'ailleurs l'instigatrice d'une série documentaire sur l'univers des *battles* et des danses de rue présentée par Télé-Québec en 2024 (Lalumière & Villalba, 2024). Sa perspective de pigiste est différente de celle des journalistes embauchés à temps plein par un seul média, puisqu'elle doit constamment travailler à trouver des clients pour ses textes (Voyer-Léger, 2020).

Léa dit tout de même se considérer comme une pigiste privilégiée puisqu'elle a des collaborations récurrentes avec certains médias, principalement *Le Devoir* avec qui elle planifie chaque saison les articles à venir, ce qui lui donne une certaine prévisibilité.

Pour elle, c'est plutôt le peu de médias intéressés à couvrir la danse qui est inquiétant. Si ses collaborations en cours venaient à prendre fin, elle aurait peu d'autres employeurs vers lesquels se tourner. Elle souligne également que, si elle le pouvait, elle couvrirait la danse à temps plein. Cela ne lui semble toutefois pas réaliste en raison du peu d'opportunités disponibles en 2026.

Emmanuelle Brousseau

Je me suis ensuite entretenue avec Emmanuelle Brousseau, une journaliste pour Radio-Canada basée à Trois-Rivières. Après les premiers entretiens, je constatais des différences entre les

préoccupations des journalistes basés à Montréal et ceux d'autres villes. Il me semblait donc important de m'assurer d'inclure au moins une troisième personne travaillant à l'extérieur de la métropole. Après m'être informée auprès de connaissances impliquées dans le milieu de la danse en Mauricie et avoir parcouru les sites web des médias locaux, Emmanuelle Brousseau est la journaliste culturelle qui semblait le plus s'intéresser et couvrir le milieu de la danse dans son travail. Ma prise de contact avec elle a permis de confirmer ces informations. Emmanuelle a travaillé en production avant de se tourner vers le journalisme. Dans cette première carrière, elle a collaboré à plusieurs spectacles de danse en plus de travailler pour la compagnie Marie Chouinard, entre autres. Elle me raconte avoir aussi pratiqué la danse de manière récréative.

Emmanuelle est employée surnuméraire pour ICI Mauricie-Centre-du-Québec depuis 2023. Elle est souvent appelée à remplacer les journalistes culturels affectés aux deux émissions de radio de la station ou à faire de la télévision. Elle dit faire autant des comptes-rendus que des pré-papiers et s'assurer d'inclure des sujets liés au milieu de la danse autant que possible. Toutefois, comme elle couvre l'ensemble des sujets d'actualité culturelle, elle doit chaque jour choisir les sujets les plus importants à traiter, ce qui fait que la danse ne peut pas toujours être centrale à son travail.

Emmanuelle m'a souligné l'importance de son mandat régional dans son rôle qui l'amène à prioriser les événements qui ont lieu en Mauricie et au Centre-du-Québec dans sa couverture. Pour ce qui est de la danse, elle mentionne notamment les festivals DANSEncore et Mauricie Arts Vivants, qu'elle considère comme particulièrement fédérateurs pour les résidents de la région.

Linde Howe-Beck

C'est Philip Szporer qui m'a parlé de Linde Howe-Beck lors de notre entretien. J'ai pu l'ajouter à mon échantillon à la toute fin du processus grâce à sa recommandation. Linde est une journaliste anglophone qui a travaillé pour *The Montreal Gazette* et pour des médias spécialisés. Elle a également couvert la danse en dehors du Québec, notamment pour des médias en Ontario et aux États-Unis. Lors de notre entretien, elle a tenu à préciser que le parcours qui l'a mené à couvrir la danse lui semble atypique par rapport à celui des journalistes qu'elle a côtoyés tout au long de sa carrière. Elle a eu toute une carrière comme journaliste affectée aux nouvelles quotidiennes en plus de travailler dans différents pays avant de devenir responsable de la section *Entertainment* de *The*

Montreal Gazette. Elle m'a raconté qu'à l'époque, à la fin des années 1970 et au début des années 1980, elle constatait l'effervescence du milieu de la danse au Québec et que c'est ce qui l'a menée à assurer une couverture exhaustive de ce qui était fait. Elle m'a parlé de la dualité qu'elle voyait entre ballet et danse contemporaine et de l'influence de la Révolution tranquille sur ce qui était appelé à l'époque la danse moderne.

Linde Howe-Beck a été une témoin privilégiée du développement de jeunes artistes qui sont aujourd'hui des chorégraphes renommés, comme Marie Chouinard par exemple. Elle m'a aussi raconté les débuts de Tangente et du festival FIND, dont il a été question dans le premier chapitre. Cet entretien m'a permis de me rappeler que la danse est un art qui a une courte histoire au Québec. En effet, Linde m'a raconté l'évolution des relations de presse dans ce milieu : elle a reçu dans ses premières années certaines invitations écrites à la main, ou simplement composées de symboles, par exemple.

Sa carrière de journaliste spécialisée a été guidée par l'importance qu'elle donnait à la couverture de la danse. Elle m'a raconté avoir eu beaucoup de difficulté à s'assurer que ses patrons acceptent qu'elle couvre la danse autant qu'elle le souhaitait. Elle a d'ailleurs fini par quitter *The Montreal Gazette* pour travailler comme pigiste. Elle a ensuite écrit autant pour ce média que pour d'autres jusqu'à la pandémie de COVID-19.

4.3 L'analyse par thématiques

Les neuf journalistes présentés ci-haut ont participé à un entretien individuel d'environ 1 heure. Une méthode d'analyse thématique a été utilisée pour analyser les verbatims de ces entretiens (Paillé & Mucchielli, 2021). Cette méthode d'analyse est pertinente dans le cadre d'une recherche qualitative, car elle permet de faire sens de données hétérogènes. Dans le cas d'une approche interprétative, pour analyser les informations subjectives recueillies, il est pertinent de pouvoir comparer les informations.

La technique utilisée a été inspirée de celle proposée par Pierre Paillé et Alex Mucchielli. Le principe est de générer des thèmes à partir de ce qui a été dit dans les entretiens. Ces thèmes permettent ensuite de séparer graduellement les différents extraits.

La première étape a été l'identification de segments dans les verbatims qui étaient significatifs, puisqu'ils apportaient des informations pertinentes pour répondre aux objectifs de recherche (Blais et Martineau, 2006). L'« inscription sur fiche » décrite par Paillé et Mucchielli a été la méthode privilégiée pour classer les segments. Il s'agit de relier les extraits à des thèmes dans un fichier séparé du document d'origine, ce qui a pour avantage de « laisser intact le texte puisque le travail s'effectue toujours sur la fiche, en même temps qu'il facilite l'attribution de plusieurs thèmes à un même extrait » (Paillé & Mucchielli, 2021, 275). Les thèmes ont été générés tout au long de la lecture et de la révision des verbatims, ce qui correspond à une démarche de « thématization en continu » (*Ibid*).

Paillé et Mucchielli soulignent l'importance de sélectionner des thèmes qui aident à cerner de façon précise les phénomènes analysés, dans le but de s'inscrire adéquatement dans l'approche phénoménologique choisie. Les noms sélectionnés doivent donc être significatifs : « Le thème est donc une dénomination assez précise en lien avec la teneur d'un extrait de corpus. Sa précision est importante, mais en ce domaine, la perfection n'existe pas, et il est naturel qu'il y ait possibilité de variations d'un analyste à l'autre » (*Ibid*, 288).

En raison de la petite quantité de verbatims, les extraits ont été sélectionnés et divisés sans l'usage d'un logiciel d'organisation. Le processus a été plus organique, les extraits ont été organisés à la main dans un document et les catégories ont été graduellement réduites pour en arriver à 7 thèmes, certains subdivisés en sous-thèmes. Je vais présenter ces résultats dans la prochaine section.

4.4 Résultats de l'analyse thématique

4.4.1 La danse : un choix délibéré

Toutes les personnes interrogées ont choisi de couvrir la danse dans les médias traditionnels en raison de leur lien personnel avec cet art, que ce soit à la suite ou en parallèle d'une pratique récréative, d'études en danse ou d'un parcours professionnel dans ce domaine.

Plusieurs ont mentionné avoir découvert une passion pour la communication médiatique qui les a menés à vouloir se spécialiser dans un domaine qu'ils connaissaient bien, soit les arts, et plus spécifiquement la danse. D'autres ont choisi cette voie à la suite d'une carrière professionnelle en

danse, leur personnalité médiatique devient donc en quelque sorte le prolongement de leur personnalité artistique, qui peut ensuite être appelée à évoluer avec le temps et l'expérience.

Marie-Gabrielle Ménard, qui raconte avoir été invitée à se joindre à un média en raison de ses habiletés de communicatrice, dit par exemple avoir décidé de plonger dans une carrière médiatique afin de pouvoir promouvoir la discipline qu'elle connaissait le mieux.

Je trouvais qu'on confiait beaucoup la danse, la couverture de la danse, à des journalistes de grande expérience, mais des journalistes dits généralistes. Je trouvais qu'il y avait parfois soit une pauvreté du langage utilisé. [...] Je trouvais qu'on était beaucoup à l'étape où quand on parlait de shows de danse, les chroniqueurs ou les journalistes culturels nous disaient, vous allez voir, ils ont vraiment de beaux costumes. (Annexe E)

Philip Szporer se rappelle lui aussi que son expérience de danseur est en partie ce qui lui a donné la confiance nécessaire pour se lancer dans les médias. « Having done performance, having myself gone to classes, done all of that interesting work, it allowed me, I think, a different way into the topics that I was talking about », dit-il (Annexe C).

Iris Gagnon-Paradis indique de son côté se sentir comme un « électron libre » au sein des journalistes spécialisés en danse. Elle dit avoir été attirée par la couverture de cette discipline parce qu'elle a suivi des cours lorsqu'elle était plus jeune et que certains membres de sa famille pratiquaient cet art. Elle a ensuite développé ses connaissances du milieu montréalais à son arrivée dans la métropole québécoise. Selon elle, il ne s'agit pas du parcours typique des journalistes qui couvrent la danse.

Il y a beaucoup de journalistes en danse, de critiques en danse, c'est vraiment des gens du milieu, c'est des spécialistes, c'est des personnes qui ont étudié en danse à l'université, qui ont peut-être fait de la danse et tout. Moi je suis comme un peu plus un genre d'électron libre là, tu sais, je me suis retrouvée là parce que j'aimais ça. (Annexe H)

Si la plupart des personnes interrogées ont étudié en danse ou en communications à l'université, aucune d'entre elles n'a étudié la critique culturelle à proprement parler. Léa Villalba souligne d'ailleurs avoir de la difficulté à expliquer ses techniques d'écriture, puisqu'elle ne les a pas formellement apprises. Ayant étudié en journalisme et en danse au deuxième cycle, elle dit ne pas

avoir été formée à l'exercice critique. « À l'école de journalisme, on n'apprend pas, à la maîtrise en danse, on n'apprend pas ça », explique-t-elle (Annexe I).

Catherine Lalonde raconte elle aussi avoir appris le métier en le faisant. Elle souligne que devenir critique de danse est un choix et qu'il peut s'agir d'un choix risqué parce que « c'est l'exercice critique qui autorise l'exercice critique » (Annexe G). Elle entend par là que l'autorité critique se développe en prenant sa place dans l'univers médiatique et en acquérant ainsi la reconnaissance de ses pairs et du milieu de la danse.

Cette espèce de truc, des critiques de danse, des critiques en art, qui est étrange, qui est : tu autoproclames ton autorité en prenant la parole. Il y a pas vraiment d'autres écoles. Si t'as le background, c'est vraiment le fait de faire de la critique qui va t'instaurer critique et qui fait que les débuts, enfin dans la manière dont je le perçois, sont toujours super ardu, parce que tout le monde peut dire que tu arrives, puis que t'as pas ce qu'il faut pour le faire. (*Ibid*)

Linde Howe-Beck se rappelle avoir eu des débuts difficiles comme journaliste culturel, notamment parce qu'elle arrivait d'une autre sphère du journalisme dans laquelle la neutralité était l'une des valeurs clés. Elle dit donc avoir eu de la difficulté à inclure son évaluation des œuvres qu'elle voyait dans ses articles. Cependant, pour elle, le choix de la danse était indéniable. Elle raconte avoir ressenti la nécessité de couvrir cet art qui était en plein développement à l'époque et qui n'était pas suffisamment couvert par le média pour lequel elle travaillait, à son avis. C'est donc une mission qu'elle s'est donnée de faire de la place à cette discipline et à ces artistes.

So I had the ability of giving a dance, when I look back at it, quite a lot of coverage, because I decided that if we were going to cover it, it was going to be professional. And if it was professional, it had to be given the same attention as any other art form, or anything we were covering in Entertainments at *The Gazette*. (Annexe K)

Tout comme Linde Howe-Beck, toutes les personnes avec lesquelles je me suis entretenue estiment que la couverture de la danse est un vecteur important de visibilité pour cette discipline, toutefois, chacun l'articule à sa manière, c'est ce dont traitera la prochaine section.

4.4.2 La valeur des médias dans l'écosystème de la danse

Plusieurs journalistes m'ont parlé de la nécessité de parler de la danse pour nourrir les discours autour de cet art dans l'espace public. Philip Szporer estime notamment que son travail sert à favoriser la réflexion des artistes, d'enrichir leur processus créatif. « It's a hundred percent essential. It's part of the ecology », dit-il (Annexe C).

Il souligne aussi que les écrits restent et qu'ainsi les articles sur la danse permettent d'assurer une forme d'archivage de ce qui a été présenté. À son avis, les artistes devraient donc chérir les articles et critiques qui sont publiés à leur sujet.

Whether someone wrote about your work accurately or they were misguided in their opinion, these remain as traces of what you have created as a choreographer, as a dancer, as somebody who has done set design, et cetera, et cetera. (*Ibid*)

Léa Villalba, elle, estime que l'exercice critique est particulièrement important pour le public qui ainsi développe sa propre compréhension des œuvres et pourrait ensuite être davantage porté à consommer de l'art, à son avis.

Pour moi ce dialogue-là est nécessaire parce que ça fait avancer ta réflexion de OK, pourquoi j'ai pas aimé ça en tant que public ? Est-ce que c'est parce que c'est trop justement abstrait ? Est-ce que c'est trop violent ? (Annexe I)

Claudia Blais-Thompson parle pour sa part « d'entretenir » la curiosité du public pour la danse à travers son travail.

Comme mentionné plus tôt, Linde Howe-Beck a été guidée durant sa carrière par sa conviction profonde qu'il était important de couvrir la danse. Au-delà de cela, il s'agit, à son avis, d'assurer que l'espace alloué à cette discipline soit équitable et équivalent à celui que peuvent avoir d'autres disciplines artistiques. « I thought, if it's professional, I've got to pay attention », dit-elle, ajoutant que, lorsqu'elle a pu « I was able to give dance sort of equal status. Not equal space, but equal status » (Annexe K).

Catherine Lalonde explique de son côté traiter de spectacles et de sujets qui lui semblent importants, mais aussi réfléchir à la portée de son travail. Pour cela, elle raconte avoir choisi de ne

plus écrire de critiques de danse et plutôt traiter d'enjeux connexes liés au milieu des arts, souvent plus particulièrement des arts vivants : « je crois que ce que je suis en train de faire sur les institutions théâtrales peut mieux servir la danse que si je vais faire une critique » (Annexe G).

Elle lie la représentation médiatique de la danse avec ce que cette discipline représente « dans l'imaginaire collectif », et rejoint ainsi les traces de la créativité dont parlait Philip Szporer. Pour elle, la couverture de cet art peut servir à créer « des petites fuites ou des petites porosités » qui permettent au public d'accéder à cet art souvent considéré comme « plus niché » (*Ibid*).

Le lien au lectorat ou à l'auditoire a été amplement abordé lors des entretiens. La prochaine section portera donc sur les intentions des journalistes envers les personnes auxquelles leur travail s'adresse.

4.4.3 Servir un public multiple

Les médias traditionnels s'adressent au grand public, ils ont donc pour mission de servir le plus grand nombre. Toutefois, les sujets sont classés par catégorie, ils sont aussi organisés par ordre de priorité sur la page d'accueil d'un site d'information ou dans une émission d'affaires publiques. Ainsi, bien que les productions médiatiques au sujet de la danse soient destinées à l'ensemble du public, elles sont placées en général dans la section dédiée à la culture, ou traitées dans des émissions spécifiquement culturelles. Cela fait en sorte que les journalistes qui parlent de danse ont différents publics en tête lorsqu'ils produisent du contenu.

Marie-Gabrielle Ménard m'a notamment parlé de l'auditoire auquel elle pensait lorsqu'elle contribuait à l'émission *Culture Club* diffusée par ICI Première. « *Culture Club*, on est diffusés *coast to coast*. Alors, comment intéresser une madame de Saskatoon un samedi après-midi à ne pas changer de poste qui ne verra jamais le show dont je parle ? Elle n'ira pas au théâtre La Chapelle, mercredi », illustre-t-elle (Annexe E).

Il s'agit donc pour elle de réfléchir au type de public susceptible d'être intéressé par le contenu de la chronique. Marie-Gabrielle dit se donner pour mission de rendre ses segments intéressants pour l'ensemble de l'auditoire malgré que le rapport de chaque auditeur avec l'œuvre puisse être très

différent. Selon elle, certaines variables sont toutefois universelles. « Un public ne veut jamais se sentir con », déclare-t-elle sans détour (*Ibid*). À son avis, « c'est une insulte à son intelligence et c'est là qu'il se braque. Puis, qu'il se retire d'une œuvre » (*Ibid*). Son intention est donc de donner des clés d'interprétation des œuvres et d'assurer le public qu'il a la capacité d'apprécier ce qui est offert. « Faut tout de suite rassurer quasiment les gens que, ils ont tout ce qu'il faut, pas pour les comprendre, on est même pas dans un schème de compréhension, pour s'y approcher » (*Ibid*).

Si Marie-Gabrielle décrit un rapport à un public très large, pancanadien même, d'autres journalistes s'adressent à des lecteurs plus locaux : Claudia Blais-Thompson est en Outaouais, Gabrielle Morissette, à Québec et Emmanuelle Brousseau en Mauricie. Toutes les trois m'ont donc parlé de servir les intérêts des résidents de la région où elles travaillent. Claudia Blais-Thompson, par exemple, écrit principalement des prépaiers afin d'annoncer la venue d'un spectacle ou la tenue d'un événement et ainsi d'informer le public sur les thématiques qui seront abordées. Gabrielle Morissette adopte une posture similaire.

Hit the Floor, c'est parce que ça va monopoliser le centre de foire Expocité, puis ça va vraiment être un événement à grand déploiement. [...] Les gens vont se poser des questions. Pourquoi ça bouchonne sur Hamel ? Pourquoi il y a autant de monde au Grand Marché tout d'un coup ? (Annexe F)

Elle décrit ici comment ces événements à grand déploiement vont toucher directement le quotidien de ses auditeurs, ce qui justifie le fait d'en parler.

Emmanuelle Brousseau indique pour sa part être consciente que des acteurs du milieu culturel écoutent potentiellement ses chroniques aussi. Elle tente donc de concilier les intérêts de ce public spécialisé avec ceux d'un auditoire potentiellement moins familier avec les sujets dont elle parle lorsqu'il est question de danse.

Tous les journalistes interrogés parlent de l'importance de demeurer accessible à tous les publics en offrant des explications, du contexte sur ce qui sera présenté dans un spectacle. Linde Howe-Beck, qui, pour *The Montreal Gazette*, s'adressait principalement à un public anglophone montréalais, dit avoir toujours eu en tête l'idée d'expliquer la danse : « my role was to educate, educate certainly the audience and be true to the artists » (Annexe K).

Ce désir d'éducation vient aussi pour plusieurs des journalistes sondés d'un désir d'élargir l'intérêt pour la danse, une forme de démocratisation. Tous sont conscients des réticences de certains publics pour cet art du mouvement. Philip Szporer dit donc avoir toujours eu trois publics en tête, le professionnel de la danse (le chorégraphe ou l'interprète, par exemple), l'amateur de danse, et, surtout, le public néophyte qui peut découvrir la danse grâce à son travail. Il décrit ce troisième groupe ainsi: « Someone who will fall upon your work, someone who will hear your voice, someone who might grasp onto something that you are saying and be turned on by that » (Annexe C). Il voit donc un potentiel pour que, dans les médias traditionnels, certaines personnes découvrent l'art de la danse grâce à l'un de ses textes. Il souligne toutefois que cela était plus vrai auparavant quand il écrivait pour des médias comme *Hour* ou *Mirror* qu'en 2026.

Catherine Lalonde estime elle aussi que son travail avait le potentiel de rallier tous types de publics lorsqu'il était publié dans la version papier de *Le Devoir*. « Il y avait quelque chose à ce moment-là qui me rappelait que j'écrivais pour tout le monde, ce qui est plus le cas maintenant », dit-elle (Annexe G). À son avis, le virage numérique des médias fait en sorte qu'il est plus rare qu'un lecteur tombe par hasard sur un texte. Le public a davantage d'agentivité pour choisir ce qu'il lit ou non, ce qui a fait en sorte qu'elle réfléchit à un lectorat différent lorsqu'elle écrit sur la danse.

Maintenant, pour trouver la critique de danse au *Devoir*, faut vraiment que tu cliques, puis tu cliques, puis tu cliques, faut que tu saches où elle est. Donc c'est ceux qui la cherchent maintenant, tu écris pour ceux qui la cherchent. (*Ibid*)

Léa Villalba, qui écrit aussi pour *Le Devoir*, dit pour sa part avoir en tête un public « cultivé, éduqué » (Annexe I).

Le lectorat peut d'ailleurs être un public d'artistes, les créateurs à l'origine d'un spectacle couvert ou ceux qui gravitent dans le milieu de la danse. Cela a été notamment mentionné par Philip Szporer. Le regard de ces professionnels de la danse fait donc également partie des réflexions des journalistes, surtout pour ceux qui ont déjà fait partie de ce milieu.

4.4.4 Relations ambiguës avec le milieu

Le rapport des journalistes aux artistes est parfois complexe, surtout lorsqu'il s'agit de critiques. Selon Philip Szporer, il est crucial de discuter de danse dans les médias, malgré les éventuelles réactions négatives. Toutefois, Catherine Lalonde et Iris Gagnon-Paradis ont constaté des commentaires défavorables de la part d'artistes ou de compagnies de danse après des critiques moins élogieuses. Les témoignages recueillis lors des entretiens soulèvent ainsi différents rapports entre journalistes et artistes.

La notion de distance entre le sujet et l'objet demeure importante pour tous. Linde Howe-Beck m'en a particulièrement parlé, expliquant que son passé de journaliste généraliste influençait fortement son rapport à ses sujets. « This is all about the ethics. I deliberately, [...] I kept myself away from them », dit-elle (Annexe K). Pour elle, il s'agissait de se protéger et de protéger les artistes au cas où elle aurait à écrire une critique négative au sujet de l'un d'entre eux.

En même temps, elle raconte avoir tellement côtoyé la communauté en allant voir plusieurs spectacles par semaine pendant des années, qu'elle sentait qu'elle en faisait partie. « But I wasn't part of the community », nuance-t-elle, ajoutant que les artistes eux-mêmes lui rappelaient qu'elle n'était pas des leurs (*Ibid*).

Emmanuelle Brousseau explique de son côté que, si elle a côtoyé le milieu de la danse montréalais pendant des années, elle est beaucoup moins proche de celui de Trois-Rivières où elle travaille. « Le milieu de la danse je le côtoie plus par mon travail, je suis moins dedans à tous les jours », dit-elle (Annexe J).

Certains des journalistes avec lesquels je me suis entretenue, eux, ont au contraire bel et bien fait partie de la communauté de la danse avant de travailler dans les médias, la notion de distance est donc plus complexe à appliquer pour eux. C'est le cas de Marie-Gabrielle Ménard, qui parle des artistes comme de ses « pairs » et qui raconte avoir eu des retours doux-amers de certains anciens collègues au sujet de son travail.

J'aurais pu travailler dans un média spécialisé. Puis je pense que l'exercice m'aurait plu. J'ai choisi une autre avenue, mais c'est une avenue où il faut à la fois ne pas se décrédibiliser auprès de nos pairs qui sont en fait un public d'initiés, puis des praticiens. Mais en même temps, on me paie à Radio-Canada pour parler à 99 % de non-initiés. [...] Dans ce contexte-là, c'est pas toujours heureux. J'ai des pairs qui des fois m'ont reproché d'avoir quasiment fait trop une synthèse, ou peut-être même d'avoir eu une approche quasi caricaturale du truc. (Annexe E)

Pour ceux qui dansent toujours dans des studios de danse ou des événements, il s'agit de ne pas traverser la fine ligne qui les mettrait en conflit d'intérêts et les empêcherait d'écrire sur certains artistes. Léa Villalba explique qu'elle s'assure de ne pas être proche des gens avec lesquels elle pratique la danse et de qui elle pourrait parler dans les médias. Elle souligne que sa proximité avec le milieu a toutefois des avantages significatifs.

C'est pas volontaire, mais c'est aussi là que tu peux trouver des sujets parce que tel spectacle, personne en parle, c'est dans une petite salle un peu bizarre ou un petit peu *underground* ou je sais pas quoi. Ben je le sais pas si je fais pas un peu partie plus des danseurs entre guillemets ou des gens qui côtoient la danse. (Annexe I)

Gabrielle Morissette rapporte une expérience similaire à Québec, où elle dit bien connaître les différents acteurs du milieu de la danse en raison de son implication dans le milieu récréatif.

Catherine Lalonde estime de son côté que c'est un passage obligé d'avoir côtoyé le monde de la danse pour être crédible aux yeux du milieu : « Il n'y a personne qui a pas dansé, qui va réussir à avoir une vraie crédibilité auprès du milieu », dit-elle (Annexe G).

Ce lien de proximité avec le milieu de la danse pose donc certains défis pour les journalistes qui doivent se soumettre à des standards d'objectivité et d'impartialité dans leur média, comme c'est le cas notamment pour ceux qui font des chroniques culturelles à Radio-Canada.

Un dialogue interposé

Philip Szporer parle aussi de son lien avec le milieu de la danse comme d'un dialogue au sujet des œuvres qui peuvent enrichir le travail du créateur. Selon lui, les questions posées par les journalistes permettent aux artistes parfois de découvrir de nouvelles facettes de leur œuvre.

Because I think it's important to have somebody asking a question, somebody who's, you know, I think it's one thing for the artists themselves to uncover all of this, and that's great. But it's you who's asking the question that opens the door onto something else. (Annexe C)

Il plaide d'ailleurs pour que les journalistes spécialisés en danse soient davantage présents plus tôt dans le processus créatif. Il raconte avoir pu assister au travail en studio de certains artistes, ce qui lui a permis d'offrir une perspective différente sur leur œuvre et leur travail. Il donne l'exemple d'une opportunité qu'il a eue en 1998 d'assister aux répétitions d'un spectacle de la chorégraphe Irèni Stamou qui allait être présenté au festival FIND. Il s'était rendu en studio à 10 reprises entre les mois de février et d'avril pour observer le travail de l'équipe, ce qui a lui a permis de comprendre notamment les dynamiques entre la chorégraphe et les interprètes. Le résultat a été un compte-rendu sous forme de journal de bord publié dans l'hebdomadaire *Hour*. (Voir Figure 4.1)

À son avis, ce type d'exercice peut aider le public autant que les artistes à apprécier davantage le processus que la performance. « That happens rarely. It really does. I think it's in some ways a missed opportunity », dit-il (*Ibid*).

Léa Villalba parle de son côté du lien entre artistes et critiques. Pour elle, la présentation publique d'une œuvre appelle la critique : « si c'est ton métier, puis qu'en plus tu vas sur des scènes, institutionnelles ou non, mais des scènes avec un public, c'est que tu veux un peu le retour du public » (Annexe I). La présentation d'une œuvre est donc une prise de parole qui peut déclencher un dialogue avec le public dont font partie les critiques. Les productions journalistiques au sujet de la danse mènent leurs auteurs à faire plusieurs choix éditoriaux guidés par différents impératifs et certaines intuitions. C'est ce qui sera exploré dans la prochaine section.

Body work

Irène Stamou invites *Hour's* dance critic to take part in the development of her newest work. A diary of the creative process by Philip Szporer, page 12

Cover photo Raoul
HOURL

HOURL • APRIL 23 - 29, 1998



Epiphanies by trial & error: A production diary by Philip Szporer

In late January, local dancer and choreographer Irène Stamou invited me to participate in the final rehearsals of her new three-part performance, *Fugitives Épiphanies*.

In a few short years, Concordia dance graduate Stamou has become an innovative force on the Montreal scene. In the last FIND (Montreal's major dance festival), her solo creations *Corpus Delirium* and *Ravished by the Break of Dawn* caught the attention of international-circuit observers. Now, she was offering a rare chance for a critic, not only to witness but to become a part of the trial and error, the stumbling and doubts of the creative process.

And I responded the only way I could: "When do we start?"

Between February and April, I took part in 10 sessions with Stamou and company. These are notes from my production diary.

Monday, Feb 16

I'm going to join in the company's warmups at Stamou's Parthenais Street studio – a gesture to bring me into the group. I recognize the risk involved in bringing a writer into, as Stamou writes to me, their "fragile, vulnerable place."

Stamou is an artist who ignites passions. An intimate and sensuous view of life reverberates in her dance. She's been working for years to develop new dancing and teaching methods based on alternative vocal and movement techniques, yet her cross-cultural, Greek roots remain her main catalyst and inspiration. A study of traditional and ancient Greek songs and dances, as well as archetypes and mythology, inform her choreographic language.

Today she's doing body work – with a difference. She's looking for transformation from the raw core of the dancer's system, from the gut. It's a kind of dance that isn't made to reflect specific themes – but that doesn't mean audiences will be bored or perplexed.

She talks to dancers Mark Eden-Towle (a Nottingham-born Englishman, last seen in Lynda Gaudreau's *Still-Lite*) and Lin Snelling (of Carbone 14 fame) about the need to "open up." She pulls a thick text from her bag: *Anatomy for the Artist*. The neck, the rib cage, the spine, she says. "Down and in," indicating the small of her back. She wants the dancers to breathe all the way down the vertebrae.

We stand. "Heels down?" I ask. We breathe in, sigh out in unison; chests rise, then soften. Open throat. (Voice is an important part of the prelude Snelling will perform.) Build and release, down the spinal cord, the body unravelling. "It's dream-like," Snelling says later. "Almost like long, heavy blinking."

We then begin rehearsing Snelling and Eden-Towle's duo: the title piece, *Fugitive Epiphany*. The final tableau in

the triptych. Now their movements seem sudden, violent, electric; the intricate, focused gestures all motored by the vertebrae.

Snelling is topless, in a crinkling, brown-construction-paper dress, stuck together with grey and green gaffer tape. She moves by increments to the back of the space. Eventually, she's supporting Eden-Towle's prone upper body in her arms. His shirt opens seductively, bare chest exposed. "Keep your focus really easy," Stamou advises. Snelling opens her mouth, Eden-Towle's lips part. She breathes life into his limp body.

We sit and talk in a circle. This breath work is new for the dancers. "It makes it appear your circuitry is tentatively connecting," I say. They're emphasizing precision, economy of motion. Perhaps too soon; the sequence has more to offer. I remark that this stage is a preparation for another kind of action, a means for the dancers to develop acute awareness of each other. Everyone is responsive. As Eden-Towle says later, "The aura of Irène's work can fill a room on its own."



Thursday, Feb 26

Eden-Towle and Jacques Moisan (another Concordia alumnus and a regular on the scene) stand in wide "fourth" positions for this exercise. Bellies rising and falling. "Into the spine," Stamou repeats. "Gently, more sway." Dancers tend to lock into forms; Stamou is trying to free them up.

The music for this middle tableau, *Devouring Muses*, is commissioned from Belgian composer Walter Hus. It filters into the studio, a *cappella* female voices in Greek. A rhythmic, undulating flow of words, based on a poem by Stamou herself.

She reminds us again: the impulse starts in the centre of the body, and fans out. Eden-Towle and Moisan slowly take in this language, seeking meeting points in their different levels of maturity and experience. Arm-in-arm, in profile, they are friezes on a Grecian urn coming to life. It will be a challenge for the audience to discern the feeling behind this ancient, abstract form. Stamou challenges the dancers to find the music in the continuing stream of words and "find each other." Who's leading who? At points they seem like two halves of one person.

Stamou incorporates writing sessions into the process, to let the dancers play with ideas in another way. She takes the word "fugitive" from the title of the work and asks us to write its meanings. Two minutes. I write: "the fugitive... the ephemeral... it comes and goes... randomly to avoid detection, or simply to signal freedom..."

We chat about her goals. She's not interested in fast-paced production, she says. "It's a philosophy – a type of training. I see where I'm going. I may not arrive with this piece." Stamou is a strong anchor, but the work is demanding on the dancers. "What kind of energy do you want?" I ask. She answers, "I want this energy to jump right at me."

Figure 4.1 : Article de Philip Szporer au sujet d'une œuvre d'Irène Stemou. Source : Fond d'archives Dance Collection Danse.

4.4.5 L'exercice de médiation

Les précédents thèmes ont permis d'établir les réflexions qui nourrissent les journalistes dans leur travail, avant même le début du processus d'écriture. Ces décisions les mènent à prendre position, consciemment ou inconsciemment, dans un écosystème qui les lie autant aux artistes qu'au public. Je poursuis maintenant mon étude des orientations qui guident leur travail en me penchant sur le processus de production d'un article ou d'une chronique radio. C'est à ce moment que la médiation a bel et bien lieu. Ce processus commence par le choix des sujets à traiter.

Le choix des sujets

Tout dépendant du statut du journaliste, pigiste, employé permanent ou surnuméraire, le choix des sujets à traiter se fait selon différents paramètres. Linde Howe-Beck raconte par exemple qu'à ses débuts, elle ne faisait pas de choix : « I went to absolutely everything, and I went every single night. I would go to all the castings of the ballet stuff, and I'd go to all the contemporary dance things » (Annexe K). Elle était à ce moment-là responsable de la section Entertainment de *The Montreal Gazette*, ce qui lui conférait une grande liberté.

Les autres journalistes avec lesquels je me suis entretenue, eux, disent devoir faire des choix, parfois déchirants, et, pour ce faire, se baser sur différents critères plus ou moins définis. Ces critères, bien souvent, ne dépendent pas que d'eux, mais aussi des orientations du média qui les emploie. Léa Villalba mentionne notamment que sa couverture de la danse inclut souvent des spectacles dits incontournables, par exemple, des premières de grands chorégraphes internationaux ou québécois. Elle indique également que des anniversaires peuvent être une bonne excuse pour parler de certains événements, par exemple le 10^e anniversaire d'un festival. Aussi, elle souligne que les spectacles plutôt inusités, qui sortent de l'ordinaire, ou qui permettent de donner un angle spécifique à un article sont souvent ceux choisis. En tant que pigiste, Léa peut se faire proposer des sujets tout comme elle peut en proposer. Dans le second cas, elle dit miser sur des sujets originaux pour que sa proposition soit convaincante.

Léa déclare aussi que « vu comment est fait l'écosystème, on couvre un peu tous et toutes la même chose » (Annexe I). Elle entend ici que la couverture de la danse dans les médias traditionnels porte

souvent sur les mêmes sujets. Il y aurait donc un consensus autour des spectacles considérés comme incontournables.

Iris Gagnon-Paradis de *La Presse* dit elle aussi sélectionner, avec le chef de pupitre avec lequel elle travaille, des spectacles qui lui semblent incontournables. Puisqu'elle couvre la danse en plus d'accomplir ses tâches quotidiennes, elle choisit peu d'événements chaque saison. L'objectif est de sélectionner des propositions qui vont intéresser le public de son média. « Le petit show de la relève à Tangente, on ne le couvre pas », indique-t-elle (Annexe H).

Iris dit plutôt se concentrer sur ce qui est présenté dans de plus grandes institutions : « on va regarder les programmations des principaux diffuseurs, fait qu'évidemment Danse Danse, les Grands Ballets » (*Ibid*). Mais ces critères demeurent variables, tout dépendant de ce qui intéresse la journaliste et son média. « Andrea Peña, qui est une chorégraphe super en vue. Là on est allés. J'étais comme "Là ça fait longtemps qu'on parle d'elle, elle est allée à Biennale de Venise", fécque là on est allés critiquer son show », raconte-t-elle (*Ibid*).

Marie-Gabrielle Ménard parle pour sa part des contraintes liées au nombre restreint de représentations de la plupart des spectacles de danse. « Ça va faire partie de ma réflexion : "Est-ce que c'est pas un coup d'épée dans l'eau si je parle d'un show, dont il reste une représentation dans 1h dans un minuscule théâtre que personne connaît?" » (Annexe E) Au-delà de ses goûts personnels, elle réfléchit donc à ce qui peut servir le public et les artistes, quand vient le temps de choisir entre plusieurs spectacles à traiter : « c'est pas toujours le show le plus riche et qui m'emballer le plus. C'est pas tant le propos artistique que je défends, des fois c'est logistique » (*Ibid*).

Parmi les journalistes interrogés, certains couvrent l'ensemble de l'actualité culturelle. C'est le cas d'Emmanuelle Brousseau et de Gabrielle Morissette. Ainsi, pour elles, parler de danse à travers tous les sujets possibles est une décision en soi. Gabrielle illustre cette réalité :

Tu es confronté à tellement de choix difficiles, parce que moi, dans une journée, je peux recevoir pas loin d'une centaine de courriels, de simples qui sont sortis, d'invitations pour des générales de théâtre, proposition d'entrevue avec des chorégraphes, sortie d'un nouveau livre, conférence dans une librairie. (Annexe F)

C'est pourquoi, quand elle parle de danse, il est souvent question d'événements incontournables, comme la compétition « Hit the Floor ». Elle souligne toutefois qu'il est possible aussi d'inclure des informations au sujet de spectacles de danse à travers d'autres sujets, une stratégie qui permet de parler de cette discipline sans en faire son sujet principal.

Emmanuelle Brousseau souligne aussi de son côté qu'elle couvre « autant les nouvelles culturelles nationales et internationales » (Annexe J) et qu'elle doit donc s'assurer de toujours parler de la nouvelle du jour. Dans le cas de Trois-Rivières c'est le festival DANSEncore, qui inclut une importante section compétition, qu'elle cite comme un exemple d'événement incontournable. Elle souligne que sa couverture de la danse n'est pas toujours liée à des spectacles : « des fois ça adonne aussi que la nouvelle du jour, on va parler du milieu de la danse, des fois qui malheureusement est en crise » (*Ibid*).

Claudia Blais-Thompson parle de choix similaires. Elle dit se concentrer sur ce qui est présenté dans la région, mais aussi sur les plus grandes compétitions et sur les événements qui attirent les foules, comme la tournée de l'émission *Révolution*. Elle estime que cette émission a une importante influence sur la visibilité et la popularité de la danse dans la région où elle travaille. Certains autres journalistes ont également mentionné cette émission. Toutefois, la majorité des journalistes avec lesquels je me suis entretenue ne l'ont pas mentionnée comme faisant partie de leur couverture ou ont complètement rejeté l'idée d'en parler.

La forme

Les journalistes rencontrés ont mentionné deux formats principaux de productions médiatiques au sujet de la danse : le prépapier et la critique. Le premier est publié avant qu'un spectacle ne soit présenté en salle pour parler de son arrivée et des objectifs de ses créateurs. Le deuxième est un retour sur une des représentations d'un spectacle dans lequel l'auteur partage ses impressions au sujet de l'œuvre. Encore une fois, les critères servant à distinguer ces deux options sont souvent plus ou moins définis tout dépendant des médias. Claudia Blais-Thompson explique par exemple lors de notre entretien qu'elle écrit principalement des prépapers parce que l'objectif de son média est d'informer le lectorat des spectacles à venir. Iris Gagnon-Paradis écrit pour sa part seulement

des critiques lorsqu'elle couvre la danse, si son média publie un prépapier au sujet d'un spectacle qu'elle couvrira, c'est un autre journaliste qui y sera affecté.

Les journalistes mentionnent tous que la forme que prendra leur reportage est une décision commune prise avec les gestionnaires de la section culturelle. Léa Villalba dit, par exemple, ne pas savoir exactement ce qui motive la décision de faire une critique plutôt qu'une entrevue. Elle mentionne toutefois que les prépapers permettent de donner davantage de contexte.

Catherine Lalonde parle pour sa part de « l'espace de risque critique » (Annexe G). Lorsque la forme choisie est une critique, elle estime que le sujet choisi va ensuite déterminer sa tolérance à une critique plus ou moins sévère et donc guider son écriture.

Je vais pas aller voir un show de Danses Buissonnières avec les mêmes critères que je vais aller voir justement un Marie Chouinard ou un Mélanie Demers ou un Catherine Gaudet. Mes attentes sont beaucoup plus élevées, je vais être beaucoup plus sévère et c'est correct. (*Ibid*)

Elle parle donc d'un ajustement constant par rapport aux spectacles choisis et à la façon de les analyser. À son avis, le critique a besoin d'avoir développé un lien avec son lectorat pour pouvoir publier une critique sévère qui sera bien reçue et crédible. « Selon moi ça prend une régularité. Faut que ton lecteur sache où tu te situes, faut que le milieu sache où tu te situes », dit-elle (*Ibid*).

Le vocabulaire utilisé dans le processus de médiation a également une incidence sur la réception par le public, tout comme les informations que le journaliste décide de présenter.

Le style

L'écriture journalistique au sujet de la danse comporte des défis puisque le mouvement peut être difficile à décrire ou à expliquer, que ce soit dans un article de journal ou un segment radio. Les journalistes ont tous été questionnés sur leurs techniques pour parler de danse. Certains ont décrit des méthodes plus intuitives tandis que d'autres semblaient plus réfléchies. Chose certaine, chacun a un style qui lui est propre et c'est l'élément le plus important, selon Philip Szporer. Il estime que

l'important pour un journaliste est de trouver sa propre voix et que c'est ainsi qu'il pourra créer un lien avec le public auquel il s'adresse.

People will pick up your material or hear you, and hopefully they begin to appreciate what it is that you're saying, how it is that you're saying some of those ideas, the links that you're making, the kind of references that are beginning to filter into your perspective. (Annexe C)

Philip dit toujours se questionner sur les meilleures manières de décrire du mouvement, de parler de ce qu'il voit sur scène et affirme que c'est une aptitude à développer. Linde Howe-Beck raconte quant à elle qu'elle a toujours tenté de faire le vide avant l'ouverture des rideaux afin de laisser le spectacle guider son écriture.

I would try to get myself in as neutral position as I possibly could for at least 10 minutes before curtain. And I wanted the piece to speak. And I wanted to be as open as I could be. But before that, of course, I had done my homework. (Annexe K)

Marie-Gabrielle Ménard explique pour sa part vouloir s'adresser au ressenti des auditeurs lorsqu'elle parle d'un spectacle de danse à la radio. Pour cela, elle raconte se concentrer dès le début d'une chronique sur la qualité du mouvement présenté dans le spectacle et laisser la mise en scène, les costumes et éclairages de côté. « Je dis pas qu'on n'en parlera pas, mais je vais tout de suite leur faire ressentir on est tu dans le poids, on est tu dans le bassin ou bien on est dans l'aérien avec de grandes lignes », illustre-t-elle (Annexe E).

Léa Villalba priorise elle aussi l'analyse du mouvement à la mise en scène : « je vais parler du poids, je vais parler des lignes, je vais parler du rythme de la danse, je vais parler du style si c'est un style que je connais » (Annexe I). Elle décrit son propre style d'écriture comme « intello ». À son avis, c'est la façon appropriée de parler de danse en utilisant des « mots un peu compliqués, des synonymes un peu poétiques » (*Ibid*) qui lui permettent de décrire ce qu'elle a vu. Elle dit aussi amener beaucoup d'éléments de contexte qui, selon elle, permettent de mieux comprendre l'œuvre et de la situer par rapport à des enjeux de sociétés ou des faits d'actualité, par exemple.

Emmanuelle Brousseau affirme de son côté qu'elle a l'habitude de donner des détails sur l'aspect visuel du spectacle. Elle raconte une chronique qu'elle a préparée au sujet d'un spectacle des

Grands Ballets canadiens : « j'ai beaucoup parlé de comment ils étaient placés sur scène, des mouvements de groupe. J'ai parlé aussi de la scénographie, des costumes, un peu pour situer l'ambiance de ce qu'on allait voir » (Annexe J). Elle mentionne aussi avoir inclus dans sa chronique un extrait sonore afin de donner une idée de la musique utilisée dans le spectacle.

Marie-Gabrielle Ménard et Philip Szporer affirment également avoir l'habitude de faire référence à d'autres œuvres, littéraires ou cinématographiques, par exemple, dans leurs critiques afin d'offrir des points de repère aux lecteurs et auditeurs.

Une autre stratégie fréquemment utilisée pour contextualiser une œuvre est de décrire le processus créatif qui a mené à sa création. Si plusieurs journalistes rencontrés disent systématiquement aborder cet aspect d'une œuvre, d'autres préfèrent se concentrer sur le résultat final. Pour Philip Szporer, le spectacle final n'est qu'un élément parmi tant d'autres, il estime qu'il est essentiel de parler de la démarche artistique : « Performance is the cherry on the cake. But it's the process that people need to understand », dit-il (Annexe C).

Marie-Gabrielle Ménard raconte elle aussi donner de l'importance au processus créatif des artistes lorsqu'elle parle d'une œuvre. À son avis, cela peut être une stratégie efficace pour s'adresser à un public moins habitué à consommer de la danse. « Souvent, une démarche, c'est bien concret. Puis, le résultat des fois, ça ne l'est pas. Fais que je trouve que c'est une plus-value d'en parler parce que, tant que tu parles de la démarche, on dirait que tu ne perds pas personne », souligne-t-elle (Annexe E).

Gabrielle Morissette estime que la démarche artistique permet de donner des « clés d'interprétation » à l'auditoire. « Je vais m'intéresser à la réflexion qu'il y a derrière, au ressenti et à l'effet qu'on veut obtenir », explique-t-elle (Annexe F).

Iris Gagnon-Paradis doute de son côté que parler du processus créatif soit toujours la chose à faire, puisque l'intention du chorégraphe ne correspond pas toujours au résultat final qui sera présenté au public. « Un show peut avoir l'air extraordinaire, le chorégraphe va t'en parler, tout a l'air comme wow, puis après ça quand tu vas le voir, t'es comme “ Moi, non c'est pas probant finalement, la mayonnaise prend pas ” » (Annexe H).

Elle explique aussi tenter de cultiver un style d'écriture proche de son lectorat, en opposition avec ce qu'elle qualifie de plus « académique ». Elle voit un risque à l'approche de certains journalistes qui semblent, selon elle, s'adresser à un public de spécialistes plutôt qu'au grand public. « Je suis comme moins dans cette catégorie de journaliste culturel hyper spécialisé. À un moment donné, c'est en chambre d'écho, ils sont entre eux, puis ils se comprennent, mais de l'extérieur, tu comprends pas trop », explique-t-elle (*Ibid*).

Certains journalistes cités ont mentionné les différences entre les offres des diffuseurs qui présentent de la danse, que ce soit dans le style présenté ou dans le niveau d'expérience des artistes, entre autres. Selon Marie-Gabrielle Ménard, partager ces éléments de contexte avec le spectateur fait également partie des éléments à inclure pour bien le préparer à l'expérience qu'il pourrait vivre.

Faut que tu prépares ton public du 15-18 qui d'habitude, va voir des shows à la TOHU, puis va voir le Cirque du Soleil. Tu sais, on est ailleurs, fait qu'il y a cette honnêteté-là aussi. Oui l'œuvre, mais oui l'expérience. Que vas-tu possiblement vivre, toi, spectateur, si je t'envoie au MAI? (Annexe E)

Elle souligne que certaines salles, comme Montréal, arts interculturels (le MAI), proposent des spectacles qui peuvent s'avérer plus exigeants intellectuellement pour des publics qui recherchent plutôt des prouesses physiques.

Cette section a permis de détailler les différents éléments qui sont pris en compte par les journalistes culturels dans le processus de médiation entre une œuvre et le public. La forme d'une production médiatique résulte d'une série de choix, d'abord du sujet, puis de l'approche utilisée pour en parler, puis des éléments qui sont abordés. Lors des entretiens, les journalistes ont toutefois souligné que des contraintes imposées par la sphère médiatique dans laquelle ils œuvrent influencent aussi leur travail.

4.4.6 Travailler sous contrainte

Comme cela a été démontré, les reporters spécialisés en danse qui ont participé à cette étude reconnaissent l'étendue de l'offre dans ce domaine. Cependant, la majorité d'entre eux admettent privilégier la couverture des événements majeurs ou des spectacles incontournables, au détriment des artistes émergents ou peu connus. Certaines des raisons expliquant ces choix ont été détaillées

plus haut, mais plusieurs journalistes citent également le manque de temps et de ressources pour expliquer ces décisions. Ils ont tous partagé lors des entretiens différentes embûches auxquels ils font face dans leur couverture de la danse pour les médias traditionnels.

Restrictions de temps

Marie-Gabrielle Ménard, Gabrielle Morissette et Emmanuelle Brousseau expliquent toutes manquer de temps en ondes pour parler de danse à la radio. Marie-Gabrielle déplore notamment qu'elle ait dû parler de danse dans des émissions d'affaires publiques, alors que le contexte n'était pas favorable à ce genre de sujets. « Des fois, il faut parler de danse entre deux entrevues de politiciens », se souvient-elle (*Ibid*). Elle souligne également que la chronique culturelle est souvent la première à écoper des restrictions de temps, si d'autres segments sont plus longs que prévu: « On te dit « ok t'as 3 minutes ». Alors qu'on t'avait dit que tu en avais 8. Mais on te dit que t'as 3 minutes 30 secondes avant de rentrer en ondes », illustre-t-elle (*Ibid*). Pour sa part, Gabrielle Morissette souligne devoir se restreindre dans ses choix de sujet en raison de temps qui lui est accordé « tu parles d'arts pendant neuf minutes sur un show de trois heures », explique-t-elle (Annexe F).

Dans la presse écrite, Catherine Lalonde souligne que la critique de danse peut être particulièrement énergivore alors qu'elle n'a pas toujours une grande portée chez le public. Selon elle, ce type de production n'est pas toujours suffisamment priorisé par son média. Elle raconte avoir dû prendre l'initiative de faire des heures supplémentaires pour s'assurer de couvrir les sujets qui lui tenaient à cœur : « c'est souvent nous qui le rajoutons comme 2e article de la journée, parce qu'on trouve que c'est important » (Annexe G). Elle indique d'ailleurs que c'est ce contexte et une diminution du nombre de lecteurs qui l'ont menée à mettre la critique de danse de côté pour se concentrer sur des reportages.

Changements liés au numérique

Comme cité plus haut, Catherine Lalonde déplore les conséquences du virage numérique sur les critiques de danse qui ne sont plus offertes aux lecteurs de la même façon. Dans un journal papier,

il était possible de tomber par hasard sur ces textes et de les lire par curiosité, ce qui n'est plus le cas, puisque les critiques se retrouvent seulement en ligne dans la section culturelle.

Pour Philip Szporer, la transition numérique dans tous les médias a modifié le rapport du public aux textes qu'il consomme. Il estime qu'il y a moins de place à la découverte.

The way that people engage with writing has shifted. So, you know, if you're staring at your phone, scrolling, you're not going to read in the same way. We know this. You can't. It's not possible. Whereas if you have a paper, a physical paper or a magazine, you're actually referring to it in different ways. (Annexe C)

Il attribue également à cette omniprésence du numérique la diminution du nombre de médias qui traitent de danse. Il en sera plus amplement question dans la prochaine thématique. Mais d'abord, plusieurs journalistes ont souligné lors des entretiens un manque de ressources humaines dans leur média.

Manque de ressources

Le manque de ressources pour couvrir la danse décrit par certains journalistes interrogés peut avoir différentes raisons, principalement le manque d'intérêt pour ce sujet, ou le manque de personnel disponible.

Claudia Blais-Thompson explique de cette façon le choix de son média d'écrire presque exclusivement des pré-papiers sur la danse au moment de notre entretien. « C'est vraiment une question de temps et de ressources humaines. Je pense que nous on aimerait ça en faire plus de critiques. Mais on n'est pas une grosse équipe non plus », dit-elle (Annexe D).

De même, Gabrielle Morissette souligne qu'une plus grosse équipe culturelle permettrait de couvrir la danse davantage.

Pour la quantité de propositions qu'on a, pour l'effervescence du milieu, qui fait vraiment son bout de chemin pour survivre, puis amener des choses différentes, puis s'exporter, puis faire travailler les artistes aussi, je pense qu'on n'en parle pas beaucoup. [...] Je pense que ça nous dépasse parce qu'on n'est pas assez nombreux à en faire. (Annexe F)

De son côté, Iris Gagnon-Paradis raconte qu'elle couvre la danse pour *La Presse* parce que ses collègues ne se sentent pas à l'aise de couvrir cette forme d'art.

Même les journalistes de théâtre ici, puis on en a des très bons, des très spécialisés, les gens ils ont peur de la danse, ils ne veulent pas écrire en danse, tu sais, c'est comme un genre de média qui est un peu pour les gens comme obscure. (Annexe H)

Les défis cités dans cette section touchent principalement les journalistes engagés à temps plein par un seul média. Les pigistes font de leur côté face à un autre enjeu, qui est toutefois connexe : la diminution des opportunités de publication.

4.4.7 Diminution des espaces pour la danse

Un constat unanime ressort des entretiens qui ont été menés : la couverture de la danse dans les médias du Québec est insuffisante. Linde Howe-Beck et Philip Szporer, qui ont travaillé dans le milieu anglophone pendant des décennies, disent avoir remarqué une importante baisse des espaces où écrire pour les pigistes spécialisés en danse. Les pigistes qui ont débuté leur carrière plus récemment, notamment Léa Villalba et Marie-Gabrielle Ménard, constatent de leur côté une offre très restreinte d'opportunités.

Philip Szporer a été témoin de la fermeture graduelle des nombreux médias spécialisés pour lesquels il travaillait, comme les hebdomadaires *Hour* et *Mirror* auxquels il contribuait régulièrement. Aujourd'hui, il se dit peu optimiste : « There's no outlets. There's so few outlets » (Annexe C).

Il raconte toujours recevoir des invitations médiatiques pour des spectacles qui l'intéressent, mais se sentir coupable de les accepter puisqu'il n'a pas d'occasions pour écrire à leur sujet. Il dit que cela l'amène à moins couvrir les artistes de la relève : « I'm not checking out the younger people anymore because I don't have a place to write about them » (*Ibid*).

Linde Howe-Beck fait elle aussi un constat pessimiste. Elle souligne notamment la difficulté d'obtenir un revenu viable en tant que pigiste en danse. Selon elle, c'est ce qui fait que plusieurs critiques et journalistes se sont détournés de la profession. « None of the critics that I ever met in

Montreal made a living covering dance. So now there's nobody, at least in the English side, and it's the same across the country », dit-elle (Annexe K).

Léa Villalba, qui est pigiste depuis 2020, souligne que les critiques de danse ne constituent qu'une fraction de son revenu. Même si elle écrit pour des revues spécialisées en plus de collaborer avec *Le Devoir*, elle doit diversifier ses activités et couvrir d'autres sujets pour s'assurer d'avoir un salaire qui lui convient. Lors de notre entretien, elle estime que, financièrement, sa couverture de la danse ne représente que 15 % de ses revenus annuels. Une réalité qui la déçoit : « je trouve ça juste frustrant de pas pouvoir écrire plus encore sur la danse et qu'il y ait pas de place », dit-elle (Annexe I). Elle reconnaît toutefois avoir la chance d'avoir trouvé sa place dans cet écosystème « je fais déjà partie des places où on l'écrit, donc je suis extrêmement chanceuse et privilégiée » (*Ibid*).

La vie de pigiste vient souvent avec une certaine précarité, puisque le journaliste doit obtenir des contrats de différents médias afin de s'assurer un revenu. Léa Villalba souligne qu'en ce sens, elle est particulièrement privilégiée, puisqu'elle a développé des collaborations récurrentes avec certains médias, ce qui lui assure une certaine stabilité. Elle indique cependant que ses employeurs n'ont aucune obligation de l'engager saison après saison, ce qui peut causer une certaine précarité, surtout dans un contexte où peu d'opportunités s'offrent à elle. « Demain *Le Devoir* s'arrête, je n'ai comme plus de plateforme », conclut-elle, puisqu'elle ne connaît aucun autre média québécois qui serait prêt à lui offrir d'écrire la même quantité de pages (*Ibid*).

Elle décrit la couverture de la danse au Québec comme « pauvre ». « Pas dans les gens qui écrivent, mais dans le côté petit [...] c'est très bien ce qui est fait, mais c'est petit », ajoute-t-elle (*Ibid*).

Ce constat rejoint celui de Marie-Gabrielle Ménard. « Ma lecture, c'est qu'il y aurait énormément de gens compétents pour ajouter des points de vue, des clés de lecture, favoriser un intérêt des publics », affirme-t-elle (Annexe E). Mais elle estime qu'« il n'y a plus d'espace médiatique ». « Je ne suis pas optimiste du tout, du tout, du tout du tout avec ce qui est à venir », ajoute-t-elle (*Ibid*).

Les résultats présentés dans cette section permettent de brosser un portrait très large des journalistes qui couvrent la danse au Québec. Une passion pour la danse et un désir de continuer à en parler

ressort de l'ensemble des témoignages. Je remarque un certain dynamisme chez ces professionnels qui témoignent pourtant d'une pratique spécialisée en perte de vitesse. J'ai pu constater qu'ils poursuivent leurs efforts en raison de l'importance qu'ils attribuent à leur travail pour le milieu de la danse et que le contenu qu'ils produisent est influencé par différentes considérations. Ils réfléchissent à la réception de leur travail par un large spectre d'auditeurs et de lecteurs : du néophyte au professionnel de la danse. Chacune des étapes menant à une production est d'ailleurs sous-tendue par différents choix, que ce soit par rapport aux sujets traités, à la forme de la production ou aux informations à mettre en lumière. Ils soulignent aussi les défis techniques et logistiques auxquels ils font face et surtout le manque d'espace pour parler de danse dans les médias traditionnels au Québec. Je vais mettre ces résultats en dialogue avec la littérature dans le prochain chapitre.

CHAPITRE 5

DISCUSSION

5.1 Constats

Ce dernier chapitre sera l'occasion de « faire parler » (Paillé & Mucchielli, 2021) les résultats obtenus lors des entretiens qui ont été présentés sous forme d'analyse thématique dans le précédent chapitre. Il s'agira maintenant de mettre ces résultats en relation avec la littérature déjà existante au sujet de l'objet d'étude et d'établir des convergences et des divergences pour répondre à la question de recherche. Cette dernière porte sur la façon dont les journalistes spécialisés en danse voient leur travail de médiation entre une œuvre, ses créateurs et le public. Je présenterai d'abord mes constats et reviendrai ensuite sur ma question de recherche.

5.1.1 La passion et l'expertise

Passionné est l'un des adjectifs qui peuvent décrire l'ensemble des journalistes ayant participé aux entretiens organisés pour ce travail de recherche. Bien qu'elle n'ait jamais été nommée comme telle, ou très peu, la passion de ces professionnels des médias pour l'art de la danse sous-tendait toutes leurs réponses au sujet de leur métier. Il a d'ailleurs été souligné dans le précédent chapitre que tous avaient pratiqué cet art au cours de leur vie ou œuvré dans le milieu de la danse et que cette expérience avait nourri leur motivation à en parler dans la sphère médiatique. C'est d'ailleurs cette passion qui, pour plusieurs, les amène à poursuivre leur pratique du journalisme malgré certains obstacles.

Cette attitude peut s'apparenter à celle des artistes qui sont reconnus pour se dévouer à leur pratique par passion. Cela rappelle les travaux d'Arielle Bonneville-Roussy et Robert J. Vallerand sur la façon dont la passion permet aux musiciens de développer leur art et en faire une expertise (Bonneville-Roussy et al., 2011). Le chercheur Quentin Mazel fait également un parallèle entre la pratique des critiques de cinéma et « le régime vocationnel des artistes » (Mazel, 2024, 67). Mazel relève toutefois certaines différences entre l'approche des artistes et celle des journalistes culturels.

Contrairement aux artistes, l'attachement ne porte pas tant sur l'activité (l'écriture) que sur l'objet sur lequel elle se rapporte (le cinéma fantastique), la profession de critique ayant pour vertu majeure d'assurer une proximité avec cet univers artistique. (Mazel, 2024, 67)

Ainsi, les créateurs sont prêts à vivre de nombreux défis et surpasser toutes sortes d'obstacles auxquels ils ne feraient pas face dans un autre métier pour pouvoir vivre de leur passion. Ce postulat est d'autant plus vrai dans le milieu de la danse, qui produit bien souvent des artistes qui doivent vivre dans une situation précaire en raison de la difficulté d'obtenir des opportunités de travail et, quand c'est le cas, de s'assurer que ce travail soit adéquatement payé. L'analyse des entretiens révèle que les journalistes qui se spécialisent dans la couverture de cet art se trouvent face à un paradoxe similaire : baisse des opportunités d'écriture et difficultés financières des plateformes qui peuvent leur fournir un salaire. Pourtant, certains continuent, et ce, par passion. Tous développent différentes stratégies afin de maintenir un rythme de vie et de travail viable dans un écosystème qui semble leur être de plus en plus hostile, selon les témoignages reçus.

Les journalistes ayant déjà œuvré dans le milieu de la danse ou l'ayant côtoyé de près accordent une importante valeur à la couverture médiatique de cette discipline et l'approchent parfois comme un geste de solidarité envers les artistes. Philip Szporer a par exemple nommé vouloir « donner une voix » aux artistes en danse contemporaine qui, à son avis, méritent une place dans la sphère publique tout autant que ceux œuvrant dans le monde du ballet, par exemple. Il prend ainsi une posture de *gatekeeper* en s'assurant de mettre de l'avant le travail des artistes qui méritent, selon lui, une couverture médiatique malgré qu'ils ne soient pas propulsés par un succès populaire (York & Chimbel, 2015). Cette idée sera davantage explorée dans une section subséquente de ce chapitre.

Ces premiers constats font écho à ce qu'avancent Lucie Alexis et Flore Di Sciullo lorsqu'elles parlent de la précarité des journalistes culturels. Rappelons qu'elles concluent que la profession est souvent « porté[e] par des jeunes critiques désireux de passer du statut de passionné à celui d'expert » (Alexis & Di Sciullo, 15). La valeur symbolique du travail serait donc particulièrement importante et une source de motivation s'additionnant à la passion du journaliste pour une discipline donnée. Cela est lié aux constats de David Hesmondhal sur la réalité des industries créatives. Il a remarqué qu'en plus de motiver les travailleurs, la valeur symbolique de leur travail dans ces milieux peut être utilisée pour excuser des conditions de travail précaires.

Toutefois, les jeunes journalistes étaient minoritaires dans le groupe choisi pour cette recherche, qui était principalement composé de professionnels ayant cumulé plusieurs années d'expérience. Ainsi, j'observe presque un effet inverse à ce qui est suggéré par Alexis et Di Sciullo : des critiques étant passés au statut d'expert tout au long de leur carrière se retrouvent presque relayés au statut de passionné en raison d'une réduction des opportunités de publication. S'il peut être évident qu'un journaliste pigiste vive des difficultés à obtenir des opportunités d'écriture au sujet de la danse dans les médias traditionnels, les entretiens ont permis de constater que ceux qui ont une position stable dans un média peinent parfois aussi à pouvoir traiter de danse de la façon dont ils le souhaitent et à une fréquence qui leur semble adéquate. En effet, certains rapportent faire des heures supplémentaires afin de pouvoir publier un article sur un spectacle qu'ils considèrent comme important. Ici encore c'est leur passion qui leur a permis de développer une expertise et un œil aiguisé pour la discipline dont ils traitent, et qui les pousse à travailler davantage et à repousser les balises posées par le système médiatique dans lequel ils œuvrent. Leur expérience et leur spécialisation ne sont donc pas nécessairement un facteur leur permettant de surpasser de telles difficultés.

Ces constats s'arriment d'ailleurs avec des craintes exprimées par les chercheurs finlandais Maarit Jaakkola et Heikki Hellman dans un article publié en 2012 au sujet de la reconfiguration de la section dédiée aux arts dans un des médias du pays.

It is also possible that denying the weight of expertise causes a decline in the status of cultural journalists. Although their close ties to various cultural fields can be claimed to compromise their independence, it is also true that cutting these ties completely may risk their legitimacy in both the eyes of the art world and the eyes of the readers. After all, the source of the authority of reviewers lies in their engagement with the cultural field. (Jaakkola & Hellman, 2012, 797)

Au-delà de la passion, c'est l'importance de leur travail pour le milieu culturel qui les pousse à nourrir le discours public sur la danse et à s'assurer qu'il ne disparaisse pas. Iris Gagnon-Paradis affirme notamment qu'aucun de ses collègues ne souhaite couvrir cette discipline. Elle accepte donc d'ajouter parfois l'écriture de critiques sur certains spectacles à ses tâches hebdomadaires afin d'assurer cette couverture. Philip Szporer, lui, voit son travail comme « fondamental » pour « l'écologie » de la danse (Annexe C). La critique d'art génère des traces de ce qui a été présenté tout en étant aussi une opportunité de réflexion pour les artistes et le public.

C'est également cette connaissance du milieu, parfois de l'intérieur, qui confirme pour certains critiques l'importance de leur travail. Marie-Gabrielle Ménard a démarré sa carrière avec un désir d'assurer une représentativité adéquate et une couverture riche du milieu dans lequel elle avait auparavant œuvré pendant de nombreuses années. Elle ne cache d'ailleurs pas sa motivation parfois à traiter de spectacles qui, selon elle, méritent davantage d'espace médiatique. Il est ici donc question de notions de représentativité et de responsabilité. C'est aussi ce qu'a déclaré Linde Howe-Beck : « My wrestling was about responsibility » (Annexe K).

Les journalistes qui ont participé aux entretiens dans le cadre de cette recherche ont exprimé un sentiment de responsabilité envers les artistes, mais aussi envers le média qui les emploie et envers le public qui consomme ce qu'ils produisent. Ce sont certainement des éléments qui expliquent la complexité de leur positionnement dans la sphère médiatique, comme cela a été démontré dans la présentation des résultats.

5.1.2 Balises médiatiques

Il est indéniable que les résultats des entretiens pointent vers une diminution de la couverture de la danse au Québec et une augmentation des difficultés que vivent les professionnels de l'information.

Catherine Lalonde témoigne des difficultés liées aux changements dans l'approche de son média depuis l'avènement du numérique. De même, les journalistes ont mis en évidence les contraintes de temps qui leur sont imposées. Une journaliste a dit même se sentir comme un « bouche-trou » à travers tous les autres sujets présentés dans les émissions pour lesquelles elle travaille. Cela rappelle les propos de la journaliste Marie-Andrée Lamontagne qui disait lors du balado enregistré par le magazine *Spirale* que la critique est un exercice d'écriture « sous contrainte ».

Ainsi, les restrictions auxquelles font face ces professionnels sont très concrètes. Ceux qui exercent ce métier au quotidien ont intégré ces balises dans leurs façons de faire sans nécessairement les remettre en question. Notamment, Léa Villalba estime que son processus d'écriture de critiques de spectacles est adéquat, elle qui a environ 3 heures pour écrire son article, et ce, directement après la fin de la représentation. Elle reconnaît qu'avoir davantage de temps pourrait être bénéfique pour

développer une réflexion potentiellement plus aboutie, mais souligne que l'instantanéité de son travail a aussi ses avantages.

Si les restrictions de temps, d'espace et de ressources soulignées par les différents journalistes peuvent être liées à la crise des médias et la baisse des revenus publicitaires dont il a été question dans le premier chapitre, ces contraintes peuvent aussi découler de choix éditoriaux et organisationnels. Le journalisme dans les médias traditionnels est un métier pour lequel le temps est compté.

Les journalistes culturels qui décident de travailler dans ces médias plutôt que dans des revues spécialisées doivent s'adapter à cette réalité, ce qui peut parfois être difficile. Marie-Gabrielle Ménard, par exemple, a décrit comment ses ambitions initiales de vulgarisation de la danse ont dû s'adapter à la réalité de la plateforme qui lui était donnée.

Toutefois, les journalistes rencontrés soulignent que la couverture culturelle est différente du travail des journalistes généralistes. Cela rappelle ce que Gemma Harries et Karin Wahl-Jorgensen appellent l'« art exceptionalism » (Harris & Wahl-Jorgensen, 2007). Elles soulignent aussi que les journalistes culturels peuvent entretenir une relation complexe avec certains principes clés adoptés par leurs collègues généralistes.

5.1.3 Explorer la notion d'objectivité

Harries et Wahl-Jorgensen parlent notamment de la notion d'objectivité à laquelle plusieurs journalistes culturels avec lesquels elles se sont entretenues souhaitent se soumettre afin de répondre aux mêmes standards que leurs collègues. Toutefois, il est beaucoup plus difficile, voire impossible, pour ceux qui pratiquent la critique, de l'appliquer en raison de la nécessité pour eux de présenter une évaluation de l'œuvre dont ils traitent. « Arts coverage is seen as exceptional because of its complicated relationship to the strategic ritual of objectivity », écrivent Harries et Wahl-Jorgensen (*Ibid*, 635).

Linde Howe-Beck, qui était d'abord correspondante à l'étranger et journaliste généraliste avant de se lancer dans la couverture culturelle, a d'ailleurs raconté avoir eu beaucoup de difficulté à adopter

la posture de critique et à inclure sa vision d'une œuvre dans un article parce qu'elle avait été conditionnée à éviter cela. Elle explique avoir donc dû revoir sa manière d'approcher son travail pour s'adapter à cette nouvelle réalité, ce qui met en lumière le caractère « exceptionnel » ou du moins singulier de la couverture culturelle.

Plusieurs chercheurs cités dans la revue de littérature notent une tendance du journalisme culturel à s'éloigner de la critique pour se rapprocher d'un style plus « journalistique » s'apparentant à ce que les professionnels qui couvrent les nouvelles quotidiennes produiraient (Jaakkola, 2014) (Rieffel, 2006) (Béra, 2006). En effet, certains des journalistes rencontrés dans le cadre des entrevues ont souligné la nécessité de maintenir une certaine distance avec leurs sujets. C'est principalement le cas de ceux qui couvrent toutes les disciplines artistiques. Ainsi, malgré leur intérêt marqué pour la danse, ils ne sont pas nécessairement vus au sein de leur média comme un spécialiste de cette discipline, mais plutôt comme un journaliste ou un chroniqueur culturel généraliste. Dans cette posture, les sujets artistiques sont traités comme toute autre nouvelle.

Dans ce contexte, ces journalistes ne voient pas nécessairement d'un mauvais œil la production de pré-papiers plutôt que de critiques. Le chercheur Remy Rieffel a déploré dans plusieurs de ses travaux la perte de vitesse de la critique culturelle au profit d'autres formes médiatiques, comme les palmarès, les listes de recommandations et les pré-papiers. Il s'inquiète de « l'amplification d'une vision consumériste de la culture » (Rieffel, 2006, 56) et dénonce le caractère prescriptif qui est de plus en plus collé au journalisme culturel. Certains des journalistes sondés rapportent produire presque exclusivement des pré-papiers et y voir des avantages. Pour plusieurs d'entre eux, cela leur permet de préparer le public à consommer une œuvre en lui offrant différentes clés de lecture, surtout lorsqu'il s'agit d'un spectacle qui ne sera présenté que pour une poignée de représentations. Ils soulignent la nécessité de présenter leur reportage de manière neutre et de garder une distance avec le sujet.

Le choix d'une forme ou d'une autre a été justifié dans plusieurs entretiens par un manque de temps ou de ressources. Par exemple, Claudia Blais-Thompson affirme produire presque exclusivement des pré-papiers en raison d'un manque de journalistes pour produire une critique, tandis qu'Iris Gagnon-Paradis souligne au contraire que son média publie presque exclusivement des critiques

de danse parce qu'elle est la seule à couvrir cette discipline. Ainsi, un cas de figure où les deux formes seraient utilisées pour parler d'un même spectacle est plus rarement envisageable.

Les idées d'objectivité et de distance impliquent aussi pour les journalistes que leur travail ne se traduise pas en outil promotionnel. Gabrielle Morissette l'a noté lors de son entretien. Elle souligne qu'elle reçoit chaque jour un grand nombre de communiqués de presse et qu'elle doit ensuite choisir parmi l'ensemble de ces propositions pour sa couverture. Elle parle d'une injonction à résister à la simple mise en valeur d'une œuvre en justifiant son choix par son importance dans l'actualité, par exemple, ou son lien avec le mandat de son média. Ces propos rappellent la marchandisation de l'art dans les médias dont parlent notamment Rémy Rieffel et William Spano. Plusieurs journalistes ont d'ailleurs indiqué qu'ils souhaitaient s'éloigner du côté prescriptif que peut prendre la critique culturelle contemporaine en évitant de qualifier une œuvre de « bonne » ou de « mauvaise ». Ils préfèrent expliquer le processus créatif qui sous-tend une œuvre, par exemple, ou proposer une appréciation plus nuancée d'un spectacle. Ainsi, instinctivement, les journalistes sondés tentent de s'éloigner des aspects prescriptifs et promotionnels dénoncés par plusieurs chercheurs.

Cette volonté est toutefois vue comme utopique par Lucie Alexis et Flore Di Sciullo. Elles estiment que la réalité des industries culturelles évolue de pair avec les médias qui en traitent et qu'il est donc difficile pour un journaliste d'aspirer à s'en défaire complètement. « Toute forme de prescription ne peut être envisagée sans en prendre en compte ses logiques économiques », écrivent-elles (Alexis & Di Sciullo, 18). Alexis et Di Sciullo associent également ce qu'elles qualifient d'industrialisation de la culture à une baisse des critiques négatives (*Ibid*).

Les critiques négatives semblent effectivement se faire rares chez les journalistes avec lesquels je me suis entretenu, toutefois, la notion de promotion ne semble pas être la seule raison qui puisse expliquer ce phénomène. Seuls les journalistes plus expérimentés ont raconté avoir publié des critiques négatives qui ont pu déranger dans le milieu de la danse. Marie-Gabrielle Ménard a indiqué notamment avoir reçu des commentaires négatifs d'anciens collègues créateurs en danse déçus par la façon dont elle aurait présenté leur travail. Je rappelle par ailleurs la lettre ouverte citée dans le premier chapitre dans laquelle une quinzaine d'artisans du milieu de la danse critiquaient la couverture du Festival TransAmériques dans les médias montréalais (Collectif, 2015). Le

documentaire *État critique* de Marcel Jean montre également une relation compliquée entre les artistes et certains critiques dans les années 1990, au point où certains créateurs se sentent obligés d'inviter les journalistes, à contrecœur (Jean, 1992). Ces tensions ne se traduisent toutefois pas dans les témoignages des journalistes de l'échantillon ayant commencé leur carrière après 2010. Ces derniers parlent plutôt de relations cordiales avec les artistes, sans plus. Ce sont aussi eux qui ont le moins tendance à faire des critiques, que ce soit à la radio ou dans la presse écrite. Catherine Lalonde, qui a écrit des critiques pendant plusieurs années, estime que seule une récurrence de l'exercice critique permet au journaliste de développer un lien assez fort avec son public pour avoir la confiance nécessaire pour parler en termes plus négatifs d'une œuvre. Ce pourrait être ici une autre piste pour expliquer les différences entre les générations de journalistes qui composent l'échantillon.

Par ailleurs, les journalistes avec lesquels je me suis entretenue n'ont pas que traité d'une dualité entre prépapiers et critiques lorsque vient le temps de couvrir les arts et la culture. En effet, au-delà de la couverture des œuvres à proprement parler, j'ai choisi d'inclure dans la définition du journalisme culturel toute nouvelle touchant le milieu des arts. C'est d'ailleurs ce que pratique Catherine Lalonde, qui parle notamment du financement des arts et de la culture, des espaces destinés à différentes pratiques artistiques et autres enjeux. Il s'agit, selon elle, de sujets tout aussi pertinents pour le milieu de la danse que la critique de spectacle. Cet aspect a été peu traité dans la littérature existante, mais il semble important de souligner qu'il s'agit d'un aspect central à la couverture culturelle qui permet de nourrir un portrait plus juste de la réalité des artistes et ainsi de l'inscrire dans l'imaginaire collectif, pour reprendre le terme utilisé par Jesus Martín Barbero.

5.1.4 Les journalistes, des *gatekeepers* ?

Le rôle des journalistes comme protecteurs ou ambassadeurs des arts et de la culture est un thème récurrent dans la littérature. Clay York et Aaron Chimbél utilisent le terme *gatekeepers* pour décrire les journalistes qui couvrent la danse. De même, Lucie Alexis et Flore Di Sciullo indiquent que la couverture culturelle peut être vue comme « légitimante » puisque les médias décident « de ce qui mérite d'être connu et le porte à l'attention du public » (Alexis & Di Sciullo, 2024, 17). Selon ces auteurs, les choix éditoriaux d'un journaliste peuvent exercer une influence sur l'image publique des arts et de la danse en particulier. Cela revient au concept de médiation qui est central

à ma question de recherche. Toutefois, les résultats des entretiens ont démontré que les journalistes doivent prendre en compte plusieurs facteurs lorsqu'ils choisissent leurs sujets et la façon d'en parler, ce qui influence leur couverture.

Le public est central aux réflexions de journalistes sondés lorsqu'ils préparent un article ou un segment radio. Ils réfléchissent constamment à la meilleure façon de performer la médiation entre l'œuvre et le public. La plupart ont raconté avoir en tête un public néophyte, potentiellement désintéressé ou réfractaire à entendre parler de danse. Il est unanime chez ceux qui travaillent pour le diffuseur public, que la danse est un sujet méconnu qui tend à effrayer l'auditoire. Ils tentent donc dans leur couverture d'opter pour une posture de vulgarisateur.

Avant même de décider comment parler d'un sujet, les journalistes doivent identifier le sujet en question. Plusieurs personnes ont souligné que certains spectacles étaient « incontournables », en particulier ceux qui sont chorégraphiés par des artistes très populaires. Léa Villalba a d'ailleurs souligné que cela fait en sorte que les médias ont tendance à tous couvrir les mêmes spectacles. Le fait même de parler de danse, peu importe sa forme, peut être considéré comme une pratique « légitimante » dans le contexte de la diminution de la couverture de cet art.

Toutefois, la posture de *gatekeeper* peut aller plus loin. Cette posture peut être définie comme celle d'un journaliste qui, à la lumière de son expertise, décide d'utiliser l'espace public qui lui est alloué pour parler de spectacles moins connus qui méritent à son avis une couverture médiatique. Comme mentionné plus haut, certaines des personnes interrogées expriment un sentiment de responsabilité vis-à-vis du milieu.

De même, les choix éditoriaux de certains journalistes peuvent être vus comme plus politiques, si, par exemple, ils mettent de l'avant des œuvres liées à des groupes normalement moins représentés ou marginalisés, comme l'indiquent Alexis et Di Sciullo. Léa Villalba a mentionné par exemple l'importance à son avis de parler de spectacles liés à la cause environnementale ou à la violence faite aux femmes.

De plus, si certains journalistes ont exprimé un désir de vulgariser l'art de la danse à travers diverses stratégies, notamment l'usage de comparaisons avec la culture populaire ou de descriptions de la

mise en scène, par exemple, d'autres semblent moins préoccupés par cet aspect et assument au contraire que les productions au sujet de spectacles de danse ne s'adressent pas nécessairement à tous.

Cette ambivalence par rapport à la relation de l'art de la danse avec le « grand public » fait écho aux travaux de Sarah Thornton sur les sous-cultures. Selon Thornton, les sous-cultures ne veulent pas nécessairement être représentées dans les médias de masse, au contraire, cela leur ferait perdre de leur valeur. Certains groupuscules du milieu de la danse peuvent être considérés comme des sous-cultures. Les journalistes ayant fréquenté le milieu et ayant compris ces ramifications se trouvent donc à jouer un jeu d'équilibriste en présentant des œuvres appartenant à ces communautés dans les médias traditionnels tout en tentant de ne pas les dénaturer.

Gemma Harries et Karin Wahl-Jorgensen notent que les critiques d'art avec lesquelles elles se sont entretenues démontraient « their allegiance to 'high culture' and their dismissal of popular culture » (Harries & Wahl-Jorgensen, 2007, 635). Une telle dualité n'a pas été exprimée de façon si tranchée par les journalistes qui ont participé aux entretiens dans le cadre de ce mémoire. Par contre, cette affirmation de Harries et Wahl-Jorgensen rappelle l'un de mes constats, soit la division des journalistes culturels au sujet de la place et de l'importance accordées à la fort populaire émission *Révolution* présentée à TVA depuis 2018.

Certains journalistes ont parlé de *Révolution* comme d'un élément important de leur couverture, puisque c'est une émission qui a suscité l'attention du public envers la danse. Ainsi, pour eux, il est primordial de couvrir les événements qui y sont liés, notamment la tournée annuelle des principaux participants de l'émission. Toutefois, *Révolution* pourrait se retrouver dans la catégorie de ce que Clay York et Aaron Chimbél définissent comme de la danse commerciale et qu'ils opposent à la danse contemporaine. *Révolution* s'apparenterait donc à la culture populaire et les spectacles de ballet ou de danse contemporaine aux beaux-arts. C'est la corrélation que d'autres journalistes ont faite, eux qui s'opposaient farouchement à présenter les performances mises de l'avant dans l'émission comme étant équivalentes à celles présentées chez Danse Danse ou à l'Agora de la danse. D'autres n'ont tout simplement jamais mentionné cette émission comme un élément important du milieu de la danse.

Ainsi, au sein même du groupe de journalistes choisi pour cette étude, il y a des dissensions en ce qui a trait à la valeur des différentes productions en danse. Ceux qui s'opposent à une couverture exhaustive de *Révolution* adoptent donc une certaine posture de *gatekeeper*, choisissant le type de danse qui mérite d'être couvert, selon eux. Cette vision peut rappeler la distinction entre art populaire et art élitiste décrite par Danick Trottier (Trottier, 2021).

Selon Maaritt Jakkola, une telle posture peut être dangereuse pour le futur de la couverture culturelle, puisqu'elle perpétue l'idée qu'il s'agit d'une pratique élitiste.

This has frequently aroused critiques regarding the elitism and exclusivity of criticism, while also leaving art criticism as the “delicate plant” of the cultural-journalistic ecosystem, subject to conjunctures in production and constantly running the risk of being outsourced and decreased in volume. (Jaakkola, 2015, 1214)

L'auteure suggère dans un autre article publié en 2023 que le journalisme de proximité pourrait être une solution pour faire revivre la critique culturelle dans de petites communautés. Elle estime que des critiques au sujet d'œuvres qui touchent les résidents d'une petite municipalité, à propos, par exemple d'une exposition à la galerie d'art local ou sur le travail d'un artiste de la région, pourraient potentiellement avoir un impact plus important chez leur public cible si elles sont publiées dans un journal local (Jaakkola, 2023).

Les trois journalistes basés à l'extérieur de Montréal qui ont participé à cette recherche ont effectivement exprimé ce désir d'offrir un service de proximité qui répond aux attentes et curiosités d'une plus petite communauté. Gatineau, Trois-Rivières et Québec ne sont pas des petites communautés éloignées des grands centres, mais ce sont tout de même des villes plus petites que Montréal, là où, on l'a démontré plus tôt, la majorité de l'offre en danse au Québec est produite et présentée. Ainsi, Claudia Blais-Thompson a beaucoup parlé durant son entretien des liens qu'elle a créés avec des artistes de l'Outaouais, notamment les plus jeunes qui participent à des compétitions récréatives. Gabrielle Morissette a pour sa part parlé d'une communauté de la danse tissée serrée. Elle raconte qu'il lui est déjà arrivé de filmer une entrevue à l'extérieur dans les rues de Québec avec un danseur et de croiser, par hasard, un autre membre du milieu de la danse, qui s'est finalement joint à eux pour l'entrevue. La place de la danse dans ces communautés serait d'ailleurs en augmentation, selon des données publiées par l'Institut de la statistique du Québec en

2025. La statisticienne Chantal Prud'homme souligne qu'il est possible que « l'accroissement du soutien accordé à la circulation des spectacles en danse ait contribué au développement de l'offre de représentations hors des grands centres » (Prud'homme, 2025, 15).

Jaakkola suggère donc que la posture de *gatekeeper* n'est pas nécessairement propice à assurer la pérennité de la critique culturelle. Elle propose plutôt de s'inspirer du journalisme de proximité, une vision qui s'inscrit déjà dans la pratique de certains des journalistes qui ont participé aux entretiens.

5.1.5 Nostalgie des belles années de la danse

Parmi les journalistes qui composent l'échantillon de cette recherche, 4 œuvraient déjà dans les médias avant 2010. Ils ont tous durant leur entrevue dénoncé une baisse de la couverture médiatique de la danse. Plusieurs ont déploré, entre autres, la fermeture de *Voir* qui était jusqu'en 2020 un magazine hebdomadaire gratuit dédié à la culture (Halin, 2020). De même, Philip Szporer a parlé de l'importance des hebdomadaires anglophones *Hour* et *Mirror* au cours de sa carrière, des publications qui ont pour leur part cessé d'être publiées en 2012 (O'Kane, 2012). Lui et Linde Howe-Beck ont été témoins de l'émergence de la danse moderne, puis de la danse contemporaine à Montréal et de l'effervescence qui s'est emparée du milieu dans les années 1980 et 1990. En plus d'être journalistes, ils possèdent un savoir très spécifique sur l'histoire de cette pratique à Montréal, qui est difficilement accessible autrement, puisque peu d'ouvrages ont été écrits sur la question.

La diminution de la couverture culturelle en Amérique du Nord et en Europe a été documentée par plusieurs chercheurs (Hellman & Jaakkola, 2012) (Harries & Wahl-Jorgensen, 2007). Si les témoignages recueillis correspondent à ce que d'autres chercheurs peuvent avoir conclu, il semble qu'un élément spécifique au Québec est cette nostalgie exprimée par plusieurs journalistes. Plusieurs entrevues ont révélé un profond découragement chez certaines personnes, qui ont exprimé le manque de place pour la danse et le désir de ne plus découvrir de nouveaux artistes en raison du manque d'occasions pour en parler publiquement.

Pourtant, les productions de danse ne sont pas moins nombreuses dans la province. Des dizaines d'étudiants sortent des écoles professionnelles chaque année et plusieurs diffuseurs présentent le

travail de chorégraphes d'ici et d'ailleurs toute l'année. Toutefois, le manque de couverture médiatique restreint la vie publique de ces événements qui peuvent de moins en moins être découverts à travers les médias. Puisqu'il n'y a pas de médiation par les médias, les créations en danse perdurent moins dans l'imaginaire collectif.

Philip Szporer et Catherine Lalonde estiment qu'ils assistent à un retour de la danse au statut de sous-culture après que cette discipline a tenté de s'affranchir de cette catégorie et d'étendre son public.

Cependant, les journalistes qui ont débuté dans ce métier il y a peu de temps ne se sentent pas découragés, mais plutôt motivés à écrire davantage sur la danse, même si aucun d'entre eux ne couvre les arts vivants à temps plein comme l'ont fait leurs aînés avant eux. À la lumière de mes recherches, il semble que personne au Québec ne couvre la danse à temps plein dans les médias traditionnels en 2026. Les journalistes qui ont commencé leur carrière plus récemment couvrent tous l'ensemble des disciplines artistiques, ou la danse et des nouvelles quotidiennes, par exemple.

Plusieurs d'entre eux ont exprimé le désir de couvrir la danse à temps plein. Il y a donc une certaine résistance au sein de la plus jeune génération à ce que Catherine Lalonde qualifie d'« invisibilisation » de la danse. Leur intérêt pour cet art est bien réel et ils comptent poursuivre sur cette lancée. Léa Villalba, par exemple, fait preuve de résilience en tant que pigiste et contribue à tous les médias pour lesquels elle peut publier sur la danse. Les journalistes de Radio-Canada, quant à eux, ont affirmé leur volonté d'inclure cette discipline dans leur couverture.

La chercheuse Maarit Jaakkola affirme d'ailleurs que le journalisme culturel « should actively function as a critical counterforce in its ideal state » (Jaakkola, 2014, 549).

Le futur de la critique culturelle dépendra entre autres de ce que les plus jeunes journalistes décideront d'en faire. À eux de voir si cette posture de résistance est celle qu'ils souhaitent adopter.

5.2 Question de recherche

Les constats cités dans la précédente section me permettent d'offrir des pistes de réponse à ma question de recherche initiale qui était :

Comment les journalistes qui ont publié des articles sur la danse ou préparé un segment radio pour un média traditionnel au Québec entre 2005 et aujourd'hui considèrent-ils leur rôle de médiation entre les productions de danse et le public ?

Je peux d'abord conclure que les journalistes avec lesquels je me suis entretenue sont bel et bien conscients de leur rôle de médiateur entre les productions de danse et le public. Ils choisissent par la suite de jouer ce rôle de différentes manières. Le processus de médiation passe d'ailleurs par plusieurs étapes, soit le choix du sujet, la forme que prendra le contenu médiatique et ensuite les mots ou stratégies utilisées pour transmettre des informations à propos du sujet.

J'ai aussi pu remarquer des distinctions entre les journalistes basés à Montréal et ceux de l'extérieur de la métropole, de même qu'entre les différentes générations de journalistes.

Les données que j'ai recueillies sont donc hétérogènes. Toutefois, il est clair que les neuf journalistes ayant répondu à mes questions ont une sensibilité particulière pour la façon dont le public va recevoir ce qu'ils ont à lui faire part. Ce sont donc leurs objectifs et choix éditoriaux qui vont par la suite influencer leur traitement de ces sujets. J'ai pu constater que le bagage du journaliste est un des principaux facteurs qui va déterminer ses choix et qui va mener à sa pratique de la médiation. Ainsi, un professionnel qui a œuvré dans le milieu de la danse avant de se joindre aux médias aura davantage tendance à prioriser des spectacles qui s'éloignent de la culture populaire, tandis que d'autres journalistes plutôt intéressés par le milieu récréatif vont plutôt s'intéresser au milieu de la compétition par exemple.

De surcroît, il y a un consensus autour du caractère singulier de l'art de la danse, principalement de la danse contemporaine, qui est méconnu par certaines tranches du public. Si Gemma Harries et Karin Wahl-Jorgensen parlent du concept d'« art exceptionalism », je pourrais, dans ce cas-ci, évoquer l'« exception de la danse ».

5.2.1 Limites de la recherche

J'ai choisi une approche phénoménologique et interprétative pour mener cette recherche. Si ces approches ont pour avantage de mettre au centre l'étude l'expérience des sujets choisis sur une question donnée, elles comportent certaines limites. Notamment, le choix des entretiens semi-dirigés comme méthode d'enquête produit des résultats qui sont uniques à chacun des participants. Leur « transférabilité » (Savoie-Zajc, 2016) à l'expérience d'autres personnes dans la même situation peut être limitée, il importe donc que les lecteurs de ce mémoire tentent de se mettre à la place des participants.

De plus, l'analyse thématique choisie comporte une grande part d'interprétation de la part du chercheur au moment de la création des thématiques. Il y a un risque d'interpréter de façon trop personnelle les résultats qui pourrait s'éloigner de ce qui a réellement été dit. Évidemment, j'ai tenté d'éviter que cela se produise, toutefois, il convient de rappeler ici ma position par rapport au sujet. Comme mentionné dans l'Avant-propos, je suis une personne proche du milieu de la danse qui travaille dans les médias. Je suis donc habituée à mettre ma perspective de côté lorsque vient le temps de partager les propos d'autres personnes, mais je possède aussi un bagage significatif par rapport à son objet de recherche.

L'utilisation d'une deuxième technique d'enquête aurait d'ailleurs pu servir à confirmer les résultats et l'analyse des entretiens. J'avais, au tout début du processus, considéré organiser dans un deuxième temps des groupes de discussion avec des journalistes et des artistes du milieu de la danse. Cette deuxième étape a toutefois dû être mise de côté pour des raisons de temps et de logistique.

5.2.2 Pistes de réflexion futures

Je vois cette recherche comme le début de plusieurs autres questions qui pourraient être posées pour étudier la pratique du journalisme culturel au Québec, et plus précisément le journalisme spécialisé en danse.

Avant toute chose, les recherches effectuées dans le cadre de cette étude m'ont permis de constater le peu de ressources disponibles pour faire sens de l'histoire de la danse dans la province. Pourtant,

certaines des personnes interviewées ont été témoins de la naissance de la pratique de la danse moderne au Québec et leurs connaissances pourraient servir à informer les professionnels du milieu de la danse, tout comme les journalistes qui couvrent ce domaine. Les données manquent entre autres sur l'étendue des styles pratiqués et leurs auditoires, notamment la popularité des danses urbaines est peu documentée, tout comme la tendance à effacer de plus en plus les frontières entre les différents styles.

Cette recherche portait sur la vision des journalistes spécialisés en danse. Toutefois, il semble qu'il serait pertinent de présenter également le point de vue des artistes par rapport à la couverture médiatique. J'ai pu comprendre que certains sont eux-mêmes critiques du travail des journalistes qui couvrent leur pratique. Il serait donc pertinent de se pencher sur cette relation.

De même, certains journalistes interrogés ont soulevé des questions quant à un manque d'éducation aux médias dans les formations en danse. Ils ont souligné qu'une meilleure littératie médiatique pourrait permettre de renforcer le lien entre les praticiens de la danse et journalistes et aussi faire en sorte que davantage de danseurs soient représentés dans les médias lors d'entrevues, par exemple. Il pourrait donc être pertinent de se pencher sur la place des programmes professionnels dans cet enjeu.

La reconfiguration de la critique culturelle à l'ère du numérique et des réseaux sociaux pourrait aussi éventuellement être un sujet porteur. J'ai souligné qu'en 2026, peu d'influenceurs s'intéressent spécifiquement aux arts vivants au Québec, toutefois, ce constat pourrait être rapidement appelé à changer. De même, les collaborations promotionnelles entre diffuseurs en arts vivants et créateurs de contenu pourraient devenir de plus en plus courantes. Certaines données permettent d'ailleurs de constater que le public, lui, s'informe beaucoup sur les réseaux sociaux. La place des relationnistes de presse dans cette nouvelle dynamique pourrait également être à explorer.

CONCLUSION

Cette recherche permet de conclure que la pratique du journalisme spécialisé en danse a beaucoup évolué au Québec depuis 2005. Les productions médiatiques au sujet de cette discipline sont moins nombreuses et de plus en plus réduites à certains médias spécifiques. Il n'y a aussi plus aucun journaliste qui pratique cette profession à temps plein en 2026, tous sont pigistes ou conjuguent la couverture de la danse à certaines autres de leurs tâches.

J'ai pu constater que mes résultats s'apparentaient à ceux d'autres études menées en Europe et en Amérique du Nord, notamment pour ce qui est de cette diminution. Aussi, le travail de journaliste culturel ressemble de plus en plus en plus à celui de journaliste généraliste. Ainsi, les spécialistes de la danse font de moins en moins de critiques et priorisent plutôt les pré-papiers. Ce changement de paradigme est considéré par plusieurs chercheurs comme un symptôme de la société de consommation. Toutefois, il ne semble pas préoccuper les professionnels avec lesquels je me suis entretenue qui, eux, soutiennent que différents formats permettent d'atteindre différents objectifs et différents publics.

La médiation de ces journalistes entre les œuvres en danse et le public passe par plusieurs facteurs. Ils prennent notamment en considération le média pour lequel ils travaillent, le public auquel ils s'adressent et le temps, ou l'espace, qui leur est alloué. Pour le choix des sujets, plusieurs ont dit prioriser les événements considérés comme incontournables plutôt que ceux d'artistes de la relève. Les journalistes usent par la suite de différentes stratégies pour décrire ces œuvres. Ils expliquent notamment le processus créatif du chorégraphe et peuvent utiliser certaines références populaires pour donner des clés d'interprétation au public.

La plupart des journalistes avec lesquels je me suis entretenue estiment que la majorité du public auquel ils s'adressent a une connaissance limitée de la danse, surtout de la danse contemporaine. Ils expriment ainsi un désir de démocratisation et de vulgarisation de cet art.

Une des caractéristiques de ces journalistes est qu'ils ont tous un attachement préalable au milieu de la danse. Cela peut créer des défis lorsque vient le temps d'appliquer l'objectivité qui est chère au journalisme généraliste. Toutefois, c'est une posture qui a ses avantages, notamment quand vient

le temps de bien comprendre un milieu et de trouver des sujets originaux. Certains soutiennent également qu'un tel lien est nécessaire pour s'assurer d'avoir une crédibilité auprès du milieu de la danse. Les journalistes doivent donc naviguer entre leurs objectifs de distance et de neutralité et une certaine proximité nécessaire avec leurs sujets. Plusieurs ont d'ailleurs souligné l'importance des notions de neutralité et d'impartialité. Toutefois, le fait même de parler de danse dans un environnement médiatique où peu d'espace est accordé à cet art n'est-il pas déjà un commentaire éditorial ?

L'échantillon étudié a permis de recueillir de l'information sur la couverture de la danse dans les médias avant 2005, puisque deux des journalistes avec lesquels j'ai parlé travaillaient déjà dans ce domaine dans les années 1980, au moment d'importants développements dans cette discipline. Ils ont évoqué une effervescence dans le milieu de la danse et dans sa couverture culturelle dans les années 1980 et 1990. Leurs témoignages permettent de conclure qu'à ses débuts, la couverture de la danse au Québec évoluait en parallèle de l'offre de spectacles et augmentait donc au fur et à mesure. Cette tendance n'est toutefois plus d'actualité en 2026. Certains des journalistes avec lesquels j'ai pu parler ont même décrit un art qui, alors qu'il tendait à devenir plus accessible à un large public, redevient en 2026 de plus en plus niché. Cette réalité s'inscrit dans la crise des revenus publicitaires que vivent les médias québécois qui a mené plusieurs salles de rédaction à réduire leurs effectifs et, dans certains cas, fermer. Le corpus choisi, qui s'étend de 2005 à 2026, démontre aussi des changements dans les choix des salles de nouvelles et une multiplication des moyens de communication avec le public. Les journalistes doivent ainsi s'adapter à la place grandissante des réseaux sociaux, qui sont devenus un vecteur de partage des œuvres en danse.

La ferveur et la passion démontrées par les journalistes qui composent mon échantillon laissent toutefois croire qu'une réelle motivation à donner une place à la danse dans les médias du Québec perdure. La notion de responsabilité à cet égard est d'ailleurs revenue dans plusieurs entretiens. Les journalistes avec lesquels je me suis entretenue ont souligné l'importance de parler de danse pour assurer la visibilité de cet art dans le discours public et son appréciation par le public. Certains adoptent même une posture qui s'apparente même à celle de *gatekeeper*.

D'ailleurs, si j'ai pu constater un certain pessimisme chez les journalistes basés à Montréal qui voient une baisse substantielle de la couverture culturelle, les professionnels d'ailleurs dans la

province avec lesquels j'ai parlé avaient un discours plus optimiste. La danse sort de plus en plus des grands centres, ce qui pourrait être lié à un financement accru pour la circulation des œuvres chorégraphiques, et certains journalistes avec lesquels je me suis entretenue remarquent un intérêt renouvelé pour cet art. Ils lient notamment cet engouement à des compétitions de danse et des émissions télévisées. La place de différentes régions du Québec dans l'évolution de la danse et de sa couverture dans les médias traditionnels est donc un facteur qui pourrait mener à l'évolution de ces pratiques dans les prochaines années.

POSTFACE

Ce mémoire a été écrit entre Montréal, Winnipeg et Toronto, entre des quarts de travail lors desquels je traitais de politique étrangère, d'enjeux sociaux et d'annonces économiques. Je suis journaliste à temps plein et je rêve de parler de danse. Pourtant, je constate au quotidien les engrenages qui doivent être déboulinés pour faire de la place aux arts et à la culture dans les médias traditionnels. Pendant ce temps, l'expertise que je souhaite développer sur les arts vivants stagne en raison du manque de temps pour voir des spectacles, lire des livres, consommer des films. J'ai un emploi passionnant et stimulant. Mais l'écriture de ce mémoire est ce qui m'a permis pendant ces quatre années de rester connectée à ma passion pour la danse et le milieu culturel et de faire l'état des lieux de la pratique du journalisme culturel que j'avais tant cherché lors de mes études au premier cycle universitaire. Force est de constater que la vaste offre en danse qui est présentée au Québec demeure méconnue. Ceux qui ont une plateforme pour en parler sont privilégiés vu le peu d'espace médiatique consacré à cet art. Il est rassurant de voir qu'ils sont tous motivés et offrent du contenu de qualité à ceux qui savent trouver leur travail dans les espaces où la danse se taille encore une place. Certains d'entre eux, comme Philip Szporer et Linde Howe-Beck, possèdent des connaissances sur l'histoire de la danse au Québec qui ne se trouvent pas dans les livres d'histoire, mais bien dans les archives médiatiques. La question demeure donc pour moi : sans couverture de la danse dans les médias, qui attestera dans le futur de l'histoire de cet art dans la province ?

ANNEXE A

FORMULAIRE DE CONSENTEMENT

Titre du projet de recherche

Le journalisme culturel sur la danse dans les médias traditionnels québécois vu par les journalistes

Étudiant-chercheur

Véronique Morin, étudiante à la maîtrise en communication dans le profil études médiatiques.

Courriel : morin.veronique.2@courrier.uqam.ca

Direction de recherche

Katharina Niemeyer, professeure à l'École des médias de l'UQAM

Courriel : niemeyer.katharina@uqam.ca

Téléphone : (514) 987-3000 poste 4146

Préambule

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

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

Le présent formulaire de consentement peut contenir des mots que vous ne comprenez pas. Vous pouvez nous poser toutes les questions que vous jugez nécessaires.

Description du projet et de ses objectifs

Le présent projet de mémoire porte sur la place de la danse dans les médias traditionnels au Québec. L'objectif est de brosser un portrait actuel de ce type de couverture culturelle aujourd'hui en 2025, et ce, en s'intéressant principalement à ceux qui ont produit ces contenus au cours des 20 dernières années, soit les journalistes et chroniqueurs culturels. Je m'intéresse à ce sujet puisque j'ai moi-même étudié en danse et en journalisme. Je me penche désormais sur la rencontre entre ces deux pratiques et, surtout, sur la place des journalistes dans le partage de l'art de la danse avec le public. Le projet doit s'échelonner sur les prochains mois, il se conclura par la publication d'un mémoire d'environ 100 pages qui sera remis pour évaluation à la fin de l'année 2025.

Environ 10 journalistes culturels ayant parlé de danse dans un média traditionnel québécois au cours des 20 dernières années participeront au projet.

L'objectif de la recherche est de répondre à la question suivante : Comment les journalistes qui ont publié des articles sur la danse ou préparé un segment radio pour un média traditionnel au Québec entre 2005 et aujourd'hui considèrent-ils leur rôle de médiation entre les productions de danse et le public ?

Nature et durée de votre participation

Votre participation consistera en un entretien d'une durée d'une heure lors duquel nous discuterons de votre pratique à travers des questions que je vous poserai. L'entretien sera enregistré. Cet entretien pourra avoir lieu en personne, dans un lieu de votre choix, ou par Zoom, selon vos préférences et disponibilités. L'enregistrement audio sera utilisé par la suite pour retranscrire le verbatim de notre rencontre qui sera ensuite analysé.

Avantages liés à la participation

Vous ne retirerez personnellement pas d'avantages à participer à cette étude, mise à part la possibilité de prendre le temps de réfléchir à votre pratique. Toutefois, vous aurez contribué à l'avancement de la science.

Risques liés à la participation

En principe, aucun risque et avantage ne sont liés à la participation à cette recherche.

Confidentialité

Vous pourrez demeurer anonyme si vous le souhaitez. Si tel est le cas, vos informations personnelles, tel que votre nom et le média pour lequel vous travaillez, ne seront connues que de la chercheuse et de sa direction de recherche et ne seront pas dévoilées dans le mémoire final ou dans toute autre publication des résultats. Les entrevues transcrites seront numérotées et seule la chercheuse et sa directrice de recherche auront la liste des participants et du numéro qui leur aura été attribué. Les enregistrements seront détruits dès qu'ils auront été transcrits et tous les documents relatifs à votre entrevue seront conservés dans un disque dur externe conservé sous clef durant la durée de l'étude. L'ensemble des documents sera détruit après la remise finale du mémoire de maîtrise grâce à un reformatage du disque dur.

Utilisation secondaire des données

Vos données ne seront pas utilisées par d'autres chercheurs ou dans d'autres projets.

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 Véronique Morin verbalement ou par courriel et toutes les données vous concernant seront détruites.

Indemnité compensatoire

Aucune indemnité compensatoire n'est prévue.

Des questions sur le projet ?

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

Véronique Morin

Courriel : morin.veronique.2@courrier.uqam.ca

Katharina Niemeyer

Courriel : niemeyer.katharina@uqam.ca

Téléphone : (514) 987-3000 poste 4146

Des questions sur vos droits ? Le Comité d'éthique de la recherche pour les projets étudiants impliquant des êtres humains (CERPÉ) 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 CERPÉ plurifacultaire (cerpe-pluri@uqam.ca) - 514 987-3000, poste 3642.

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

Remerciements

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

Consentement

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

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

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

Prénom Nom

Signature

Date

Engagement du chercheur

Je, soussigné(e) certifie

(a) avoir expliqué au signataire les termes du présent formulaire; (b) avoir répondu aux questions qu'il m'a posées à cet égard;

(c) lui avoir clairement indiqué qu'il reste, à tout moment, libre de mettre un terme à sa participation au projet de recherche décrit ci-dessus;

(d) que je lui remettrai une copie signée et datée du présent formulaire.

Prénom Nom

Signature

Date

ANNEXE Ba

COPIE DU CERTIFICAT ETHIQUE DU CERPÉ

No. de certificat : 2024-6528

Date : 2024-12-18

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 : Le journalisme culturel sur la danse dans les médias traditionnels québécois vu par les journalistes
- Nom de l'étudiant : Véronique Morin
- Programme d'études : **Maitrise en communication (études médiatiques)**
- Direction(s) de recherche : Katharina Niemeyer

Modalités d'application

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

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

Le présent certificat est valide pour une durée d'un an à partir de la date d'émission. Au terme de ce délai, un rapport d'avancement de projet doit être soumis au comité, en guise de rapport final si le projet est réalisé en moins d'un an, et en guise de rapport annuel pour le projet se poursuivant sur plus d'une année au plus tard un mois avant la date d'échéance (**2025-12-18**) de votre certificat. Dans ce dernier cas, le rapport annuel permettra au comité de se prononcer sur le renouvellement du certificat d'approbation éthique.



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

ANNEXE Bb

COPIE DE L'AVIS FINAL DE CONFORMITÉ DU CERPÉ

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

No. de certificat : 2024-6528

Date : 2026-04-13

AVIS FINAL DE CONFORMITÉ

Le Comité d'éthique de la recherche pour les projets étudiants impliquant des êtres humains (CERPÉ plurifacultaire) a examiné le projet de recherche suivant et le juge conforme aux pratiques habituelles ainsi qu'aux normes établies par la *Politique No 54 sur l'éthique de la recherche avec des êtres humains* (janvier 2024) de l'UQAM.

Titre du projet : Le journalisme culturel sur la danse dans les médias traditionnels québécois vu par les journalistes

Nom de l'étudiant : Véronique Morin

Programme d'études : Maîtrise en communication (études médiatiques)

Direction(s) de recherche : Katharina Niemeyer

Merci de bien vouloir inclure une copie du présent document et de votre certificat d'approbation éthique en annexe de votre travail de recherche.

Les membres du CERPÉ plurifacultaire vous félicitent pour la réalisation de votre recherche et vous offrent leurs meilleurs vœux pour la suite de vos activités.



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

ANNEXE C À K

RETRANSCRIPTIONS DES ENTRETIENS

Accessibles sur demande.

Annexe C : Philip Szporer

Annexe D : Claudia Blais-Thompson

Annexe E : Marie-Gabrielle Ménard

Annexe F : Gabrielle Morissette

Annexe G : Catherine Lalonde

Annexe H : Iris Gagnon-Paradis

Annexe I : Léa Villalba

Annexe J : Emmanuelle Brousseau

Annexe K : Linde Howe-Beck

BIBLIOGRAPHIE

- Abouddrar, B.-N., & Mairesse, F. (2016). *La médiation culturelle* (1re édition, Ser. Que sais-je?). Presses universitaires de France. <https://www-cairn-info.proxy.bibliotheques.uqam.ca/la-mediation-culturelle--9782130732549.htm>
- Alexis, L. et Di Sciullo, F. (2024). Écrire la culture : histoire et perspectives du journalisme culturel. *Questions de communication*, 45, 7–28. <https://doi.org/10.4000/11wx2>
- Alexander, Q. (2025, 31 janvier). The Dance Current is the only Canadian magazine left covering the art form. *Review of Journalism*. <https://reviewofjournalism.ca/the-last-dance/>
- Auger, N. [@naomi.od_officiel] et le Trident [@le_trident]. (2025, 7 novembre). *Nous ne sommes pas des critiques, mais presque !!!!* [Vidéo]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/DQwxmvUkYWm/>
- Anadón, M. (2006). La recherche dite « qualitative »: de la dynamique de son évolution aux acquis indéniables et aux questionnements présents. *Recherches qualitatives*, 26(1), 5-31. <https://www.erudit.org/en/journals/rechqual/2006-v26-n1-rechqual06692/1085396ar.pdf>
- Baillargeon, S. (2003, 18 décembre). Les réactions incrédules continuaient d'affluer hier aux bureaux du FIND - Québec affirme être intervenu pour sauver le FIND. *Le Devoir*. <https://www.ledevoir.com/culture/danse/43162/les-reactions-incredules-continuaient-d-affluer-hier-aux-bureaux-du-find-quebec-affirme-etre-intervenu-pour-sauver-le-find>
- Baillargeon, S. (2005, 17 février). Trois chorégraphes contre la disparition du théâtre Maisonneuve. *Le Devoir*.
- Baillargeon, S. (2025, 23 septembre). HugoDécrypte saisit l'occasion au Québec. *Le Devoir*. <https://www.ledevoir.com/culture/medias/919521/hugodecrypte-saisit-occasion-quebec>
- Barbier, J., & Mandret-Degeilh, A. (2018). *Le travail sur archives : guide pratique*. Armand Colin.
- Beaud, J.-P. (2016). L'échantillonnage. Dans B. Gauthier et I. Bourgeois (dir.), *Recherche sociale : De la problématique à la collecte de données* (6e éd., p. 251-286). Presses de l'Université du Québec.

- Beaulieu-Lépine, M. (2024). Des artistes commencent à planifier les prochaines étapes de leur mobilisation. *Le Devoir*. <https://www.ledevoir.com/culture/821195/artistes-commencent-planifier-prochaines-etapes-mobilisation>
- Bélangier, C. (2025, 5 novembre). 150 millions \$ à CBC/Radio-Canada: « Ils ont manqué le bateau », déplore le Bloc Québécois. *Le Journal de Québec*. <https://www.journaldequebec.com/2025/11/05/150-millions--a-cbc-radio-canada--ils-ont-manque-le-bateau-deploire-le-bloc-quebecois>
- Béra, M. (2006). La critique d'art dans la presse écrite : avantage ou handicap pour un positionnement intellectuel. *Quaderni*, 60(1), 77–89. <https://doi.org/10.3406/quad.2006.2061>
- Blais, M., & Martineau, S. (2006). L'analyse inductive générale: description d'une démarche visant à donner un sens à des données brutes. *Recherches qualitatives*, 26(2), 1-18.
- Bonneville-Roussy, A., Lavigne, G. L., & Vallerand, R. J. (2011). When passion leads to excellence: the case of musicians. *Psychology of Music*, 39(1), 123–138. <https://doi.org/10.1177/0305735609352441>
- Bourcier, N. (2025, 4 novembre). Ottawa injecte 150 millions \$ dans CBC/Radio-Canada. *Radio-Canada*. <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/2205338/budget-federal-financement-cbc-radio-canada>
- Bossé, A. (2023, 12 août). « C'est la fin d'une époque ». *La Presse*. <https://www.lapresse.ca/affaires/medias/2023-08-11/fin-des-activites-de-metro-media/c-est-lafin-d-une-epoque.php#>
- Briceño, C. (2021, 16 janvier). Twitter, Facebook et la société numérique. *Le Devoir*. <https://www.ledevoir.com/opinion/idees/593423/twitter-facebook-et-la-societe-numerique>
- Brin, C., St-Pierre, M., & Centre d'études sur les médias. (2013). *Crise des médias et effectifs rédactionnels au Québec*. Centre d'études sur les médias. <https://www.cem.ulaval.ca/wp-content/uploads/2019/04/effectifsjournalitiques.pdf>
- Caillou, A. (2021, 22 novembre). « Révolution » démocratise la danse. *Le Devoir*. <https://www.ledevoir.com/culture/danse/648993/societe-i-revolution-i-democratise-la-danse>

- Caillou, A. (2024, 6 août). Le «breaking» entre dans l'arène olympique. *Le Devoir*. <https://www.ledevoir.com/culture/danse/817702/breaking-entre-arene-olympique>
- Chagnon, K. (2025). Besoin de critique : un besoin critique ? *Spirale*, (288), 4-5.
- Champagne, E.-P. (2024, 17 janvier). La crise des médias, un problème de société. *La Presse*. <https://www.lapresse.ca/dialogue/2024-01-17/replique/la-crise-des-medias-un-probleme-de-societe.php>
- Chouinard, M. (2021, 24 septembre). En entrevue avec Jacques Beauchamp. Marie Chouinard, danseuse et chorégraphe dans l'âme. Dans Société Radio-Canada (prod.), *Parcours*. <https://ici.radio-canada.ca/ohdio/premiere/emissions/parcours/segments/entrevue/372295/marie-chouinard-danse-choregraphe>
- Cingolani, P. (2014). Les travailleurs des industries culturelles, entre passion et précarisation ? Essai de comparaison sur deux expériences socioprofessionnelles : pigistes à Paris, monteurs à Lima. *Recherches Sociologiques et Anthropologiques*, 45, 39–59. <https://doi.org/10.4000/rsa.1252>
- Concordia University Archives [@cu_archives]. (2024, 28 novembre). *Considered as the founder of the Contemporary Dance program, Elizabeth Langley was first hired by Concordia University in 1978*. [Photographie]. Instagram. https://www.instagram.com/p/DC6_L1BNiFA/
- Danse Danse. (2023). À propos de Danse Danse. *Danse Danse*. <https://www.dansedanse.ca/fr/propos-de-danse-danse>
- Delagrangé, J. (2024, 3 mai). Gatekeeping & the Subjectivity of Art in the Art World. *Contemporary Art Issue*. <https://www.contemporaryartissue.com/gatekeeping-the-subjectivity-of-art-in-the-art-world/>
- Département de danse de l'UQAM [@danseuqam]. (2025, 5 décembre). Le Département de danse de l'UQAM célèbre ses 40 ans! [Photographie]. Instagram. https://www.instagram.com/p/DR4uq_-jsGE/?img_index=1
- Deschamps, T. (2025, 13 mars). Les médias canadiens commencent à recevoir les fonds provenant des 100 millions de Google. *Le Devoir*. <https://www.ledevoir.com/culture/medias/855106/medias-canadiens-commencent-recevoir-fonds-provenant-100-millions-google>

- Destiné, V. et Léger, P. (2024, 20 mars). En conversation avec M.-L. Arsenault. S7- Épisode 19. Dans Télé-Québec (prod.), *Dans les médias*.
<https://video.telequebec.tv/player/47560/stream?assetType=episodes>
- Doyon, F. (2003, 17 décembre). Triste jour pour la danse. *Le Devoir*.
<https://www.ledevoir.com/culture/danse/43109/triste-jour-pour-la-danse>
- Dumais, E. (2018, 19 janvier). «Dans la peau de...» Frédérique Doyon, commissaire à l’Agora de la danse. *La Bible Urbaine*. <https://labibleurbaine.com/sorties/peau-de-frederique-doyon-commissaire-a-lagora-de-danse/>
- Ellison, S. (1^{er} décembre 2022). Washington Post lays off Pulitzer-winning dance critic in spate of cuts. *The Washington Post*. <https://www.washingtonpost.com/media/2022/12/01/sarah-kaufman-laid-off/>
- Époque, M. (1979, 10 octobre). En entrevue avec Carmel Dumas. Entrevue avec Martine Époque. Dans Société Radio-Canada (prod.), *Femmes d’aujourd’hui*. <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/2067946/danse-histoire-quebec-archives>
- Espace Go. (2023). Mélanie Demers : Finaliste 2023 – Prix Jovette-Marchessault. *Espace Go*.
<https://espacego.com/prix-jovette-marchessault/melanie-demers/>
- F. Chartier, Sophie (2023). « On est des journalistes, mais on n'est pas des pions » : parcours de surnuméraires à La Presse, Le Devoir et Radio-Canada. [Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal]. Archipel. <https://archipel.uqam.ca/16320/>
- Falcon, M.-H. (2018). Note de fin du chapitre quatre. Dans Mill, J. et Parent, M. (dir), *FTA : Nos jours de fête*, (p.152). Éditions Somme Toute.
- Fahey, R., Ruscio, C., Denis, J.-C. et Waji, O. (2023). État des lieux du secteur de la danse au Québec. Appéco. https://www.quebecdanse.org/wp-content/uploads/2023/10/rqd-2023-rapport-final_2023-08-18.pdf
- Fonds Festival international de nouvelle danse. (1977-2004). (P715), Bibliothèque et Archives nationales du Québec, Montréal, Québec. <https://advitam.banq.qc.ca/notice/612620>

- Fortier, C. (2022). La fréquentation des arts de la scène au Québec en 2021. *Optique culture*, 84, 1-17. <https://statistique.quebec.ca/fr/fichier/frequentation-arts-scene-quebec-2021.pdf>
- Fortin, J. (2020). Quelle histoire raconte-t-on ? Dans Bienaise, J., Harbonnier, N., Montaignac, K., *Tribunes sur la danse* (p. 282-285). Presses de l'Université Laval.
- Furies. (2024). À propos. *Furies, festival de danse contemporaine à Marsoui*. <https://furiesfestival.com/a-propos/>
- Gagnon, L. (2006). Un milieu fort (et) fragile. *Jeu*, (119), 6–14.
- Gagnon-Paradis, I. (2017, 5 septembre). Danse: tous au Wilder! *La Presse*. <https://www.lapresse.ca/arts/spectacles-et-theatre/danse/201709/05/01-5130437-danse-tous-au-wilder.php>
- Gagnon-Paradis, I. (2024, 13 décembre). Sous le joug d'Andrea Peña. *La Presse*. <https://www.lapresse.ca/arts/spectacles/2024-12-13/critique-de-bogota/sous-le-joug-d-andrea-pena.php>
- Gérin, Annie. (2018). *Françoise Sullivan : Sa vie, son œuvre*. Institut de l'art canadien. <https://www.aci-iac.ca/fr/livres-dart/francoise-sullivan/oeuvres-phares/danse-dans-le-neige/>
- Gohier, C. (2004). De la démarcation entre critères d'ordre scientifique et d'ordre éthique en recherche interprétative. *Recherches qualitatives*, 24(1), 3-17. <https://www.erudit.org/en/journals/rechqual/2004-v24-rechqual06707/1085561ar.pdf>
- Halin, F. (2020, 5 juin). Le magazine *Voir* ferme ses portes. *Le Journal de Montréal*. <https://www.journaldemontreal.com/2020/06/05/le-magazine-voir-ferme-ses-portes>
- Hall, S. (1994). Codage/Décodage. *Réseaux*, 12(68): 27-39. <https://uqam-bib.on.worldcat.org/oclc/4655832487>
- Harries, G., Wahl-Jorgensen, K. (2007). The culture of arts journalists: Elitists, saviors or manic depressives? *Journalism*, 8(6), 619-639. <https://doi.org/10.1177/1464884907083115>

- Hellman, H., & Jaakkola, M. (2012). From aesthetes to reporters: the paradigm shift in arts journalism in Finland. *Journalism*, 13(6), 783–801. <https://doi.org/10.1177/1464884911431382>
- Henriquez, R. C. [@nevrosarts]. (2025, 23 octobre). *Black Lights* [Carrousel de photos]. Instagram. https://www.instagram.com/p/DQKTM9rDqyS/?img_index=1
- Hesmondhalgh, D. (2008). Industries culturelles et cultural studies (anglophones). Dans Glevarec, H., Macé, E. & Maigret, E. (dir.), *Cultural Studies : anthologie* (Ser. Médiacultures). Armand Colin.
- Hesmondhalgh, D., & Baker, S. (2010). ‘A very complicated version of freedom’: Conditions and experiences of creative labour in three cultural industries. *Poetics*, 38(1), 4–20. <https://doi.org/10.1016/j.poetic.2009.10.001>
- Homier-Roy, R. (anim.), Szporer, P. (invite), Bissonnette, A. (invitée) (2024, 26 octobre). Célébrer Ludmilla Chiriaeff, qui aurait eu 100 ans en 2024. [Radio]. Dans Société Radio-Canada (prod.), *Culture Club*. <https://ici.radio-canada.ca/ohdio/premiere/emissions/culture-club/segments/ratrapage/1889389/culture-101-philip-szporer-et-anik-bissonnette-ludmilla-chiriaeff>
- Jaakkola, M. (2014). Witnesses of a cultural crisis: Representations of media-related metaproceses as professional metacriticism of arts and cultural journalism. *International Journal of Cultural Studies*, 18(5), 537-554. <https://doi.org/10.1177/1367877913519308>
- Jaakkola, M. (2023). Community-First Criticism: Reviewing Art and Culture in Local Newspapers. *Journalism Studies*, 24(9), 1214–1236. <https://doi.org/10.1080/1461670X.2023.2205526>
- Jean, M. (realis.) (1992). *État critique* [Film]. Office nationale du film du Canada. https://www.onf.ca/film/etat_critique/
- Jeu. (2025, 25 novembre). Les Prix de la danse de Montréal dévoile son 15e palmarès. *Jeu*. <https://revuejeu.org/2025/11/25/les-prix-de-la-danse-de-montreal-devoile-son-15e-palmares/>
- JOAT. (2025). À propos. *JOAT, Art & Street Dance*. <https://joatfestival.com/a-propos/>

- JOAT. (2024, 1^{er} octobre). JOAT 2024 – Un festival qui bat des records. *JOAT, Art & Street Dance*. <https://joatfestival.com/joat-2024-un-festival-qui-bat-des-records/>
- Julien, M.-C. (anim.), Verain, J. (invité), Pion, K. (invitée). (2023, 19 septembre). Entrevue culturelle : Festival Mauricie Art vivant [Radio]. Dans Société Radio-Canada, *Toujours le matin*. <https://ici.radio-canada.ca/ohdio/premiere/emissions/toujours-le-matin/episodes/749716/rattrapage-mardi-19-septembre-2023/31>
- Kourlas, G. (2025). I am the dance critic of The New York Times. *New York Times*. <https://www.nytimes.com/by/gia-kourlas>
- Labbe, P., Jette, E., Dahlie, C. & Souline, L. (2025). Les attentes versus la réalité des relations de presse [Épisode de balado audio]. Dans *Le répondeur de l'industrie musicale*. <https://open.spotify.com/episode/759Um6nCSSOs4qIKL2iqbP?si=3163783cf5d14e8a>
- LaBoskey, S. (2002). Getting off: Portrayals of masculinity in hip hop dance in film. *Dance Research Journal*, 33(2), 112-120.
- Lafosse, M.-F. & Rieffel, R. (2002) L'évolution du journalisme « culturel ». L'exemple de la place et du traitement du spectacle vivant dans la presse écrite française en 1986 et 1996. Dans Rieffel, R. & Watine, T (dir.), *Les mutations du journalisme en France et au Québec*. Université Panthéon-Assas.
- La Frenière-Prémont, P. (2024, 1^{er} octobre). Le street dance se démocratise au Québec selon le fondateur du festival JOAT. *Le Presse canadienne*. <https://lactualite.com/actualites/le-street-dance-se-democratise-au-quebec-selon-le-fondateur-du-festival-joat/>
- Lalonde, C. (2017a, 15 mars). Ce n'est pas la grande forme. *Le Devoir*. <https://www.ledevoir.com/culture/danse/493940/prog-danse-danse>
- Lalonde, C. (2017b, 26 septembre). Danse Danse veut rebâtir de grandes compagnies québécoises. *Le Devoir*. <https://www.ledevoir.com/culture/danse/508875/danse-danse-veut-rebatir-de-grandes-compagnies-quebecoises>
- Lalonde, C. (2023a, 20 mars). «Moveo», pour mettre les danses actuelles sur papier. *Le Devoir*. <https://www.ledevoir.com/culture/medias/786062/medias-moveo-pour-mettre-les-danses-actuelles-sur-papier>

- Lalonde, C. (2023b, 29 avril). La danse québécoise n'a plus les moyens de ses ambitions. *Le Devoir*. <https://www.ledevoir.com/culture/danse/790072/arts-vivants-la-danse-quebecoise-n-a-plus-les-moyens-de-ses-ambitions>
- Lalonde, C. (2024, 2 avril). Danser partout, oui! mais il faut de l'argent. *Le Devoir*. <https://www.ledevoir.com/culture/danse/810051/arts-vivants-danser-partout-oui-mais-il-faut-argent>
- Lalonde, C. (2025a, 19 juin). Le Studio 303 perd sa future maison. *Le Devoir*. <https://www.ledevoir.com/culture/danse/892801/studio-303-perd-future-maison>
- Lalonde, C. (2025b, 16 novembre). Manuel de premiers soins pour les arts. *Le Devoir*. <https://www.ledevoir.com/culture/934056/manuel-premiers-soins-arts>
- Lalonde, C. (2025c, 25 novembre). Frédérique Rodier, Ivania Aubin-Malo et Peeping Tom honorés aux Prix de la danse. *Le Devoir*. <https://www.ledevoir.com/culture/danse/936651/frederique-rodier-ivanie-aubin-malo-peeping-tom-honores-prix-danse>
- Lalonde, C., Willkie, A., Faucher, M., Lefebvre-Faucher, V. et Lamontagne, M.-A. (2025, 10 février). De quelle critique avons-nous besoin ? [Épisode de balado audio]. Dans *RADIO SPIRALE x USINE C*. <https://open.spotify.com/episode/7Em6wFb5WTVVCZZrQx7dSeA>
- Lalumière, C. (real.) et Villalba, L. (idée originale). (2024). *Face à la danse*. [Série télévisée]. Picbois Productions.
- Lapointe, M.-C., Champagne-Poirier, O., Luckerhoff, J. (2018). L'actualité culturelle au Québec. *Les Cahiers du journalisme - Recherches*, 2(2), R69-R86. <https://www.cahiersdujournalisme.org/V2N2/CaJ-2.2-R069.html>
- Larochelle, S. (2023, 11 février). Beaucoup d'enthousiasme, peu d'extase. *La Presse*. <https://www.lapresse.ca/arts/spectacles/2023-02-11/revolution-en-tournee/beaucoup-d-enthousiasme-peu-d-extase.php>
- Lavoie-Marcus, C. (2025). Danser pour dépenser, dépenser pour danser. *Spirale*, 290, 30-37.

- Lemieux, J., Luckerhoff, J., Paré, C. (2010). Le traitement journalistique des débats sur le financement des industries culturelles au Québec. *Les Cahiers du journalisme*, 1(21), 204-253.
- Léouzon, R. (2025, 6 février). Trois diffuseurs majeurs de danse contemporaine forcés de réduire leur programmation. *Le Devoir*. <https://www.ledevoir.com/culture/danse/839515/trois-diffuseurs-majeurs-danse-contemporaine-forces-reduire-programmation>
- Lindgren, A.C. & Stolar, B.B. (2021). Introduction: Contexts and Choices. In Lindgren, A.C., Stolar, B.B. & Sacchetti, C. (Eds), *Moving Together: Dance and Pluralism in Canada* (p. xv-xxxviii). Wilfrid Laurier University Press.
- Loi sur les nouvelles en ligne L.C. (2023), ch. 23. <https://laws-lois.justice.gc.ca/fra/lois/O-9.3/index.html>
- Luckerhoff, J. Soulier, V. Champagne-Poirier, O. (2018). L'actualité culturelle, entre défiance et référence. *Les Cahiers du journalisme – Recherches*, 2(2), R3-R8.
- Mainwaring, M. (2015, August 6). The Death of the American Dance Critic. *The Atlantic*. <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2015/08/american-dance-critic/399908/>
- Marcoux, V. (2023, 7 juin). Cabaret noir : « Qu'est-ce que ça veut dire être noir? ». *Le Soleil*. <https://www.lesoleil.com/arts/theatre/2023/06/07/em-cabaret-noir-em-quest-ce-que-ca-veut-dire-etre-noir-LPYPPDJMJKFETTDNC7XDYYW4/>
- Martin, A. & Malaterre, D. (2022). *Abécédaire du corps dansant*. Les Éditions du passage.
- Mazel, Q. (2024) La passion comme convention de travail : les magazines français consacrés au cinéma fantastique. *Questions de communication*, 45,49-72. <https://doi.org/10.4000/11wx4>
- Ménard, M.-G. (2024). *Les grands entretiens*. Faire corps. <https://fairecorps.ca/balado/les-grands-entretiens/>
- Miège, B. (2008). Médias, médiations et médiateurs, continuités et mutations. *Réseaux*, 2-3 (148-149), 117-146. <https://doi.org/10.3917/res.148.0117>

Mill, J. (2022). Priscilla Guy et Sébastien Provencher. Marsoui, capitale gaspésienne de la danse. *Liberté*, 333, 19-25.

Misirhiralall, S. D. (2013). Dance as portrayed in the media. *The Journal of Aesthetic Education*, 47(3), 72–95.

Molin Vasseur, A. (1997). O Vertigo Danse, un témoignage : entrevue avec Ginette Laurin. *ETC*, 39, 21–24.

Montaignac, K. (2011). Vers une danse « citoyenne » ? *Jeu*, 139, 120–127.

Office québécois de la langue française. (2026). Média traditionnel. Dans *Le grand dictionnaire terminologique*. Récupéré le 24 avril 2026 de <https://vitrinelinguistique.oqlf.gouv.qc.ca/fiche-gdt/fiche/18998448/media-traditionnel>.

Ouellette-Vézina, H. (2023, 29 mars). Près d'une centaine de postes abolis et la fin du papier. *La Presse*. <https://www.lapresse.ca/affaires/medias/2023-03-29/coops-de-l-information/pres-d-une-centaine-de-postes-abolis-et-la-fin-du-papier.php>

Paillé, P. et Mucchielli, A. (2021). L'analyse thématique. Dans P. Paillé et A. Mucchielli (dir.), *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales* (5^e éd., p. 269-357). Armand Colin.

Paré, E. (2024a, 28 février). Les dépenses publicitaires explosent au profit des GAFAM. *Le Devoir*. <https://www.ledevoir.com/culture/medias/808025/medias-depenses-publicitaires-explosent-profit-gafam>

Paré, E. (2024b, 15 août). Faire carrière dans les médias, un rêve qui s'effrite. *Le Devoir*. <https://www.ledevoir.com/culture/medias/818191/faire-carriere-medias-reve-effrite>

Paré, E et Dufour, R. (2025, 12 novembre). TVA supprime 87 postes. *La Presse*. <https://www.lapresse.ca/affaires/entreprises/2025-11-12/tva-supprime-87-postes.php>

Paré, E. (2025a, 5 novembre). « La radio est la grande oubliée », dit la présidente de Cogeco Média. *La Presse*. <https://www.lapresse.ca/arts/2025-11-05/la-radio-est-la-grande-oubliee-dit-la-presidente-de-cogeco-media.php>

- Paré, E. (2025b, 8 novembre). Moins de 40 % des jeunes font confiance aux journalistes. *La Presse*. <https://www.lapresse.ca/actualites/2025-11-08/moins-de-40-des-jeunes-font-confiance-aux-journalistes.php>
- Parisien, T. et Lépine-Blondeau, E. (2020, 9 janvier). Interviewées par M.-L. Arsenault. Les coulisses du journalisme culturel. Dans Télé-Québec (prod.), *Dans les médias*. <https://danslesmedias.telequebec.tv/emissions/100527024/speciale-coulisses/50481/les-coulisses-du-journalisme-culturel>
- Poirier, C. (2023). *Pratiques de découverte de contenus culturels et environnements numériques : Regards sur la découverte culturelle au Québec*. Institut nationale de la recherche scientifique. <https://espace.inrs.ca/id/eprint/13245/>
- Poupart, J. (2012). L'entretien de type qualitatif. Réflexions de Jean Poupart sur cette méthode. *Sur le journalisme, About journalism, Sobre jornalismo, 1(1)*. https://www.researchgate.net/publication/308206668_L%27entretien_de_type_qualitatif_Reflexions_de_Jean_Poupart_sur_cette_methode
- Prince, V. & Giasson, T. (2019). *Là, tout de suite? : la gestion de crise gouvernementale à l'ère de l'instantanéité médiatique*. Presses de l'Université du Québec.
- Principessa, A. (2023). *État des lieux du secteur de la danse au Québec*. Regroupement québécois de la danse. <https://www.quebecdanse.org/actu/2023/10/18/enquete-economique-de-la-danse/>
- Provençal, M.-H. (2012). *Les danseurs et chorégraphes québécois: portrait des conditions de pratique de la profession de la danse au québec, 2010*. Observatoire de la culture et des communications du Québec.
- Prud'homme, C. (2025). Vingt ans de statistiques : la fréquentation des arts de la scène au Québec en 2023. *Optique culture*, 106, 1-33. statistique.quebec.ca/fr/fichier/frequentation-arts-scene-quebec-2023.pdf
- O'Kane, J. (2012, 22 juin). Quebecor closes Montreal Mirror weekly. *The Globe and Mail*. <https://www.theglobeandmail.com/report-on-business/quebecor-closes-montreal-mirror-weekly/article4364249/>

- Radio-Canada. (2017, 29 août). Un espace consacré à la danse ouvre ses portes à Québec. *Radio-Canada*. <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1052826/maison-danse-quebec-saint-roch-ouverture>
- Radio-Canada. (2021, 21 septembre). Archives - Ludmilla Chiriaeff, pionnière de la danse classique au Canada. *Radio-Canada*. <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1824353/chiriaeff-danse-classique-canada-archives>
- Radio-Canada. (2023, 2 novembre). Groupe TVA supprimera 547 emplois. *Radio-Canada*. <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/2023509/groupe-tva-pertes-emplois>
- Radio-Canada. (2024, 29 avril). Archives - Le Groupe Nouvelle Aire et la danse contemporaine au Québec. *Radio-Canada*. <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/2067946/danse-histoire-quebec-archives>
- Regroupement québécois de la danse. (2014, 29 mai). *La danse perd des plumes*. Regroupement québécois de la danse. <https://www.quebecdanse.org/actu/2014/05/29/la-danse-perd-des-plumes/>
- Regroupement québécois de la danse. (2021). *Médias spécialisés*. Regroupement québécois de la danse. <https://www.quebecdanse.org/ressources/bottins/medias-specialises/>
- Regroupement québécois de la danse. (2025). *Blogues de danse*. Regroupement québécois de la danse. <https://www.quebecdanse.org/blog/>
- Regroupement québécois de la danse. (2025, 25 mars). *Budget 2025-2026 : victoire pour le Front commun pour les arts*. Regroupement québécois de la danse. <https://www.quebecdanse.org/actu/2025/03/25/budget-2025-2026-victoire-pour-le-front-commun-pour-les-arts/>
- Rieffel, R. (2006). L'évolution du positionnement intellectuel de la critique culturelle. *Quaderni*, 60(1), 55-64. https://www.persee.fr/doc/quad_0987-1381_2006_num_60_1_2059
- Rioux, C. (2025, 25 mars). Budget du Québec : le financement du CALQ haussé à 200 M\$ par année. *Radio-Canada*. <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/2150502/budget-culture-financement-calq-hausse>

Roy, J.-H. (2018). Un siècle de culture au *Devoir*. *Les Cahiers du journalisme - Recherches*, 2(2), R9-R30.

Rueda, A. (2010). Des médias aux médiations : quelles médiations, quels objets, quels enjeux ? *Les Enjeux De L'information Et De La Communication*, (2), 88–103.
<https://doi.org/10.3917/enic.hs02.0600>

Saulnier, A. (2024). *Tenir tête aux géants du web : Une exigence démocratique*. Écosociété.

Savoie-Zajc, L. (2016). L'entrevue semi-dirigée. Dans B. Gauthier et I. Bourgeois (dir.), *Recherche sociale : De la problématique à la collecte de données* (6e éd., p. 337-362). Presses de l'Université du Québec.

Savoie-Zajc, L. (2007). Comment peut-on construire un échantillonnage scientifiquement valide? Dans F. Guillemette et C. Baribeau (dir.), *Recherches Qualitative*, Hors Série(5), 99-111.
https://www.recherche-qualitative.qc.ca/documents/files/revue/hors_serie/hors_serie_v5/savoie_zajc.pdf

Severson, P. (2021). The Politics of Women's Digital Archives and Its Significance for the History of Journalism. In Bodker, H. (Ed), *Journalism History and Digital Archives*. Taylor & Francis.
<https://directory.doabooks.org/handle/20.500.12854/37685>

Shoemaker, P. J., & Vos, T. P. (2009). Introduction. Dans P.J. Shoemaker et Timothy Vos, *Gatekeeping theory*, 7-15. Routledge. <https://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliougo-ebooks/detail.action?docID=446721>

Siag, J. (2025, 25 novembre). Peeping Tom reçoit le Grand Prix de la danse de Montréal. *La Presse*.
<https://www.lapresse.ca/arts/spectacles/2025-11-25/triptych/peeping-tom-recoit-le-grand-prix-de-la-danse-de-montreal.php>

Spano, W. (2011). La culture comme spécialité journalistique. *Le Temps des médias*, 17, 164-182. <https://doi.org/10.3917/tm.017.0164>

St-Arnaud, P. (2025). «Métro» mise sur le numérique et l'IA pour se relancer. *Le Devoir*.
<https://www.ledevoir.com/culture/medias/921819/metro-mise-numerique-ia-relancer>

- Straw, W. (2005). Les voies du mouvement culturel. *Sociologie Et Sociétés*, 37(1), 197–215.
<https://doi.org/10.7202/012283ar>
- Sur, S. (2021). De quoi les GAFAM sont-ils le nom ? *Questions Internationales*, 109(5), 4.
<https://doi.org/10.3917/quin.109.0004>
- Tangente. (2024). *Qui sommes-nous ?* Tangente danse. <https://tangentedanse.ca/qui-sommes-nous/>
- Tembek, Iro. (2009). *Danser à Montréal : Germination d'une histoire chorégraphique*. Presses de l'Université du Québec.
- Thornton, S. (1996). *Club cultures: music, media and subcultural capital* (Ser. Music/culture). Wesleyan University Press.
- Tosel, A. (2005). La presse comme appareil d'hégémonie selon Gramsci. *Quaderni*. 57, 55-71.
<https://doi.org/10.3406/quad.2005.1661>
- Toth, L. (2022). *Danses et pandémies : du sida à la covid-19*. Varia.
- Tremblay, L. (2018). L'île flottante de Montréal. Dans Mill, J. et Parent, M. (dir), *FTA : Nos jours de fête*, (p.21-27). Éditions Somme Toute.
- Trottier, D. (2021). *Le classique fait pop! : pluralité musicale et décloisonnement des genres*. XYZ.
- Vaïs, M. (2004). L'épidémie des prépapiers. *Jeu*, 110, 10–13.
- Villalba, L. (2025, 25 novembre). Les Prix de la danse de Montréal 2025 : les lauréat.e.s sont... *allo la danse*. <https://www.alloladanse.com/articles/les-prix-de-la-danse-2025>
- Voirol, O. (2008). Médiations et théorie critique. *Réseaux*, 26(148-149), 47–78.
<https://doi.org/10.3166/réseaux.148-149.47-78>
- Voirol, O. (2010). La Théorie critique des médias de l'École de Francfort : une relecture. *Mouvements*, 61(1), 23–32. <https://doi.org/10.3917/mouv.061.0023>

Voyer-Léger, C. (2020). *Métier critique : pour une vitalité de la critique culturelle, nouvelle édition*. (2^e éd.) Septentrion.

Widholm, A., Riegert, K., & Roosvall, A. (2021). Abundance or crisis? Transformations in the media ecology of Swedish cultural journalism over four decades. *Journalism*, 22(6), 1413-1430.
<https://doi.org/10.1177/1464884919866077>

York, C., Chimbel, A. (2016). Gatekeepers of dance: journalistic coverage of concert contemporary dance. *Cogent Arts & Humanities*, 3(1). <https://doi.org/10.1080/23311983.2016.1227234>