

Université de Montréal

Politique de la nuit

*Étude des pratiques anti-oppressives dans les milieux festifs montréalais*

*Par*

Ève-Laurence Hébert

Département de science politique, Faculté des arts et des sciences

Thèse présentée en vue de l'obtention du grade de docteur  
en science politique

Janvier 2023

© Ève-Laurence Hébert, 2023

Université de Montréal

Département de science politique, Faculté des arts et des sciences

---

*Cette thèse intitulée*

**Politique de la nuit**

*Étude des pratiques anti-oppressives dans les milieux festifs montréalais*

*Présenté par*

**Ève-Laurence Hébert**

*A été évaluée par un jury composé des personnes suivantes*

**Laurence Bherer**

Présidente-rapporteuse

**Pascale Dufour**

Directrice de recherche

**Anne-Marie D'Aoust**

Membre du jury

**Vanessa Blais-Tremblay**

Examinatrice externe

## Résumé

À partir du milieu des années 2010 s'observe, dans les milieux festifs de la scène musicale montréalaise, l'émergence d'initiatives pour faire face aux oppressions multiples qui ont cours dans ses espaces. La lutte contre les violences sexuelles, les discriminations et les micro-agressions sexistes, racistes, homophobes, transphobes et capacitistes devient le cheval de bataille d'activistes impliqué·es dans la scène. Cette thèse s'attèle à expliquer l'apparition et étudier la mise en œuvre de nouvelles pratiques dites anti-oppressives dans la scène musicale montréalaise à partir de deux points de vue : celui de la scène alternative de musique électronique dansante, comportant les espaces clandestins de la scène rave et les petits festivals de niche, et celui de la scène commerciale incluant les grands festivals de renom montréalais. C'est à partir de la littérature sur la sociologie des mouvements sociaux, qui offre des approches analytiques nous informant sur l'émergence de l'action collective, que je propose une étude détaillée de l'activisme sur la scène musicale. Cette étude a été rendue possible grâce à une collecte de données qualitative par entrevues auprès d'une trentaine d'acteurs et d'actrices de la scène (artistes, promoteur·rices, directeurs d'entreprises, travailleur·euses communautaires et employé·es). Dans la scène alternative, l'émergence des initiatives repose sur une alliance entre son éthos discursivement construit, ses pratiques culturelles spécifiques et la politisation radicale de quelques initié·es activistes. Ces dernier·ères souhaitent mettre en pratique leurs idéaux d'espace plus sûr (*safer space*) à travers une implication formelle dans deux organisations, le Collectif d'intervention contre les oppressions (CICLOP) et l'Association pour la réduction des risques (ARÉR). Ces militant·es développent des savoirs qu'ils diffusent sur la scène à l'aide de techniques pédagogiques qui sont étudiées dans la thèse. Dans la scène commerciale, l'émergence des pratiques s'explique par une structure d'opportunités politiques favorable, dynamisée par le mouvement #MoiAussi et ses corollaires, conjuguée à des efforts de diffusion par des passeurs individuels, institutionnels et politiques.

**Mots-clés** : scène, vie nocturne, anti-oppression, festivals, rave, mouvements sociaux, safer space, préfiguration, approches cognitives, processus politique

## Abstract

Since mid-2010, we can observe on the Montreal nightlife and music scene the emergence of initiatives trying to break multiple oppressions going on in its spaces. The struggle against sexual violence, sexist, racist, homophobic, transphobic and ableist discriminations and microaggressions has become the key issue of activists acting in those spaces. This thesis wishes to explain the emergence and implementation of new anti-oppressive practices on the Montreal music scene from two perspectives: one from the alternative electronic dance music scene, including niche festivals and rave scene's underground spaces; the other from the mainstream scene, including big festivals. The literature concerning social movements sociology, offering analytical models that inform on the emergence of collective action, helped me propose a detailed study of activism on the music scene, being possible due to a qualitative data collection with about thirty scene actors (artists, promoters, business directors, community workers, and employees). The results indicate that, on the alternative scene, initiatives' emergence is explained by the alliance between its discursively constructed ethos, its specific cultural practices and some insiders radical politization processes. Those insiders wish to put into practice their safer space ideals through their participation into two formal organizations: Collectif d'intervention contre les oppressions (CICLOP), and Association pour la réduction des risques (ARÉR). These activists develop knowledge that they diffuse on the scene through diverse pedagogical technics. On the mainstream scene, practices' emergence is explained by a favourable political opportunities' structure, dynamized by the #MeToo movement and its corollaries, combined with the diffusion efforts carried by individual, institutional et political brokers whose roles are closely studied in the thesis.

**Keywords:** scene, night studies, anti-oppression, festivals, rave, social movements, safer space, prefiguration, cognitive approaches, political process.

# Table des matières

Résumé.....	5
Abstract .....	7
Table des matières .....	9
Liste des tableaux .....	15
Liste des figures .....	17
Liste des sigles et abréviations .....	19
Remerciements .....	20
Introduction .....	21
Problématique .....	21
Délimitation de l'objet.....	23
Pratiques anti-oppressives.....	23
Scènes et milieux festifs.....	24
La scène de musique électronique dansante alternative.....	27
La scène festivalière commerciale .....	33
Présentation des chapitres .....	37
<b>Chapitre 1 – Le contexte de l'anti-oppression au Québec : l'état des mouvements sociaux féministes, antiracistes et queer.....</b>	<b>41</b>
1.1. Le Mouvement de libération des femmes contre les violences à caractère sexuel jusqu'au mouvement #MeToo.....	41
1.1.1. Des réponses institutionnelles.....	43
1.1.2. Quelques théories et pratiques anti-oppressives des féminismes .....	44
1.2. #BlackLivesMatter et l'antiracisme .....	51
1.2.1. Des réponses institutionnelles.....	52
1.2.2. Quelques théories et pratiques anti-oppressives des mouvements antiracistes .....	54
1.3. Le mouvement queer.....	58
1.3.1. Des réponses institutionnelles.....	61
1.3.2. Quelques théories et pratiques queer .....	61

1.4.	Conclusion .....	66
<b>Chapitre 2 – L'émergence des pratiques vue par la sociologie des mouvements sociaux .....</b>		<b>69</b>
2.1.	Les approches du processus politique et la diffusion des pratiques .....	70
2.1.1.	Le courtage d'innovation .....	73
2.1.2.	Courtiers ou passeurs? .....	75
2.2.	Les approches cognitives des mouvements sociaux .....	78
2.2.1.	Culture, art et mouvements sociaux .....	79
2.2.2.	La praxis cognitive .....	88
2.2.3.	La politique préfigurative .....	94
2.3.	L'étude de l'émergence des pratiques anti-oppressives sur la scène musicale : approche théorique proposée .....	103
<b>Chapitre 3 – Épistémologie et méthodologie .....</b>		<b>108</b>
3.1.	Recrutement .....	111
3.2.	Méthode de collecte de données empiriques .....	118
3.3.	Analyse des données .....	119
3.4.	Limites, validité et apports de la méthode .....	120
<b>Chapitre 4 – L'éthos et la culture rave : de la résistance sur la scène montréalaise.....</b>		<b>126</b>
4.1.	L'éthos du rave .....	127
4.1.1.	Une communauté inclusive et bienveillante.....	127
4.1.2.	Le rave en tant que pratique de résistance.....	131
4.1.3.	Une expérience transformatrice et spirituelle .....	133
4.1.4.	Les éléments fragilisant l'éthos : une scène en changement .....	135
4.2.	Pratiques culturelles sur la scène de musique électronique .....	138
4.2.1.	Festoiement intense et anti-prohibition.....	138
4.2.2.	Faire différent, apprendre par soi-même .....	139
4.2.3.	L'importance du réseau .....	140
4.2.4.	Un respect de l'intégrité physique et sexuelle .....	141

4.2.5.	Entre alternatif et professionnel .....	143
4.3.	Trajectoires militantes : une alliance entre participation scénique et participation militante 144	
4.3.1.	Processus de politisation radicale .....	144
4.3.2.	L'activisme scénique : radicaliser la culture rave.....	148
4.4.	Conclusion .....	157
<b>Chapitre 5 – Politique préfigurative en milieux festifs .....</b>		<b>159</b>
5.1.	Une mise en pratique des idéaux .....	159
5.1.1.	La réduction des risques.....	160
5.1.2.	Éthique et politiques du <i>safer space</i> .....	162
5.2.	Les processus de la politique préfigurative.....	165
5.2.1.	L'ARÉR.....	166
5.2.2.	Le CICLOP.....	172
5.2.3.	Deux trajectoires croisées .....	181
5.3.	Conclusion .....	183
<b>Chapitre 6 – Praxis cognitive sur la scène rave .....</b>		<b>185</b>
6.1.	Les savoirs des militant-es sur la scène rave.....	186
6.1.1.	Discriminations et stigmatisations en milieux festifs.....	187
6.1.2.	Blanchisation et gentrification de la scène.....	195
6.1.3.	Savoirs expérientiels et formels sur le harcèlement et les violences sexuelles en milieux festifs	196
6.1.4.	Les règles de l'éthique du rave .....	203
6.2.	Les éléments nécessaires à la réception des savoirs militants .....	213
6.2.1.	Prise de conscience .....	213
6.2.2.	Identité collective et connexion .....	217
6.3.	Pédagogie radicale pour <i>ravers</i> bienveillants.....	218
6.3.1.	Stratégies formelles .....	218

6.3.2.	Stratégies confrontationnelles ou informelles.....	221
6.4.	Conclusion .....	224
<b>Chapitre 7 – Processus d’émergence des pratiques antisexistes sur la scène festivalière commerciale.....</b>		<b>227</b>
7.1.	Structure d’opportunités statique : quelques caractéristiques de la scène commerciale.....	228
7.1.1.	Public de masse, culture hégémonique .....	228
7.1.2.	Structure de la scène festivalière : un microcosme homogène .....	231
7.1.3.	Approche répressive dans les festivals montréalais .....	232
7.1.4.	Vision entrepreneuriale et corporative de l’événementiel .....	236
7.2.	Émergence et développement de La Vigie.....	239
7.2.1.	Structure d’opportunités dynamique : le « momentum » .....	239
7.2.2.	Diffusion par courtage : le rôle des passeurs .....	242
7.2.3.	Mise en œuvre : Tours et détours de l’initiative La Vigie.....	253
7.3.	Conclusion .....	260
<b>Conclusion .....</b>		<b>264</b>
Les résultats de la recherche et discussion .....		264
Éthos de scène et pratiques militantes .....		265
Actions préfiguratives sur le terrain de la vie nocturne .....		266
La praxis cognitive sur la scène alternative.....		267
La diffusion vers la scène commerciale.....		269
Expliquer l’émergence des pratiques anti-oppressives sur la scène musicale montréalaise.....		270
Les contributions de la thèse.....		272
Les contributions empiriques .....		272
Les contributions théoriques .....		275
Les limites de la thèse.....		277
Les limites empiriques .....		277
Les limites théoriques .....		278



Ouverture.....	279
<b>Références bibliographiques .....</b>	<b>281</b>
<b>Annexe I – Courriel de recrutement .....</b>	<b>313</b>
<b>Annexe II – Grille d’entrevue.....</b>	<b>314</b>
<b>Annexe III – Schéma de codage théorique .....</b>	<b>317</b>
<b>Annexe IV – Recommandations du Conseil des Montréalaises (2017).....</b>	<b>319</b>
<b>Annexe V – Recommandations de la pétition de Lena Leblanc .....</b>	<b>323</b>

## Liste des tableaux

Tableau 1. –	Typologie multiniveau des <i>leaders</i> (Lee, 2022) .....	74
Tableau 2. –	Personnes interviewées .....	116

## Liste des figures

Figure I -	Premier rave d'envergure à Montréal.....	30
Figure II -	Processus d'émergence des pratiques anti-oppressives sur la scène musicale.....	105
Figure III -	Continuum des organisations de la scène interviewées.....	116
Figure IV -	L'émergence des pratiques anti-oppressives sur la scène musicale : résultats empiriques	
	271	

## Liste des sigles et abréviations

ADN : Association de défense des noctambules

ARÉR : Association pour la réduction des risques

CDM : Conseil des Montréalaises

CICLOP : Collectif d'intervention contre les oppressions

DIY : *do-it-yourself*

DJ : disc-jockey

FIJM : Festival international de Jazz de Montréal

IMF : Intervention en milieux festifs

NMS : Nouveaux Mouvements Sociaux

RDR : Réduction des risques

SOP : structure d'opportunités politiques

SPVM : Service de police de la Ville de Montréal

## Remerciements

Jamais cette thèse n'aurait vu le jour sans l'aide et le soutien de personnes précieuses, qui ont été impliquées de près ou de loin dans sa rédaction. Mes premiers remerciements vont à ma directrice, Pascale Dufour. Je n'aurais pu imaginer un encadrement plus engagé. Tu m'as accordé une confiance qui m'a donné l'impulsion pour la réalisation de ce projet. Tes encouragements réguliers m'ont permis d'avancer pour me rendre jusqu'au bout. Tu m'as offert des opportunités formatrices qui m'ont fait grandir intellectuellement et qui nourrissent également cette thèse. Un immense merci à toi, Pascale, pour tes relectures attentives, pour tes idées et tes recommandations éclairantes, pour tout le temps que tu as mis dans ce projet. Un grand merci également à ton groupe d'étudiant·es, qui a suivi et commenté la formulation du projet et la rédaction de la thèse, qui lui ont donné de la nuance et l'ont enrichi de points de vue : je pense notamment à Fella Hajd Kaddour, Romain Poirier, Alexia Renard et Moutaa Amine El Waer pour leurs précieux conseils. Mes deuxièmes remerciements vont à Julie B., partenaire de scène et complice dans la fête. Tu as aiguisé mon intérêt pour cet univers de même que ma conscience féministe. Sans notre projet musical et notre amitié, je ne me serais jamais lancée dans une telle aventure doctorale. Mes troisièmes remerciements vont à Eve D., qui m'a accompagnée tout au long de ce parcours parsemé d'embûches et de remises en question. Si j'ai réalisé un de mes plus grands objectifs de vie, c'est en partie grâce à toi. Je te remercie énormément de m'avoir supportée – dans tous les sens du terme – durant ces longues années au doctorat et de m'avoir aidée à m'organiser. Merci aussi d'avoir mis au monde mon petit rayon de soleil, Soa, qui est arrivé en plein milieu de la rédaction de cette thèse pour insuffler à mon quotidien un bonheur pur. Mes derniers remerciements vont à mes participant·es, qui ont généreusement donné leur temps pour répondre à mes questions. À ceux qui se dévouent pour les initiatives étudiées dans la thèse, je vous remercie pour tout ce que vous faites pour la scène montréalaise. Votre implication et vos pratiques sont plus qu'essentiels.

# Introduction

*Septembre 2018, Bloc 66, Mile Ex, Montréal*

En septembre 2018, le centre culturel Never Apart invite la légende Eris Drew pour présenter ses recherches concernant la scène de musique électronique qu'elle théorise à partir d'une approche anthropologique. Son argument s'appuie sur une trentaine d'années d'expérience sur la scène comme participante et artiste – de Chicago, sa ville natale, jusqu'aux différentes villes occidentales où elle a performé. Nous sommes une trentaine à écouter son exposé et absorber ses propos sur l'intemporalité de notre pratique festive.

Le soir, Drew livre une performance dans un événement organisé pour célébrer l'équinoxe. La foule est subjuguée par sa maîtrise des plaques tournantes. Son répertoire raconte et célèbre l'histoire d'une scène en ravivant des productions des tréfonds de ses boîtes de vinyles. L'énergie est à son comble dès les premières secondes de la pièce *Frequency*, produite par le duo Altern 8 en 1991 et remixé par Luke Vibert en 2011. L'auditoire est envoûté. Pendant quelques minutes, on incarne ses fréquences, son rythme et son narratif saccadés dans une intensité collective qui s'inscrira dans mes souvenirs les plus puissants d'expérience sublime.

*Novembre 2018, bâtiment désaffecté du Mile Ex, Montréal*

Cela fait une heure que je sens ton regard sur moi. Ta tête dépasse celles de tous les autres par ta grandeur. Tu es en avant de la piste de danse et, contrairement à tout le monde, tu fais dos au DJ et, chaque fois que je lève les yeux pour regarder dans sa direction, je croise ton regard stoïque qui me fixe. Peu importe où je me déplace, le jeu continue. Difficile de me concentrer sur la musique et le moment présent, je ne pense qu'à toutes les choses que je voudrais te dire pour que tu arrêtes. Je n'ai aucun souvenir des artistes qui ont performé cette soirée-là, je n'ai que le souvenir de mon sentiment d'inconfort.

## Problématique

Les deux événements racontés ci-haut illustrent l'influence de l'environnement festif dans la construction de l'expérience individuelle et collective sur la scène musicale. Véritable laboratoire d'étude sur les relations entre les groupes sociaux, la scène est traversée de différents ensembles de normes et de conventions, qui sont notamment générés par les pratiques culturelles dans ses espaces, mais également par les normes dominantes à l'œuvre dans la société. Ces paramètres dictent les façons dont les membres du public entrent en relation, consomment, dansent et se comportent dans

l'environnement, ce que j'ai eu l'occasion d'étudier informellement et formellement depuis plus d'une dizaine d'années.

Lors de sa conférence au centre Never Apart, Eris Drew (2018) a dit : « la musique est un outil puissant de transcendance, mais la scène ne peut pas mettre en œuvre son plein potentiel de guérison sans des mesures fortes de réduction des méfaits et de lutte au harcèlement »<sup>1</sup>. Au cours de ma trajectoire festive, j'ai constaté l'émergence et la mise en œuvre de ces mesures dont le but était de transformer les normes et conventions des environnements festifs de manière à rendre les espaces plus sûrs pour les femmes et, dans les espaces les plus alternatifs, pour les membres des groupes sociaux marginalisés. Cette expérience est à l'origine de la question de recherche de cette thèse : **comment et pourquoi ce type de pratiques anti-oppressives a-t-il émergé en milieux festifs?**

La thèse<sup>2</sup> s'intéresse ainsi à l'émergence des pratiques de lutte au harcèlement et aux oppressions dans les espaces de la scène musicale et festive montréalaise. La question oriente la recherche vers trois pistes. Premièrement, en ayant constaté l'émergence de deux initiatives prenant racine dans deux scènes différentes – la scène de musique électronique dansante et la scène des festivals grand public – une des attentes analytiques est d'y observer des histoires d'émergence divergentes qui reflètent les caractéristiques de ces espaces. La recherche distingue donc les pratiques de sécurisation des espaces festifs émergeant de la scène alternative et celles de la scène commerciale de manière à en étudier les différences, voire les croisements.

Deuxièmement, leur émergence s'inscrit dans une période d'effervescence des mouvements sociaux qui s'attèlent à lutter contre les systèmes de discrimination et d'oppression dans la société et ses institutions. Ce contexte particulier invite à s'intéresser à l'intrication entre l'activisme anti-oppressif et les pratiques sur la scène musicale en se référant à une littérature qui allie l'étude des scènes et l'étude des mouvements sociaux.

Troisièmement, mon intuition initiale, nourrie par ma pratique sur ces scènes, est que les pratiques anti-oppressives sont une mise en action des théories critiques des intellectuel·les féministes, antiracistes et queer. Afin de vérifier cette intuition, je vais considérer la formulation théorique des

---

<sup>1</sup> Traduction libre par Ève-Laurence Hébert. Tous les extraits en anglais dans la thèse ont été traduits en français par l'auteurice.

<sup>2</sup> Il est à noter que le titre de la thèse, *Politique de la nuit*, est inspiré d'une expression qu'utilise les militant·es de l'Association pour la défense des noctambules (ADN), ainsi que du numéro 105-106 de la revue *Cultures et Conflits* (2017), intitulé « Politiques de la nuit ».

idées qui motivent l'activisme sur scène, ainsi que le processus par lequel ces idées et pratiques traversent les scènes à l'étude.

## **Délimitation de l'objet**

Mon objet étant peu commun pour la discipline de la science politique, il apparaît d'abord important de délimiter plus clairement ce qui est entendu par « pratiques anti-oppressives » et « milieux festifs », en plus d'expliquer certains choix empiriques qui guident la recherche.

### **Pratiques anti-oppressives**

La recherche s'intéresse aux « pratiques anti-oppressives » ayant émergé dans la scène musicale afin de rendre ses espaces plus sécuritaires et inclusifs pour tous·tes. L'usage du terme « oppression » par diverses minorités sociales et politiques (les socialistes, les féministes radicales, les activistes autochtones, noirs, LGBTQ+, et d'autres groupes que l'on peut associer à la nouvelle gauche apparue dans les années 1960-1970) (Young, 1990) fait référence à une « restriction de liberté [...] injuste. Elle est le résultat de l'agentivité humaine et non des forces de la nature » (Jaggar, 1983, p. 5). Plus spécifiquement, on peut parler d'un

ensemble de forces systémiques qui sont parfois difficiles à discerner, qui ne sont pas accidentelles, occasionnelles ou évitables et qui collectivement immobilisent, confinent ou restreignent la liberté d'un groupe ou d'une catégorie de gens. (Cudd et Andreasen, 2005, p. 72; Frye, 1983)

L'oppression est multiforme, pouvant se matérialiser à travers l'exploitation, la marginalisation, l'impuissance, l'impérialisme culturel et la violence, comme le théorise Young (1990). Son expression peut aller des discriminations les plus institutionnalisées aux micro-agressions les plus subtiles, voire les plus inconscientes (Wong et al., 2014). S'inscrivant dans le langage et les comportements quotidiens (Fleras, 2016), les micro-agressions sont une manifestation de l'oppression au niveau interpersonnel qui se fonde généralement sur le stéréotype et l'altérisation (Nordmarken, 2014). Elles se manifestent autour du genre qui organise la société en catégories sociales, de même qu'autour de l'origine ethnoculturelle, de la classe sociale, de l'orientation sexuelle, de l'âge, des capacités corporelles, de la langue, etc. – c'est-à-dire toute caractéristique sociale qui s'inscrit dans un système de pouvoir distribuant les cartes de privilèges (McIntosh, 1990). Pour exemplifier le phénomène, les micro-agressions sexistes étudiées par Capodilupo et ses collègues (2010) auprès d'un groupe de femmes incluent « l'objectification sexuelle, le langage sexiste, la dévaluation et l'infériorisation, ainsi que les présuppositions sur les rôles traditionnels genrés ». La théorisation de l'oppression sera développée



plus loin, dans le chapitre 1, à l'aide des concepts développés dans la théorie critique féministe, antiraciste et queer.

L'expression « pratique anti-oppressive » utilisée dans cette thèse désigne toute action sociale directe « qui cherche à démanteler un statu quo oppressif et à mettre en œuvre des “manières d'être alternatives” » (Nath et al., 2018, p. 623; Luchies, 2014, p. 100) – ralliant des résistances « anticoloniales, antiracistes, anti-capacitistes, féministes et queer » (Luchies, 2014, p. 100). Les « actions sociales directes » ont des objectifs et une portée politiques, mais leurs cibles sont non institutionnelles. Plutôt que de s'orienter vers « l'État ou les autres détenteurs d'un pouvoir » institutionnel ou formel, ces actions cherchent « à transformer directement quelques aspects spécifiques de la société » (Zamponi, 2017, p. 1). D'un côté, les actions sociales directes peuvent porter en elles des revendications que « d'autres formes d'actions échouent à exprimer » ou bien, d'un autre côté, elles peuvent sembler plus pertinentes pour les militant·es<sup>3</sup> en fonction du contexte dans lequel iels agissent. Ainsi, la thèse s'intéresse aux pratiques ayant cours dans le contexte festif de Montréal et ses alentours, qui ont pour objectif de transformer les normes et comportements qui engendrent de l'oppression dans ses espaces. Ces pratiques incluent, entre autres, des initiatives de prévention et des protocoles d'intervention directe développés et déployés par des activistes de la scène, qui sont des intervenant·es en milieux festifs, des artistes ou des noctambules participant sur la scène. Comme leur objectif est politique et que leur tactique s'appuie sur le pouvoir de la base, j'utiliserai le terme « militant » ou « activiste » pour les désigner, bien que les participant·es ne s'autodésignent pas ainsi ni ne m'ont fait part d'une intentionnalité de faire partie d'un mouvement social.

Plus encore, le terrain de recherche a encouragé une prise en compte d'une multiplicité d'oppressions qui, pour certain·es participant·es, apparaissaient indissociables. Ainsi, afin d'éviter de potentiels angles morts et une mise à l'écart d'enjeux importants, j'ai élargi le focus à l'origine dirigé vers le harcèlement basé sur le genre et les agressions sexuelles jusqu'aux problèmes de racisme, d'homophobie et de transphobie amplement discutés par des activistes interrogé·es.

## **Scènes et milieux festifs**

L'expression « milieux festifs » est couramment utilisée dans la littérature et par les participant·es du terrain de recherche qui rassemblent sous le même terme les espaces où des publics s'adonnent à des

---

<sup>3</sup> L'écriture inclusive est utilisée dans la thèse de manière contourner les limites d'une écriture conventionnelle sexiste, qui invisibilise la diversité des genres et qui affecte la représentation dans la langue française. L'utilisation de doublets abrégés a été privilégiée, tel que le point médiant, ainsi que les pronoms iel, iels, ceux et elleux.

activités hédonistes à travers la fête dans un contexte social et collectif organisé (Fraser, 2012, p. 501).

Le géographe Alistair Fraser (2012, p. 502) précise que :

Un espace poursuit des visées hédonistes à travers la fête, le *buzz*, l'euphorie et la consommation de produits et marchandises, des styles vestimentaires, de diverses technologies qui améliorent l'expérience hédoniste (des lumières, des machines à fumée, de l'équipement sonore) et, évidemment, de l'alcool et autres substances illicites.

Plus précisément, l'environnement sonore de ces espaces est généralement créé par des artistes musicaux qui vont performer devant public ou des *disc-jockeys* (DJ) enchaînant sur leur équipement des pièces musicales pour créer une atmosphère invitant à la danse ou à l'agrément des lieux. En plus des publics qui remplissent ces espaces, on y retrouve également des organisateur·ices et promoteur·ices d'événements, ainsi que les employé·es ou bénévoles qui s'assurent des différents services et opérations, tels que l'accueil, le vestiaire, la sécurité, le bar, la technique audiovisuelle, l'entretien ménager, etc. L'envergure de ces espaces est diversifiée, allant des petites salles pouvant accueillir quelques dizaines de personnes à des festivals fréquentés par plusieurs milliers de personnes. Sont également inclus, dans la catégorie « milieux festifs », les bars qui n'intègrent pas nécessairement à leurs activités des performances musicales, mais qui sont tout de même orientés autour de la fête.

La littérature indique que les espaces de loisir « ne sont pas exemptés des relations de pouvoir, mais plutôt connectés aux mêmes forces politiques et sociales qui façonnent les autres aspects de la vie sociale » (Wearing, 1998). Les espaces de la vie nocturne sont conceptualisés comme des espaces « genrés » par les théoriciennes féministes, c'est-à-dire que les rapports de pouvoir y sont régulés par le genre (Bows et al., 2020). Ils sont donc des endroits incontournables pour appréhender les manifestations des systèmes d'oppression. La littérature pointe principalement dans la direction de violences sexuelles et du harcèlement en milieux festifs (Graham et Homel, 2008; Kavanaugh, 2013; Graham et al., 2014; Sonnichsen, 2016; Conseil des Montréalaises, 2017; Graham et al., 2017; Hill et al., 2019; Platt et Finkel, 2020), mais expose également les discriminations raciales (May et Chaplin, 2008; Measham et Hadfield, 2009), homophobes et transphobes (Dalglish et Porter, 2016) auxquelles les noctambules marginalisé·es font face. Ces phénomènes, qui entrent alors en contradiction fondamentale avec la visée hédoniste des milieux festifs, sont les cibles des initiatives et pratiques anti-oppressives qui se sont mises en place.

Montréal est apparue comme un terrain tout à fait favorable au déploiement de la recherche en raison de sa réputation nocturne « festive, libertine et rebelle » (Diamanti, 2015). Néron-Dejean (2011, p. 28) avance que « sa “joie de vivre”, son bilinguisme, son esprit bohème, assortis d'une importante

population estudiantine, d'une offre attractive de cafés, de clubs, de bars, et la créativité de sa scène *underground* en font une destination nocturne très prisée ». La ville rayonne sur le plan culturel de multiples façons et cela depuis au moins le début du XXe siècle. Les années 1920 ont édifié Montréal en tant que « ville festive » libre des contraintes de la prohibition et animée par une scène jazz vivante formée d'artistes new-yorkais·es et afro-américain·es attiré·es par sa réputation de tolérance et d'ouverture (Broudehoux et Bonin, 2020). Les cafés-concerts se sont multipliés jusque dans les années 1940 où la période de l'après-guerre a laissé place à une nouvelle identité montréalaise comme « ville du vice ». « L'exode vers les banlieues et l'expansion de la télévision dans les foyers [ont poussé] plusieurs salles et théâtres à se convertir en bars d'effeuillage et cinémas érotiques » (Broudehoux et Bonin, 2020, p. 100; Bourassa et Larrue, 1993). Cette propension s'est atténuée durant les mandats du maire Jean Drapeau (1954-1957 et 1960-1986) qui cherchait à assainir la ville de ses mœurs libertines (Cha et Diamanti, 2015). Depuis, forte de ses nombreux événements attirant des publics internationaux, Montréal se vaut le titre de « ville de festivals » (Gosselin et al., 2010), avec plus d'une centaine d'événements festivaliers ayant cours annuellement (Broudehoux et Bonin, 2020; Tourisme Montréal, 2019). Parallèlement au développement de sa scène festivalière, la métropole québécoise s'est démarquée, depuis le tournant des années 2000, comme étant un des principaux terreaux de la musique *indie* dans toute l'Amérique du Nord (Cummins-Russell et Rantisi, 2012). De nombreux « rituels de valorisation » (Robineau, 2014, p. 571-572; Grenier, 1997) ont peu à peu mis en valeur la scène de musique émergente montréalaise au niveau international, tels que des prix, concours, palmarès, médias, organismes artistiques, festivals, etc. Les critiques internationaux ont commencé à faire référence à un certain *Montreal Sound*, « un son qui serait typiquement montréalais », émanant de ses réseaux étroits d'artistes qui se « pollinisent » musicalement (Robineau, 2014, p. 573). Chez les adeptes de musique à Montréal autant que chez les acteur·rices de la scène, le phénomène engendre une sorte de fierté se traduisant en une identité musicoterritoriale montréalaise propre (Gingras, 2019).

Étant donné l'étendue du milieu à l'étude, il a été nécessaire de circonscrire le terrain à certains espaces afin de réaliser la recherche. J'ai compartimenté le terrain de recherche en deux scènes principales, qui me sont apparues pertinentes à sélectionner afin d'étudier les phénomènes qui m'intéressaient, et saisir les particularités des milieux définis par leurs pratiques culturelles propres et leurs structures. Premièrement, la recherche se plonge dans une scène de musique alternative qui s'est manifestée comme étant source de pratiques anti-oppressives à Montréal à partir de la moitié des années 2010 : la scène de musique électronique dansante. Celle-ci est composée d'un continuum d'espaces allant de

salles clandestines, à des boîtes de nuit réglementaires et des festivals de niche. Elle apparaît ainsi comme un objet de recherche pertinent pour l'étude de l'activisme sur la scène musicale – faisant d'elle un « site de résistance » (Clarke et al., 1976) de la jeunesse face à l'hégémonie et la culture dominante étant donné son potentiel subversif (Gibson, 1999; Bridges, 2005; Chew, 2013) – ce qui sera explicité dans la section suivante, ainsi que dans les chapitres empiriques.

Deuxièmement, la thèse explore les pratiques anti-oppressives s'étant développées dans les espaces commerciaux de la scène montréalaise. Ils sont intéressants, car ils rassemblent une densité de population mixte et sont générés par les producteurs d'événements les plus influents de la culture de masse et de l'industrie musicale, qui font face à des enjeux de taille liés aux violences sexuelles ayant été médiatisés au courant des dernières années. Ce que j'appelle « la scène commerciale » dans le cadre de cette recherche comporte les grands festivals montréalais. Des défis méthodologiques encourus durant le terrain de recherche – qui seront exposés plus en détails dans le chapitre 3 – ont engendré une mise à l'écart des établissements festifs tels les bars et les boîtes de nuit fréquentés par le grand public, bien que, typologiquement, ces milieux festifs s'insèrent du côté commercial d'un continuum des activités nocturnes. La thèse, ayant été contrainte par la pandémie de COVID-19 et l'arrêt de la vie nocturne festive montréalaise, laisse ce trou que de futures recherches sauront combler.

#### La scène de musique électronique dansante alternative

Apparus dans les années 1960 et 1970 dans les grandes villes américaines telles que Chicago et New York, les boîtes de nuit (*nightclubs*) sont des espaces de divertissement hédonistes et inclusifs créés dans « une logique de communion festive [...] à l'abri des regards homophobes et racistes » par les communautés afro- et latino-américaines et gaies (Murray-Hall, 2014, p. 12). Situés dans des lofts ou des espaces désaffectés, c'est là qu'y naît le disco, le rôle central du/de la DJ et la culture de la vie nocturne, une « arène de divertissement [qui] perpétue la diffusion de valeurs centrées sur le plaisir du corps, la libération sexuelle et l'expérience sensuelle collective auprès d'un public qui ne cadre pas tout à fait avec la famille nucléaire blanche, anglo-saxonne, protestante idéalisée de l'époque. » (Murray-Hall, 2014, p. 13; Currid, 1995)

Ayant pour racines le disco, la musique électronique dansante se développe dans les communautés racisées urbaines et queer de plusieurs villes dans les années 1980, qui font émerger des genres spécifiques : le techno né à Détroit, le *breakbeat*, le *drum&bass* et le acid techno de l'Angleterre, le garage de New York et le house, dont le nom est issu d'un club célèbre de la communauté gaie noire de Chicago, le *Warehouse* (Reynolds, 1999). À cette époque,

Montréal est un centre de production et de consommation de musique électronique dansante, commençant avec le disco dans les années 1970 et continuant à travers les années 1980 et 1990 avec le développement de scènes locales indépendantes variées et l'émergence du Village Gai au début des années 1980. (Madden, 2016, p. 27)

La musique house, créée alors de toute pièce par les DJ qui superposent des échantillons de chansons disco et funk en les modifiant à l'aide de synthétiseurs et de séquenceurs (Murray-Hall, 2014, p. 16), soulève l'intérêt des noctambules montréalais. L'attrait pour ce genre innovant intéresse les industries musicales, qui en développent une version commerciale pour un public blanc, gai, européen et plus rentable (Murray-Hall, 2014, p. 17). La musique house authentique s'implante dans des clubs de nuit légaux et semi-légaux dont les plus souterrains ont pris forme dans des lofts désaffectés et ont créé ce qu'on a longtemps appelé « la scène *after-hours* » en référence à ses heures d'ouverture dépassant le cadre réglementaire de la ville de Montréal, qui situe à 3:00 du matin la fermeture des boîtes de nuit et des bars. L'ancien organisateur d'événements Nicolas Jenkins, qui était derrière les soirées queer clandestines *Sex Garage*, démantelées brutalement par la police en juillet 1990, explique :

La scène musicale montréalaise souffrait beaucoup à l'époque. Les clubs gais jouaient de la musique hyper commerciale; la musique house n'était jouée que dans certains clubs noirs, mais ils n'étaient pas très accueillants pour les gais. La scène gaie était aussi très divisée et homophobe en ce sens qu'elle était très hostile aux *drag queens*, aux hommes gais féminins, et les femmes ne pouvaient fréquenter les clubs pour hommes qu'une fois par mois, si c'était le cas. (Benson, 2017)

Ainsi, à Montréal, la création d'une scène house queer dans des espaces semi-légaux était motivée par un besoin de lieux de diffusion de musique dansante alternative à des fins inclusives et sécuritaires pour les personnes issues de la diversité sexuelle et de genre. Comme à New York, Chicago et les autres villes où ce type d'événement avait lieu, Montréal recelait plusieurs de ces « espaces hors radar, subversifs, permettant l'affirmation et la création de nouvelles identités » (Murray-Hall, 2014, p. 17; Currid, 1995).

Le sociologue anglais David Hesmondhalgh (1997, p. 167), voyant que la musique dansante s'est peu à peu associée à une culture oppositionnelle dans les années 1980 et 1990 en Angleterre, a tenté d'expliquer « comment la culture de musique *dance* en est venue à être comprise comme contre-hégémonique » et « un des nouveaux terrains musicaux de la gauche. » Selon lui, l'accent mis sur la célébration du corps dans les espaces de la musique *dance* – le corps de plus en plus vu comme un « potentiel site de résistance chez les activistes féministes et gais » – a permis de contourner le machisme typique de la scène rock et son malaise pour la danse (Hesmondhalgh, 1997, p. 168). Ainsi,

« sans être des organisations politiques » (Murray-Hall, 2014, p. 17), les espaces alternatifs de la scène de musique électronique dansante regorgent de critiques de la société dominante.

La scène techno alternative, pour sa part, s'est développée à Montréal dès le début des années 1990 autour d'événements festifs attirant des centaines, voire des milliers de jeunes dans des espaces tels des entrepôts désaffectés. Ces événements, qu'on appelait les raves, se déroulaient toute la nuit et étaient généralement exempts de vente d'alcool pour des fins réglementaires<sup>4</sup> (Maari, 2010). Il n'en demeure pas moins qu'ils se conjugaient à des pratiques de consommation d'amphétamines et de drogues psychédéliques – générant une « panique morale » (Cohen, 2011) qui a été hautement médiatisée dans les années 1990, à Montréal comme ailleurs (Hollywood, 1997; Hier, 2002), c'est-à-dire une réaction médiatique, sociale et institutionnelle exagérée face à ce mouvement culturel alternatif, dépeint comme déviant. Cette réception négative a conséquemment renforcé l'alternativité de la scène, son « capital sous-culturel » et son attrait pour des publics potentiels (Hesmondhalgh, 1997, p. 171), mais aussi la répression à son égard.

Apparu en Angleterre à la fin des années 1980, le phénomène des raves s'est diffusé en Europe, aux États-Unis puis au Canada. À Montréal, on identifie le premier rave d'envergure au 27 mars 1993 organisé par le collectif *The Bus Company*, qui a accueilli entre 3 000 et 4 000 personnes selon ses organisateurs (Borzeix, 2016).

---

<sup>4</sup> Encore aujourd'hui, si les promoteurs de raves souhaitent jouer selon les règles institutionnelles, l'obtention d'un permis pour l'organisation d'un tel événement nécessite d'être enregistré en tant qu'organisme à but non lucratif et de déposer un formulaire d'événements spéciaux dans lesquels la vente d'alcool n'est pas permise.

Figure I - Premier rave d'envergure à Montréal



Source : Tiga et Never Apart (Borzeix, 2016)

Le phénomène rave est demeuré un « secret bien gardé » pendant seulement un mois jusqu'à ce qu'une descente policière musclée, le 1<sup>er</sup> mai 1993 au Palais du commerce, suscite la curiosité des journalistes, raconte un reportage de Radio-Canada du 14 juin de la même année (ICI Radio-Canada, 2018). « Ce qui distingue les raves des autres mouvements *underground*, c'est d'abord le type de musique : techno hardcore. Le son est impitoyable et le rythme est infernal, pouvant aller jusqu'à 170 battements par minute », commente la journaliste. En réalité, les sous-genres de la musique électronique dans ces événements étaient multiples et variaient selon les DJ au contrôle des platines et, parfois, dans les différentes salles de l'événement. Il n'en demeure pas moins que l'accent était mis sur des musiques plus énergiques que le house des boîtes de nuit alternatives (Borzeix, 2016).

En 1993, se diffuse sur la scène rave internationale l'acronyme PLUR, symbolisant les caractéristiques de cette culture et sa proximité avec la contre-culture hippie des années 1960 : Paix, amour (*Love*), Unité et Respect – des idées qui stimulent des rituels de rencontre, d'unité et d'inclusion qu'implique

la danse, ainsi qu'un discours utopique sur le collectivisme et l'égalité cherchant à briser les différences sur la scène (Reynolds, 1999). Selon le témoignage d'un participant de la scène à l'époque, en raison de leur ampleur numérique et de leur éthos contre-culturel, les raves à Montréal rassemblaient « tous les gens qui ne *fittaient* nulle part [dans la société], mais qui *fittaient* là, ensemble » (Borzeix, 2016). « Le cliché de l'unité et du mélange social, c'était vrai », raconte un des membres de The Bus Company, qui est un artiste de musique électronique de renom aujourd'hui, Tiga (Borzeix, 2016). Il raconte par exemple qu'à Montréal, ces événements jouaient un rôle de rencontre pour les communautés francophones et anglophones qui évoluaient normalement en vase clos.

Malgré les idéaux pacifistes et rassembleurs au cœur de ces événements, annulations et arrestations se sont multipliées dans la scène rave, l'encourageant à se relocaliser dans des espaces formels tels certaines boîtes de nuit et des événements encadrés. Les initiateurs du mouvement rave à Montréal parlent d'une période souterraine et alternative effervescente qui a duré environ deux ou trois années, avant de transférer dans des clubs *after-hours* légaux, comme le Playground, le Sona, le Stereo et l'Aria. Avec des heures d'ouverture qui dépassent le cadre réglementaire des bars et des boîtes de nuit, étant donné l'interdiction de consommation d'alcool sur les lieux, ce type d'espace est devenu une avenue intéressante pour les entrepreneurs de la scène cherchant à jouer selon les règles. Néanmoins, ce passage vers le cadre formel a intégré des impératifs compétitifs de l'entrepreneuriat qui a modifié l'essence du mouvement culturel, comme en témoignent plusieurs adeptes, mais qui a généré à Montréal, durant la deuxième moitié des années 1990, une des scènes de clubs de musique électronique dansante les plus imposantes dans le monde (Borzeix, 2016; Madden, 2016).

Ces clubs légaux *after-hours* sont moins nombreux à l'époque actuelle dans le paysage urbain montréalais, étant donné l'impossible viabilité financière d'un espace festif sans permis d'alcool. Seul le Stereo demeure. D'autres boîtes de nuit formelles visent un public amateur de musique électronique, mais celles qui ne diffusent pas de la musique électronique dansante commerciale sont peu nombreuses. Des raves de moyenne envergure ont persisté grâce à de nouvelles générations d'amateur·rices de musique électronique dansante qui souhaitent renouveler ces événements éphémères, libertaires et contre-hégémoniques. D'un côté, certaines organisations promotrices répondent à toutes les exigences réglementaires entourant la tenue d'événements festifs de ce type, comme avoir une fouille à l'entrée, de nombreux·ses agent·es de sécurité sur place, aucune vente d'alcool, etc., alors que, de l'autre côté, d'autres préfèrent la clandestinité pour contourner ces exigences prohibitives et répressives. On distingue à Montréal la légalité des espaces alternatifs selon des critères



liés à la vente et la consommation d'alcool, ainsi que le respect des normes en matière de sécurité et d'incendie. Les espaces alternatifs légaux ont un permis de réunion, mais n'ont pas de permis d'alcool – interdisant donc sa consommation sur les lieux. De plus, ils respectent un nombre maximal de personnes déterminé par le service de sécurité incendie, en fonction de la taille des lieux, et ont des sorties de secours accessibles. Les espaces semi-légaux permettent aux publics d'apporter leur propre alcool, ce qui leur fait détourner le besoin d'acquiescer un permis de réunion, mais ils jouent dans la zone grise de la légalité en ce qui concerne les normes de sécurité dictées par le service d'incendie. Finalement, les espaces illégaux n'ont ni permis de réunion ni permis de vente d'alcool et ils détiennent un bar clandestin (Fortant, 2021). Plus encore, les événements clandestins de musique techno rassemblant des milliers de personnes ont transféré vers le modèle du festival réglementé extérieur hors du périmètre urbain, dont plusieurs se tiennent annuellement durant la saison estivale. Les événements dans les lofts clandestins continuent à se tenir hebdomadairement, jusqu'à ce que ces lieux apparaissent dans le radar du Service de police de la Ville de Montréal (SPVM) qui y multiplie descentes et arrestations.

À Montréal, le terme rave a évolué au fil du temps et demeure polysémique. Pour certain·es, le rave était associé « aux gros événements de dubstep<sup>5</sup> de 1000 jeunes de 16 ans dans des entrepôts » des années 2000-2010, comme m'a expliqué un des participant·es à la recherche, Étienne, cofondateur du collectif d'événements festifs Nocturnus (entrevue, Montréal, 10 février 2020), ou bien « aux événements de musique électronique psytrance<sup>6</sup> des communautés francophones », pour reprendre les mots d'Axel (entrevue, Montréal, 8 novembre 2018), à l'initiative du Collectif d'intervention contre les oppressions (CICLOP). Ces extraits d'entrevues témoignent d'une diversité esthétique et musicale dans le milieu de la musique électronique dansante. Le terme rave a longtemps été écarté par ceux qui fréquentaient les lofts clandestins de la scène *after-hours*. Durant la période qui m'intéresse, c'est-à-dire de 2016 à aujourd'hui, le vocabulaire, les codes et certaines pratiques de la scène rave des années 1990 ont été réappropriés par la scène *after-hours*, rapprochant ainsi les deux. J'utilise donc le vocable « scène

---

<sup>5</sup> Ce sous-genre de la musique électronique, né à Londres au début des années 2000 et caractérisé par des basses très lourdes, a migré aux États-Unis chez qui quelques grands noms en ont développé une version commerciale et popularisée (D'Errico, 2012), qui est méprisée par une partie des amateur·rices de musique électronique alternative ayant participé à ma recherche. Cela témoigne de la diversité stylistique dans la scène et des divisions qui se sont développées entre différentes communautés scéniques.

<sup>6</sup> Le psytrance est né dans la province de Goa en Inde et sa scène internationale est fortement influencée par l'esthétique et le mode de vie de la contre-culture hippie des années 1960 (St John, 2010). L'appropriation culturelle est un enjeu qui alimente certaines divisions entre les communautés de la scène *psytrance* et des communautés de la scène house et techno dont certaines ont développé un discours inclusif plus affirmé.

rave » dans le cadre de cette thèse pour désigner les événements de musique électronique dansante dans des espaces souterrains et alternatifs qui se tiennent actuellement à Montréal.

La chercheuse Elsa Forant (2021) a réalisé une étude essentielle pour mettre en lumière l'hétérogénéité de la scène actuelle de musique techno montréalaise. Elle rend compte, comme je viens de le faire, de la pluralité des lieux de diffusion de la techno de même que des publics qui les fréquentent. Son analyse l'a amenée à distinguer, sans surprise, une scène « *mainstream* », qu'elle appelle aussi « grand public », et une scène « *underground* » aussi nommée « marginale ». Cette division typologique repose d'une part sur des divergences stylistiques en matière de musiques diffusées – la première diffusant de la musique plus accessible, « mélodique » et « minimale » que la deuxième, pour qui les publics ne craignent pas une musique plus expérimentale, avant-gardiste, voire plus rude. La deuxième distinction principale entre ces scènes relève du type d'expérience vécue par les membres du public interrogés par Fortant (2021). L'expérience dans la scène commerciale s'apparente davantage à une participation à une prestation artistique classique tel un spectacle, alors que celle dans la scène marginale est caractérisée par « un partage d'une expérience musicale et personnelle » (Fortant, 2021) – ce qu'une autre chercheuse qui s'intéresse à la scène house *underground*, Méralie Murray-Hall (2014), qualifie d'expérience « communale » en référence à la religion ou la spiritualité. Selon Fortant (2021), plus on va vers l'*underground*, « plus on retrouve les initiés·es », qui créent des communautés autour de soirées alternatives récurrentes et qui « vont cultiver une identité esthétique et musicale propre » (Fortant, 2021) se définissant dans l'altérité à la culture dominante (Sherman, 2018).

#### La scène festivalière commerciale

Le développement de la scène montréalaise repose en grande partie sur la récession économique des années 1970, qui a notamment permis aux nouveaux entrepreneurs culturels d'exploiter les nombreux espaces laissés vacants par l'exode des Montréalais·es vers les banlieues pour implanter leurs événements dont la plupart sont aujourd'hui de renommée internationale : le Festival du Nouveau Cinéma (1971), le Festival des films du monde (1977), le Festival international de Jazz de Montréal (FIJM) (1979), le Festival Juste pour rire (1983), le Festival Nuits d'Afrique (1987) et les Francofolies (1989) (Broudehoux et Bonin, 2020). Voyant le succès commercial de ces événements attirant des publics de plus en plus grands, l'administration municipale de la ville de Montréal s'est tournée, au courant des années 2000, vers une stratégie interventionniste en matière de culture, choisissant ce domaine comme axe de développement économique et de promotion (Klein et Shearmur, 2017). Cet interventionnisme a contribué à institutionnaliser la scène montréalaise, en ce sens qu'il a mis en place

« un ensemble de mécanismes, de lieux et d'acteurs fournissant un cadre d'action favorisant la création, la production, la diffusion et la transmission des arts de la culture » (Robineau, 2014, p. 567). En mettant l'accent sur le volet événementiel de sa scène musicale, Montréal se rend compétitive sur le plan international :

L'offre temporaire d'activités ludiques qu'ils [les événements festifs] incarnent contribue à distinguer les villes entre elles et à les positionner en tant que destinations particulières dans l'espace et dans le temps. Cette stratégie de distinction événementielle relève d'un marketing urbain visant à attirer les flux de visiteurs, touristes et excursionnistes afin de capter leurs dépenses de consommation dans le cadre d'une économie présentielle envisagée comme un nouveau moteur du développement local (Pradel, 2015)

Cette stratégie a engendré notamment l'aménagement, à partir de 2007, du Quartier des spectacles, un quartier thématique qui esthétise « l'espace sous l'angle de la spectacularisation, comme en témoigne son nom, ainsi que de la consommation et de la production culturelle », explique la chercheuse Eleonora Diamanti (2015). Le quartier a été réfléchi pour répondre aux besoins urbanistiques des grands festivals qui se déploient dans ce secteur de la ville: le FIJM, les Francofolies, Montréal en lumières, pour ne nommer que ceux-ci. À lui seul, le Quartier des spectacles dans le centre-ville de Montréal comporte une trentaine de salles de spectacle en plus de ses nombreux événements extérieurs et attire plus d'un million de spectateur·ices<sup>7</sup> chaque année provenant de la ville et de l'international (KPMG, 2018). Cette importance accordée aux grands événements musicaux dans le paysage urbain a engendré un processus de « festivalisation » de la vie quotidienne dans les quartiers centraux de Montréal (Macdonald, 2013). « Aujourd'hui, le spectacle est devenu essentiel à la survie des villes post-industrielles », affirment les chercheur·euses Anne-Marie Broudehox et Maxim Bonin (2020, p. 107).

Implanté autour de l'axe de la rue Sainte-Catherine et de l'avenue Saint-Laurent, le Quartier des spectacles prend place dans le secteur autrefois désigné comme le *Red-Light District* de Montréal – le quartier libertin le plus important en Amérique du Nord à partir de la première moitié du XXe siècle jusqu'au processus d'assainissement et de nettoyage initié par le maire Jean Drapeau (1954-1957 et 1960-1986) pour, disait-il, « reconstruire une ville coquette et harmonieuse sur l'emplacement d'anciennes laideurs » (cité dans Cha et Diamanti, 2015, p. 33). L'objectif de « revitalisation urbaine » s'est poursuivi à travers le projet du Quartier des spectacles originalement promu par les élites de l'industrie culturelle montréalaise, notamment l'Association québécoise de l'industrie du disque, du

---

<sup>7</sup> Plus précisément, en 2016, le Quartier des spectacles a attiré 24% des 6,4 millions de spectateur·ices au Québec ayant assisté à des représentations des arts de la scène (le théâtre, la danse, la musique, l'opéra, les arts numériques, etc.) (KPMG, 2018, p. 7)

spectacle et de la vidéo (ADISQ), ainsi que L'Équipe Spectra en quête d'un espace désigné pour l'expansion de ses festivals (Cha et Diamanti, 2015, p. 35). Le développement du Quartier des spectacles a eu un effet collatéral d'embourgeoisement du quartier qui est devenu un lieu d'« hypermarchandisation de la vie urbaine » (Bélanger et Lapointe, 2021) et d'affichage publicitaire pour les nombreux commanditaires permettant le déroulement d'activités gratuites dans l'espace festif extérieur (Ford, Loto-Québec, Bell, TD, Rio Tinto Alcan, Air Transat, Heineken, etc.) (Pradel, 2015). Plus encore, l'aménagement du Quartier des spectacles a contribué à l'« effacement et [la] réécriture de la mémoire collective » face à la contre-culture dissimulée derrière l'institutionnalisation du spectacle. Ironiquement, « dans l'imaginaire urbain [...], le *Red-Light* est souvent perçu comme le berceau de l'histoire du spectacle du quartier, qui a permis l'enracinement de Montréal comme ville festive et, par la suite, la création du Quartier des spectacles » (Diamanti, 2015). La tenue des grands événements institutionnalisés dans les espaces extérieurs du centre-ville s'accompagne également d'une présence policière accrue et de la mise en place « de mécanismes de contrôle de l'ordre public » légitimés par le « sentiment d'insécurité de la population » à l'égard du crime à Montréal (Conseil des Montréalaises, 2021, p. 30).

Ville de festivals qui en héberge aujourd'hui plus d'une centaine par année (Broudehoux et Bonin, 2020), tous ne sont pas de l'envergure du FIJM, qui a généré 48,7 millions de dollars canadiens en 2017, ou le Festival Osheaga, qui a généré 19,5 millions en 2016. En effet, les chercheuses Anne-Marie Broudehoux et Maxim Bonin (2020) proposent de scinder les festivals en deux types : ceux initiés par les promoteurs, comme Osheaga et le FIJM, et ceux initiés par les acteurs·rices de la scène de musique émergente de Montréal, comme Pop Montréal et Mutek. Cette typologie des festivals se conjugue à la distinction entre *mainstream* (grand public) et *underground* (marginale) révélée quelques pages plus hautes. Les festivals promotionnels (« *promoter-based* ») cherchent à attirer le plus grand public possible par une programmation plus populaire et internationale dans un objectif de croissance économique, alors que les festivals issus de la scène locale (« *scene-based* ») cherchent à promouvoir des artistes locaux devant des publics plus restreints dans l'objectif de visibiliser la culture émergente (Broudehoux et Bonin, 2020, p. 106 et 109). Cette distinction vient également alimenter les différentes manières de répondre à la mise en lumière dans l'espace public des situations oppressives dans les espaces festifs – ce que j'explorerai dans les chapitres empiriques de la thèse.

La scène commerciale montréalaise s'est développée autour de quelques grandes entreprises de divertissement qui ont cru à un rythme soutenu. Les principales ont été L'Équipe Spectra, fondée en

1977 par Alain Simard et ses acolytes de l'époque, André Ménard et Denyse McCann, ainsi que le Groupe Spectacles Gillett, fondée en 2002 par le propriétaire de l'époque de l'équipe de hockey les Canadiens de Montréal, George N. Gillett Jr., et rebaptisée *evenko* en 2010. Toutes deux sont maintenant la propriété d'un conglomérat, le Groupe CH, détenu principalement par la famille Molson et en partie par l'entreprise Bell. À lui seul, le Groupe CH en est presque à la monopolisation de la scène montréalaise, en étant derrière ses plus grands festivals – le FIJM, les Francofolies de Montréal, Montréal en Lumière, Osheaga, Heavy Montréal, ÎleSoniq, '77 Montréal – et quelques-unes de ses salles de spectacle les plus fréquentées – le Centre Bell, le Théâtre Corona, la Place Bell, le MTelus, le M2 et L'Astral. « En 2017, le magazine *Forbes* évaluait la valeur du Groupe CH à 1,12 milliard de dollars américains. » (Brousseau-Pouliot et Gagnon, 2017 dans Broudehoux et Bonin, 2020). Ses gestionnaires sont « motivés par des intérêts privés qui cherchent à étendre leur monopole sur l'entièreté du territoire urbain et jouer un rôle clé dans la spectacularisation de l'environnement urbain », observent les chercheurs Broudehoux et Bonin (2020, p. 106). Par exemple, durant l'année 2016, *evenko* a produit à elle seule 697 événements musicaux, familiaux et sportifs à Montréal (*evenko*, s. d.).

D'autres organisations arrivent à tirer leur épingle du jeu devant le géant Groupe CH. Le Groupe Midway fondé en 2015 offre une gamme d'événements festivaliers grand public à Montréal et ailleurs au Québec, tels que les événements hebdomadaires au Beachclub lors de la saison estivale, le festival Metro Metro, le festival Arrivals, le Montebello Rock et les événements Oasis sur l'Esplanade du Parc Olympique. L'entreprise Multicolore, créée en 2019 pour rassembler différents événements gérés par une même équipe, est devenue majeure sur la scène de musique électronique *grand public* – avec Piknic Électronik qui fait vibrer le parc Jean-Drapeau chaque dimanche de l'été depuis 2003, le festival Igloofest qui s'étire tout au long de l'hiver depuis 2007, le festival MEG qui roule depuis 1999 et Super Fête qui lance des événements dans divers lieux uniques de la ville depuis 2019.

D'un autre côté, des festivals à plus petite échelle et issus de la scène locale se multiplient dans l'écosystème alternatif montréalais. C'est à partir du début des années 2000 que ce type de festival a émergé grâce, notamment, au financement public pour les arts « et la multiplication des espaces de diffusion pour les genres musicaux émergents ayant facilité le développement d'une scène musicale hautement dynamique » (Broudehoux et Bonin, 2020, p. 101). Ces festivals, comme MUTEK fondé en 2000 et POP Montréal fondé en 2002, participent à faire de Montréal un lieu de culture effervescent de renommée internationale, surtout au niveau de sa scène indépendante (Madden, 2016), bien que

leurs motivations soient axées davantage vers la promotion de la culture plutôt que vers la croissance économique.

La scène commerciale, du fait de son amplitude et de son influence sur la culture populaire, est un terrain qui m'apparaît incontournable pour appréhender comment ses acteur·rices (ré)agissent face aux problématiques de discrimination et d'oppression mises en lumière dans leurs espaces. La scène de musique électronique dansante alternative invite à étudier la relation qui existe entre le développement des pratiques anti-oppressives et ses caractéristiques culturelles propres.

La délimitation du terrain de recherche omet néanmoins des scènes qui ont des histoires spécifiques et des pratiques anti-oppressives tout aussi intéressantes, qui pourraient faire l'objet de recherches subséquentes. Par exemple, la scène hip-hop au Québec est traversée par des enjeux de classe sociale, de race et de genre tels que des processus d'appropriation, de blanchisation, combinés à des discours et représentations sexistes ou misogynes. Ces problématiques donnent lieu à une résistance et une réappropriation du médium par les personnes en situation de marginalité (Djavadzadeh, 2018), qui alimente une scène fertile à Montréal. La scène punk, pour sa part, a un historique de plus de trente ans de résistance féministe et queer en Amérique du Nord (Labry, 2011, 2017) qui s'affirme encore aujourd'hui à Montréal à travers des festivals comme le *Not Your Babe Fest* et des groupes inspirés du mouvement *Riot Grrrls*. La scène métal comporte son lot d'enjeux idéologiques qui a contribué à alimenter des prises de positions affirmatives en faveur de l'extrême gauche par certains groupes souhaitant se dissocier de l'extrême droite active dans la scène (Roccor, 2000; Scott, 2012). Les questions d'inclusivité, d'antiracisme, d'anticapitalisme, de lutte environnementale et les théories queer ont été mises de l'avant chez quelques artistes activistes qui ont souhaité prendre leur place sur cette scène clivée. Bref, sans dévaloriser l'importance de ces scènes autant dans l'univers montréalais qu'en matière d'engagement anti-oppressif, cette recherche comporte des choix qui, comme je l'ai déjà expliqué, ont une pertinence méthodologique et empirique.

## **Présentation des chapitres**

La thèse se développe de manière à toujours assurer cette interrelation entre l'étude des scènes et l'étude de l'activisme. Dans le chapitre 1, qui suit cette introduction, je présente brièvement l'état de trois mouvements sociaux anti-oppressifs au Québec – le mouvement féministe, le mouvement antiraciste et le mouvement queer – afin de présenter le contexte militant à l'œuvre dans la période étudiée, c'est-à-dire d'environ 2015 à 2021, et le niveau de réceptivité des institutions face à leurs

revendications. En portant une attention aux théories et pratiques militantes qui animent ces mouvements, je mets en lumière quelques bases sur lesquelles se fondent les pratiques anti-oppressives sur la scène musicale.

Ensuite, dans le chapitre 2, je propose un cadre théorique qui s'appuie sur une revue de la littérature concernant la question principale : l'émergence des pratiques militantes sur la scène musicale. C'est en m'inspirant de la sociologie des mouvements sociaux que j'en viens à suggérer un cadre théorique. Celui-ci comporte les théories de la praxis cognitive, de la politique préfigurative et de la diffusion des pratiques militantes. Plus encore, le chapitre expose les recherches et écrits théoriques sur la relation entre mouvements sociaux et culture afin de suggérer des outils conceptuels permettant de resserrer le lien entre l'activisme et la scène musical. Je conclus sur un cadre d'analyse schématisé dont les différentes composantes forment la section empirique de la thèse.

Dans le chapitre 3, je présente les considérations épistémologiques qui régissent mon approche de l'objet d'étude, et me situe face à celui-ci en tant que chercheuse et initiée de la scène. Je précise ensuite la méthodologie adoptée pour collecter les données, par voie d'entrevues et de recherche documentaire. J'expose les caractéristiques principales des participant·es à l'étude, les positionnant sur le spectre alternatif-commercial afin de donner une vue d'ensemble de la provenance des données recueillies. Pour terminer, je présente les limites de la méthode employée dans la recherche – découlant principalement du contexte pandémique dans lequel elle s'est déployée – de même que sa validité et ses apports.

Le chapitre 4 est le premier des trois chapitres empiriques qui portent spécifiquement sur la scène de musique électronique dansante alternative. Afin de déceler les causes profondes de l'émergence des pratiques anti-oppressives dans ses espaces festifs, je m'attèle à déterminer les caractéristiques de l'éthos et la culture de la scène à l'aide du discours des initié·es de manière à relever celles qui correspondent aux idées radicales des mouvements anti-oppressifs. La démonstration s'enchaîne par une focalisation sur les trajectoires et processus de politisation des activistes de la scène, qui expose la conjugaison entre les valeurs et idées du milieu militant avec celles de la scène alternative. Cette alliance mène à l'engagement dans les espaces festifs alternatifs et le développement d'actions sociales directes.

Dans le chapitre 5, j'étudie deux initiatives spécifiques – l'Association pour la réduction des risques (ARÉR) et le Collectif d'intervention contre les oppressions (CICLOP) – en appliquant l'approche de la politique préfigurative de manière à exposer comment les activistes des deux organisations tentent

de mettre en application des mesures ayant pour objectif de transformer les normes et pratiques sociales en faveur d'une culture du soin, du consentement et de l'inclusivité. En analysant la réduction des risques (RDR) et l'éthique d'espace plus sûr (*safer space*) comme des modèles de préfiguration, le chapitre contribue à l'explication de l'émergence des pratiques anti-oppressives sur la scène musicale en révélant les motivations des activistes.

Dans le chapitre 6, j'utilise les théories de la praxis cognitive des mouvements sociaux pour exposer quels savoirs et significations sont partagés par les activistes et sont sous-jacents à leur engagement. La praxis cognitive invite également à présenter les nouvelles règles et normes que proposent les activistes pour transformer la culture du milieu festif. En portant son attention sur les processus d'apprentissage par les mouvements sociaux, la question de la diffusion des pratiques militantes se pose et invite à s'intéresser à la manière dont les pratiques observées se sont implantées dans les espaces festifs. Les données révèlent deux éléments favorisant l'ouverture des acteur·rices face aux pratiques militantes – une prise de conscience des problématiques sur la scène et un sentiment de connexion fort envers celle-ci – et présentent les techniques pédagogiques formelles et informelles des activistes de la scène.

Dans le chapitre 7, je m'intéresse aux « processus politiques » ayant mené à l'émergence des pratiques anti-oppressives sur la scène commerciale – celles-ci étant principalement tournées vers la lutte aux violences sexuelles et au harcèlement. En analysant l'émergence de l'initiative La Vigie, j'étudie les processus de diffusion par courtage qui ont permis son développement à travers, notamment, l'exposition de la dimension statique et dynamique de la structure d'opportunités politiques favorisant la diffusion des idées et pratiques dans la scène.

La thèse se conclut sur un condensé de ce qui a été présenté dans les différents chapitres de manière à offrir une réponse complète à la question principale : comment et pourquoi les pratiques anti-oppressives ont-elles émergées sur la scène montréalaise? J'expose ensuite les contributions et limites empiriques et théoriques de la thèse pour terminer sur une ouverture appelant à des recherches subséquentes autour de l'objet étudié.



# **Chapitre 1 – Le contexte de l’anti-oppression au Québec : l’état des mouvements sociaux féministes, antiracistes et queer**

Afin de débiter la thèse, il apparaît essentiel de brosser un portrait de l’état des mouvements sociaux qui dessinent les contours de l’anti-oppression au Québec afin de mettre en contexte mon objet de recherche. Pour ce faire, ce chapitre présente subséquemment l’engagement féministe contre la culture du viol et les violences sexuelles, le mouvement antiraciste et le mouvement queer qui, nous le verrons dans les chapitres empiriques, agissent sur l’émergence et la mise en œuvre des pratiques en faveur d’une culture du consentement et de l’inclusivité sur la scène musicale. Pour chaque mouvement, une fois le contexte militant exposé, je présente les réponses institutionnelles face à leurs revendications, c’est-à-dire la manière dont les instances de pouvoir de la société québécoise transforment leurs pratiques en fonction des mouvements sociaux. Cette présentation permet d’évaluer l’environnement politique dans lequel ces mouvements naviguent et le niveau de réceptivité des institutions face à l’activisme. Finalement, une présentation des théories et pratiques plus spécifiques que ces mouvements respectifs ont développée contre les systèmes d’oppression donne un aperçu du répertoire d’actions et de savoirs qui alimentent les activistes anti-oppressifs de la scène musicale.

## **1.1. Le Mouvement de libération des femmes contre les violences à caractère sexuel jusqu’au mouvement #MeToo**

Impossible de penser au mouvement féministe de la deuxième vague sans évoquer le slogan « le privé est politique ». En effet « le Mouvement de libération des femmes des années 1970 a fait siennes les questions de l’intime, et notamment celles concernant la sexualité des femmes » (Debauche, 2021, p. 841). Les activistes féministes ont discuté et dénoncé dans l’espace public les problématiques normalement confinées à l’espace personnel, politisant ainsi le privé en soulignant son inscription « dans des rapports sociaux de pouvoir » et en exigeant des délibérations et des politiques publiques concernant ces enjeux (Bereni et Revillard, 2011). Des publications et des actions directes se sont attaquées aux inégalités dans le travail ménager, au manque d’accès aux moyens anticonceptionnels tels que la contraception et l’avortement, ainsi qu’aux violences sexuelles autant dans l’espace domestique que sur la voie publique (Thébaud, 2014). Elles ont dévoilé et politisé les « violences (sexuelles ou non)

dans le couple », la perpétuation du viol, « et, plus récemment, le harcèlement sexuel » (Bereni et Revillard, 2011). Elles ont élargi la définition de « violences contre les femmes » pour faire entrer dans un « continuum » une multitude de formes de violences de genre qu'il est impossible, selon la chercheuse Liz Kelly (1987), d'appréhender distinctement, car elles agissent parfois simultanément ou en interrelations. Les activistes féministes ont également encouragé une transformation du cadre juridique des États dans lesquels elles agissaient, notamment pour y élargir la définition de « viol » et y préciser « les conditions de [l']absence [du consentement] » afin d'inclure des actes qui « permet[tent] d'envisager le viol conjugal et le viol des hommes » (Debauche, 2021, p. 842). Les années 1970 ont donné lieu à une série de manifestations à travers le monde qui dénonçaient le harcèlement et les agressions de nuit : « Dix heures contre le viol » et les marches de nuit contre le viol « qui symbolisent la réappropriation de l'espace public par les femmes, malgré les prétendus dangers de celui-ci » (Debauche, 2021, p. 843). À celles-ci s'ajoute le mouvement *Take Back the Night* qui a débuté en Angleterre et qui a migré rapidement dans plusieurs pays de l'Europe et en Amérique du Nord (Demeter, 1980; McElroy, 2003; Sandberg et Coe, 2020). Plus récemment, le mouvement international des *SlutWalk* pour dénoncer la « misogynie et la tendance à blâmer les victimes d'agressions sexuelles qui caractérise la culture patriarcale contemporaine » a pris son envol au moment où, en 2011, un policier de Toronto a mis le feu aux poudres en déclarant à des étudiant·es que le viol peut être évité en s'habillant adéquatement (Carr, 2013). En 2016, dans plusieurs villes du Québec, une série de manifestations intitulées « Stop la culture du viol » ont eu lieu « dans la foulée de la vague d'agressions sexuelles à l'Université Laval et des allégations d'agressions sexuelles à l'endroit du député indépendant Gerry Sklavounos » (Philié, 2016). Ceci est sans compter la mobilisation importante dans la sphère socionumérique autour des nombreux mots-clics qui ont circulé au Québec : #AgressionsNonDénoncés en 2014, #StopCultureDuViol en 2016 et #MoiAussi en 2017. Ces mots-clics rassembleurs sont devenus viraux, ils ont servi d'« ancrages autour desquels s'est organisée la mobilisation » (Millette et al., 2012) et ils ont contribué au développement d'un « cyberféminisme » qui utilise les « nouvelles technologies comme 'source de pouvoir pour les femmes' » (Hübner et Pilote, 2020). Les dénonciations publiques sur les réseaux sociaux ont permis à plusieurs survivantes de violences sexuelles de visibiliser leurs expériences qui étaient « précédemment restées cachées, minimisées ou indignes d'être signalées, car elles se situaient dans une prétendue zone grise juridique ou étaient jugées triviales » (Fileborn et Phillips, 2019).

Aujourd'hui, la notion de « violences sexuelles » est définie par l'Organisation mondiale de la santé (2012) comme étant « les actes allant du harcèlement verbal à la pénétration forcée, ainsi que des formes

de contrainte très variées allant de la pression et de l'intimidation sociale jusqu'à la force physique ». Cette définition large « crée l'espace pour prendre en considération sérieusement les expériences qui ne cadrent pas dans les considérations dominantes des violences sexuelles, mais qui sont pour le moins malfaisantes, problématiques ou non éthiques » (Fileborn et Phillips, 2019).

### 1.1.1. Des réponses institutionnelles

Outre des impacts sur notre manière collective de définir les contours des violences sexuelles et sur le répertoire d'actions qui s'élargit avec l'utilisation politique du web et des réseaux sociaux, ces mouvements ont également engagé des changements dans plusieurs milieux institutionnels, qui ont pris acte face aux problèmes dénoncés. Toutefois, nous rappelle la chercheuse Sandrine Ricci (2017), il a fallu la production d'études systématiques qui ont exposé quantitativement les problèmes mis en lumière depuis des décennies par des militantes féministes. Par exemple, dans le milieu universitaire :

Un rapide survol de l'histoire de la résistance féministe contre la violence patriarcale, ne serait-ce qu'à l'Université du Québec à Montréal, expose tant l'inertie de l'État québécois que l'imperméabilité des administrations universitaires aux demandes étudiantes en faveur de campus exempts de violence sexuelle. (Ricci, 2017)

Cette situation s'est perpétuée jusqu'à ce que les résultats de l'enquête ESSIMU (Enquête Sécurité, Sexualité et Interactions en milieu universitaire) soient publiés et mettent en lumière l'ampleur des violences sexuelles en milieu universitaire. Le milieu de l'événementiel est passé à travers un processus similaire. Je présenterai dans le chapitre 7 l'influence marquante et validée par mes données d'entrevues qu'a eue sur le milieu culturel la publication de l'avis du Conseil des Montréalaises (CDM) sur la sécurité des femmes cis et trans dans les événements festifs extérieurs à Montréal en 2017.

Depuis le milieu des années 2010, les institutions politiques se sont engagées sans commune mesure dans la lutte contre les violences sexuelles, qui est l'objet de mobilisations sociales depuis les années 1970. Sur une plus grande échelle, Statistique Canada a publié un rapport commandé par le gouvernement fédéral pour alimenter sa *Stratégie pour prévenir et contrer la violence fondée sur le sexe* prévu dans son budget 2017 afin de financer diverses organisations gouvernementales, telles que le Secrétariat à la Condition féminine, l'Agence de la santé publique du Canada, la Sécurité publique Canada, le ministère de la Défense nationale, la Gendarmerie royale du Canada, les organismes communautaires « offrant des programmes et services pour répondre aux besoins des Autochtones », pour ne nommer que celles-ci (Femmes et Égalité des genres, 2017). On observe aussi une pression grandissante de la part des paliers gouvernementaux sur les acteur·rices de différentes institutions. Cette pression

s'illustre, par exemple, par l'adoption à l'unanimité, en décembre 2017, de la *Loi visant à prévenir et à combattre les violences à caractère sexuel dans les établissements d'enseignement supérieur*, qui a mandaté chaque université de se doter, avant le 1<sup>er</sup> janvier 2019, d'une politique visant à prévenir et à combattre les violences sexuelles (Projet de loi n°151, 2017). Dans un même ordre d'idées, à la séance du conseil municipal de la ville de Montréal le 28 mai 2018, la mairesse Valérie Plante a proposé une *Déclaration contre les violences sexuelles* sur laquelle je reviendrai plus amplement dans le chapitre 7 pour étudier ses effets sur le développement de pratiques contre les violences sexuelles dans le milieu festif montréalais. En somme, cette histoire nous montre que « le maillage de résistance féministe » (Ricci, 2017,) qui a dénoncé de manière virale et virulente cette problématique sociale, a permis la mise sur pied de recherches de grande envergure qui ont encouragé les institutions à prendre acte. C'est dans cette histoire que s'inscrit le sujet de la thèse.

### 1.1.2. Quelques théories et pratiques anti-oppressives des féminismes

Les mouvements sociaux sont des terrains propices à la production de savoirs qui prennent forme en des théories et des concepts qui alimentent l'espace public et le milieu universitaire. « Plusieurs critiques et analyses des idéologies dominantes et des structures de pouvoir, des perspectives de changements sociaux et des rapports de domination et de résistance en général émergent de l'espace des mouvements sociaux » (Choudry et Kapoor, 2010). Ces nouveaux concepts, qui prennent leur envol dans la société, génèrent le débat et la protestation, transforment les discours, influencent la mobilisation. Voyons quelques-unes des grandes idées anti-oppressives du mouvement féministe.

Une des conceptualisations les plus complètes et claires de l'oppression a été rédigée par Iris Marion Young (1990) à travers son texte devenu classique *Fives Faces of Oppression* qui s'inspirent des acceptions qu'en ont fait les groupes qui se disent opprimés et qui luttent contre cette condition : « entre autres les femmes, les Noir·es, les Chicanos, les Portoricains et autres hispanophones américains, autochtones, juifs·ves, lesbiennes, gais, arabes, asiatiques, personnes âgées, de classe ouvrière, et les personnes handicapées physiques et mentales »<sup>8</sup> (Young, 1990, p. 40). Pour renchérir sur ce qui a été présenté dans le chapitre introductif, Young (1990, p. 41) présente l'oppression dans son sens actuel et contemporain comme « le désavantage et l'injustice dont souffrent certaines personnes non pas en raison d'un pouvoir tyrannique qui les contraint, mais d'après les pratiques quotidiennes d'une société

---

<sup>8</sup> Toutes les traductions de l'anglais vers le français de ce texte sont tirées de Yoshiaki (2017). « Les cinq faces de l'oppression » d'Iris Marion Young. *Revers*. Consulté le 28 septembre 2021. <http://revers.vindicta.com/les-cinq-faces-de-loppression-de-iris-marion-young/>

libérale bien intentionnée ». Plus encore, l'oppression est structurelle – et n'est donc pas le fruit unique d'actions individuelles – et elle se déploie à travers cinq facettes identifiées par l'autrice. La première est l'exploitation, définie dans une perspective purement marxiste, qui entend que le travail accompli par un·e agent·e exploité·e génère un produit ou un service dont les bénéfices sont appropriés par l'agent·e dominant·e. La deuxième face de l'oppression est celle de la marginalisation, qui entend que des « catégorie[s] entière[s] de personnes [sont] exclue[s] de la participation utile à la vie sociale et donc potentiellement sujet[tes] à une privation matérielle sévère et même l'extermination » (Young, 1990, p. 53). La troisième est l'impuissance, c'est-à-dire l'impossibilité de la plupart des membres de la société – et encore plus les membres des groupes opprimés – de participer directement aux prises de décision les concernant dans la sphère politique tout comme professionnelle, et la condition des membres des sociétés hiérarchiques de « recevoir des ordres et rarement avoir le droit d'en donner » (Young, 1990, p. 56). Alors que les personnes privilégiées acquièrent et développent leur compétence, les personnes marginalisées rencontrent des obstacles structurels pour le faire, ce qui renforce leur impuissance. En quatrième lieu, l'autrice présente une facette à partir de la conceptualisation qu'en ont faite les théoriciennes féministes antiracistes Lugones et Spelman (1983) et qui rejoint tout particulièrement mon intérêt pour la culture comme arène des luttes anti-oppressives : l'impérialisme culturel. En subir ses effets, dit Young (1990, p. 58-59), « veut dire subir la manière dont les significations dominantes d'une société rendent invisible la perspective particulière d'un groupe en même temps qu'elles stéréotypent ce groupe et le stigmatisent comme l'Autre ». Autrement dit, n'avoir aucun contrôle sur les représentations de son groupe social dans « les produits culturels dominants de la société » tend à générer des constructions sociales des groupes comme déviants et inférieurs (Young, 1990, p. 59). Finalement, la dernière face de l'oppression soulevée par Young (1990, p. 61) est celle de la violence qui est systématique, car elle fait craindre aux membres de groupes sociaux opprimés de vivre des « attaques aléatoires et injustifiées sur leurs personnes ou leurs biens, qui n'ont pour motif que d'abimer, humilier ou détruire la personne ». L'autrice partage une perspective de la violence qui sera adoptée dans cette thèse et qui inclue les attaques et agressions physiques, de même que le « harcèlement, l'intimidation, la dérision, dans le seul but de dégrader, humilier, ou stigmatiser les membres d'un groupe », ainsi que la violence répressive comme moyen coercitif de l'État ou des dirigeant·es. Cette perspective protéiforme de l'oppression présentée par l'autrice permet d'appréhender une multiplicité d'actions qui sont faites dans le but d'en atténuer ou d'en éradiquer les différentes manifestations dans les milieux qui façonnent la société, incluant celui qui m'intéresse : la scène musicale.

Plusieurs de ces actions sont tournées vers la tentative de transformer la culture qui perpétue les oppressions. Dans le cadre des violences sexuelles, les approches sociologiques qui expliquent leur existence s'appuient sur les théories de l'apprentissage social et de la socialisation (Bandura, 1973; Bergheul et Fernet, 2018) à partir de modèles sociaux qui sont façonnés par une culture patriarcale. Dans cette perspective, des facteurs sociétaux agissent sur la construction sociale des comportements individuels, tels que les « lois et les politiques sociales relatives à l'égalité des sexes en général et à la violence sexuelle en particulier, ainsi que les normes relatives à l'exercice de la violence » (Walby, 1990; Bergheul et Fernet, 2018). La littérature ajoute également des facteurs plus locaux, incluant l'influence « des familles, des écoles, des lieux de travail et des communautés. » (Bergheul et Fernet, 2018) Autrement dit, selon cette perspective sociologique, « l'agression sexuelle est un problème qui ne résulte pas uniquement de comportements individuels; il est également le résultat des normes et des valeurs d'une société face aux comportements sexuels » (Baril et Maurice, 2018; voir aussi Bergeron et Hébert, 2011; Baril et Laforest, 2018) – les normes sociales étant une sorte de « code moral collectif, une sorte de compréhension populaire qui va influencer l'acceptation ou la désapprobation sociale concernant un phénomène », rajoutent Baril et Maurice (2018). Une approche féministe radicale s'inspirant de cette perspective sociologique voit le viol et toute autre violence contre les femmes comme un moyen d'appropriation des femmes (Guillaumin, 1992; MacKinnon, 2001). Dans cette perspective, et en écho à la définition de l'oppression, la menace systématique qui plane sur les femmes maintient le groupe dans une position d'infériorité, favorisant l'organisation sociale patriarcale. Par exemple, « les mots du ralliement #MeToo s'entendent comme 'moi aussi j'ai été victime d'agression sexuelle, de viol ou de tentatives', mais aussi comme 'moi aussi, je suis une femme, toujours potentiellement victime' » (Cousin et al., 2019).

### Culture du viol

La construction sociale des violences sexuelles s'appuie sur une culture qui a été nommée par des activistes du mouvement féministe comme une « culture du viol », c'est-à-dire :

Un ensemble de croyances qui encourage les agressions sexuelles chez les hommes et supporte la violence contre les femmes. C'est une société où la violence est vue comme sexy et dans laquelle la sexualité est violente. Dans la culture du viol, les femmes sont sous le joug d'un continuum de violences menaçantes qui vont des remarques sexuelles en passant par les contacts sexuels indésirés et le viol en soi. Une culture du viol tolère le terrorisme physique et émotionnel contre les femmes et le représente comme une norme. [...] Les femmes comme les hommes assument que la violence sexuelle est un fait de la vie, inévitable comme la mort ou les taxes. (Buchwald et al., 2005, p. v)

La conceptualisation de la culture du viol a été d'abord militante pour ensuite être théorisée académiquement. Elle serait née dans les activités de prise de conscience de groupes, comme les *New York Radical Feminists* et les *Redstockings*, et aurait été pour la première fois publiée dans le livre *Rape : The First Sourcebook for Women* (Connell et Wilson, 1974) dans lequel un chapitre s'intéresse aux représentations du viol et des victimes dans la littérature (Crocker et Sibley, 2020). Le sujet de la culture du viol a ensuite été approfondi par Susan Brownmiller (1975) dans son influent livre *Against Our Will: Men, Women and Rape* puis dans de nombreux ouvrages subséquents publiés par une multitude d'autrices. Plusieurs de ces premiers ouvrages déconstruisent les mythes autour de la représentation des agresseurs comme ayant nécessairement des profils criminels et ils montrent, en s'appuyant sur l'expérience des femmes, la généralisation du phénomène du viol et des violences sexuelles. Des autrices ont analysé les productions culturelles qui alimentent une telle représentation dans le cinéma, la télévision, la littérature. D'autres, comme Martha Burt (1980), ont fait ressortir des explications statistiques de la culture du viol. Les résultats de Burt montrent que la croyance dans les mythes de la culture du viol, les attitudes sexistes, la croyance en des stéréotypes<sup>9</sup> associés aux genres et la tolérance pour la violence prédisent la perpétuation des violences sexuelles dans la société. Des exemples de ces mythes étudiés par Burt (1980, p. 223) sont les suivants :

Une femme qui revient chez elle avec un homme lors de leur premier rendez-vous entend qu'elle veut avoir des relations sexuelles;  
Des femmes rapportent faussement des viols pour avoir de l'attention;  
N'importe quelle femme en santé peut se défendre contre un violeur si elle le veut vraiment;  
Des femmes qui portent des jupes courtes et des vêtements serrés cherchent le trouble;  
Dans la majorité des viols, la victime a une mauvaise réputation;  
Si une femme embrasse un homme et laisse les choses aller trop loin, c'est sa faute si son partenaire l'a forcée à avoir une relation sexuelle;  
Les femmes qui se font violer en faisant de l'autostop obtiennent ce qu'elles méritent;  
Plusieurs femmes ont un désir inconscient d'être violées et agissent inconsciemment pour mettre en place des situations dans lesquelles elles risquent de se faire attaquer.

---

<sup>9</sup> L'adhésion aux stéréotypes de genre est mesurée à l'aide d'une batterie de questions dans laquelle les répondants sont amenés à se positionner devant les affirmations suivantes : « un homme devrait se battre quand la femme avec qui il est se fait insulter par un autre homme », « il est acceptable pour une femme de payer pour un rendez-vous galant », « une femme devrait être vierge lorsqu'elle se marie », « il n'y a rien de mal à ce qu'une femme ne veuille pas se marier et élever une famille », « une femme ne devrait jamais contredire son mari en public », « il est mieux pour une femme qu'elle utilise son charme féminin pour obtenir ce qu'elle veut plutôt que de demander ce qu'elle veut directement », « il est acceptable pour une femme d'avoir une carrière, mais le mariage et la famille doivent être prioritaires », « il est pire de voir une femme ivre qu'un homme ivre », « il n'y a rien de mal à voir une femme aller seule dans un bar. » (Burt, 1980, p. 222)

Ainsi, dans cette culture où les agressions sexuelles sont normalisées, « des individus minimisent la nature violente du viol en blâmant les victimes ou en défendant les violeurs » (Suzuki, 2014, p. 2). Des femmes victimes vont même jusqu'à justifier le harcèlement sexuel qu'elles subissent par les scripts de l'hétéronormativité et de la masculinité (Hlavka, 2014; Weiss, 2009). Autrement dit, les agresseurs sont défendus sous le prétexte que leurs comportements sont déterminés par leur orientation sexuelle et leur sexe. « La culture du viol nous encourage à examiner minutieusement les histoires des victimes pour trouver n'importe quelle évidence qu'elles ont attiré la violence envers elles-mêmes » (Harding, 2015, p. 3).

La culture du viol se déploie dans le langage commun, qui utilise des termes violents banalisés pour parler de sexualité, normalisant les violences sexuelles au quotidien (Women and Gender Advocacy Center – Colorado State University, s. d.). Les chercheur·euses expliquent en partie cette normalisation des violences sexuelles à travers les produits culturels médiatisés qui influenceraient le comportement des individus en fonction de leur sexe biologique (Galdi et al., 2014). La culture du viol encourage des stéréotypes et les individus stéréotypés adoptent des comportements qui concrétisent cette culture pernicieusement implantée dans plusieurs espaces de nos sociétés contemporaines.

Heureusement, cette perspective voulant que les violences sexuelles s'inscrivent dans une culture et non dans une nature permet d'agir sur le problème. Elle encourage les actions et les interventions qui se tournent davantage vers la transformation des environnements socioculturels. Les dernières années ont donné lieu à une popularisation du concept de « culture du viol » dans l'espace public, notamment à travers les récents mouvements présentés précédemment, et à une reconnaissance du problème culturel par certaines institutions qui se sont engagées à œuvrer dans le sens de la mise en place d'une « culture du consentement » (Crocker et Sibley, 2020).

#### Culture du consentement

Le consentement, qui peut paraître comme une notion simple, nécessite une définition pratique afin d'être adéquatement appliqué dans les relations sexuelles – incluant les pratiques de séduction. L'organisation *Planned Parenthood* (s. d.) définit 5 facettes du consentement qui doivent toutes être respectées afin d'être obtenu. Celui-ci doit être donné librement, donc sans pression, sans force, sans manipulation et sans ébriété avancée. Il est toujours réversible, c'est-à-dire qu'il peut être révoqué à tout moment. Il doit être informé, donc honnête et respecté tout au long de la pratique. Il doit être



enthousiaste, donc clairement voulu par les parties. Finalement, il est spécifique, donc il concerne une pratique précise et doit être renouvelé pour consentir à d'autres pratiques.

Au sens juridique, le consentement s'obtient généralement par la signature d'un contrat – ce qui rend complexe son entendement dans le système de justice en ce qui concerne une relation sexuelle. Plus encore, le consentement est rarement décortiqué comme le propose la définition pratique présentée ci-haut et est la plupart du temps considéré comme un sous-entendu.

Le cadre légal du consentement échoue à prendre en considération le fait que les gens peuvent entrer dans des situations où les relations sexuelles sont possibles [par exemple, une chambre] sans pour autant avoir décidé si les relations sexuelles sont une option qu'ils vont choisir. (Flox, 2017)

Ainsi, certain-es activistes cherchent à faire valoir des transformations dans le cadre juridique afin que soit reconnu un « consentement affirmatif » comme base sur laquelle juger d'une accusation d'agression sexuelle – c'est-à-dire qu'il y ait :

Un accord affirmatif, conscient et volontaire à s'engager dans des activités sexuelles, [...] que chaque personne est responsable de s'assurer qu'il ou elle a le consentement affirmatif avant de s'engager dans un acte sexuel [...], que l'absence de protestation, l'absence de résistance ou le silence ne constituent pas le consentement affirmatif [...], que le consentement affirmatif peut être révoqué à tout moment [...] et qu'une relation sexuelle antérieure entre les parties ne constitue pas en soi un indicateur de consentement (Leary, 2016, p. 6)

En 2015, les États de Californie et de New York ont modifié leurs lois sur l'éducation pour obliger les institutions d'enseignement universitaire à adopter « les standards du consentement affirmatif dans leurs codes de conduite. » (Leary, 2016, p. 7) Plus proche de nous, le Code criminel canadien adopte approximativement ces standards en ce qui concerne la notion de consentement depuis les années 1980 (Institut national de santé publique du Québec, s. d.). Toutefois, la réalité montre que :

En dépit des réformes progressistes du droit canadien concernant le consentement en matière d'agressions sexuelles, il n'en demeure pas moins qu'en pratique, le fardeau de la preuve et la crédibilité du consentement demeurent du côté de la victime et jouent souvent de manière préjudiciable et discriminatoire. (Randall, 2010)

La transformation du cadre juridique ne fait pas l'unanimité chez les activistes en faveur d'une culture du consentement. En effet, il n'existe pas de consensus chez les activistes sur l'adhésion à une culture de la punition qui vient avec la criminalisation d'actes répréhensibles. Certain-es activistes contre les violences sexuelles se positionnent également du côté de l'abolitionnisme pénal. Iels disent :

Parce que le cadre juridique nécessite la punition pour que la 'justice' soit rendue, cela échoue à créer un système qui supporte les survivant-es, qui adresse les blessures, qui permet

aux interventions communautaires de prévenir d'autres blessures et à la réhabilitation de se faire pour ceux qui ont blessé. (Flox, 2017)

L'idée est alors de favoriser une éthique qui engendrerait des normes de consentement partagées dans la société plutôt que de policer légalement son contenu afin de punir davantage parce que, dit-on, « une société ne peut pas criminaliser son chemin hors de tous les problèmes sociaux complexes, comme les agressions sexuelles » (Leary, 2016, p. 3). En somme, telle que définie par le gouvernement du Canada (2021a) lui-même dans son *Glossaire sur l'inconduite sexuelle*, la culture du consentement est :

Une culture dans laquelle le discours dominant sur le sexe est axé sur le consentement mutuel. C'est une culture qui ne force, ne contraint, ni ne manipule personne en quoi que ce soit, qui respecte l'intégrité physique et qui est fondée sur la conviction qu'une personne est toujours le meilleur juge de ses propres désirs et besoins. Le consentement à toute activité est continu, librement accordé, informé et enthousiaste.

Cette définition, qui va bien au-delà donc d'une approche judiciaire et pénale, pousse plutôt à l'intervention sociale et les pratiques de prévention. Cette perspective a donné lieu au développement d'approches de prévention des violences sexuelles qui se situent dans trois catégories. La première catégorie, qu'on appelle « les approches universelles » (Fernet, 2018, p. 286), cherche à enseigner aux jeunes personnes comment reconnaître des situations potentiellement à risque pour les éviter, leur apprendre quelles sont les « règles de sécurité à suivre » et les façons de résister en apprenant à refuser. Ces approches sont les plus utilisées en milieu scolaire, car elles sont faciles à implanter et peuvent toucher un grand nombre de personnes, bien que des recherches montrent que les effets sur « les taux d'incidence réels » sont faibles (Fernet, 2018, p. 286; Bergeron et Hébert, 2012)

Le deuxième type d'approche comprend « les stratégies de prévention qui misent sur la transformation des normes sociales ». Celles-ci visent à habiliter les membres des communautés à aider leurs pairs lorsqu'ils sont témoins de situations d'inconfort ou de violences sexuelles. Elles sont nommées les approches « témoin actif ». L'action ou l'inaction des témoins face à des actes problématiques a été étudiée il y a de cela plusieurs décennies par Latane et Darley (1970) qui ont été les premiers à identifier les éléments cognitifs nécessaires pour que les témoins interviennent devant des situations violentes : « remarquer une victime ou une situation, interpréter l'urgence de la situation, assumer la responsabilité d'aider et savoir comment aider dans cette situation ». Ainsi, un des objectifs de ces approches témoin actif est de transformer les attitudes et les croyances des individus qui sont le socle sur lequel les violences sexuelles s'appuient. Il s'agit d'un des défis les plus grands de ces approches, disent les chercheur·es Fabiano et ses collègues (2003), car « le patriarcat et les rôles genrés hypermasculins sont profondément ancrés chez les individus, les familles, les coutumes, les lois, les institutions... Bref, dans

toutes les facettes de l'existence ». Les approches témoin actif se fondent sur un travail d'éducation qui permet l'apprentissage de techniques d'intervention pour outiller les témoins à aider leurs pair·es « de manière adéquate et sécuritaire lorsqu'ils sont confrontés à des situations d'agressions sexuelles. » (Fernet, 2018, p. 287) Ces approches ont été développées sur les campus universitaires (Mazar, 2019) où les problématiques de violences sexuelles ont depuis longtemps été dénoncées. Ainsi, l'idée est d'agir sur les communautés pour que celles-ci s'entraident, répondent aux problèmes de violence et deviennent des espaces plus sûrs régis par des normes sociales respectueuses.

La troisième catégorie d'approches est celle qui regroupe les pratiques « multicomposantes » (Fernet, 2018, p. 287) et cherche à agir sur plusieurs sphères de la vie des individus et des acteur·rices qui les composent. Ces approches enlèvent le poids de la responsabilité d'éviter les situations de violence sur les uniques épaules des victimes en cherchant à mobiliser divers alliés afin de prévenir les violences sexuelles. Dans le milieu scolaire, par exemple, les parents, les enseignants, les pairs, « les intervenants des milieux scolaires, de garde, de la santé et des services sociaux, du sport et du loisir, communautaires et sociojudiciaires » sont inclus (Fernet, 2018, p. 287). Dans le milieu festif, on pourrait parler des propriétaires des espaces, de leurs employés, des gardes de sécurité, des artistes, des technicien·nes et des participant·es qui forment les communautés – en somme, toutes les composantes d'un écosystème qui partagent la responsabilité de la prévention des violences sexuelles.

Nous verrons dans les chapitres empiriques que les approches d'intervention en faveur de la transformation des normes et les approches multicomposantes sont privilégiées dans le cadre des pratiques anti-oppressives développées par les activistes du milieu de l'événementiel festif.

## **1.2. #BlackLivesMatter et l'antiracisme**

S'inscrivant dans une longue lignée de lutte pour la libération des personnes racisées aux États-Unis (Taylor, 2016), #BlackLivesMatter, ce mouvement phare de la dernière décennie, a pris son envol dans la dénonciation de la violence policière à l'égard des personnes noires, les multiples morts sous les balles de la police et le profilage racial. Mené par des militant·es en réponse au meurtre injustifié de Trayvon Martin en 2012, suivi par ceux de Mike Brown, Sandra Bland et d'autres dans les années suivantes, le mouvement s'est développé en ligne grâce à l'engagement de nombreuses célébrités qui se sont servies de leur pouvoir de propager de l'information à de larges audiences via leurs médias sociaux numériques (Duvall et Heckemeyer, 2018). La mobilisation est rapidement passée du cyberespace à la rue, brisant la « paralysie politique et l'isolement » des défenseurs de la justice raciale, « revigorant

la politique confrontationnelle » (Rickford, 2016) et internationalisant un mouvement dont la décentralisation a généré des impacts multiples. L'antiracisme en tant que position politique, revendication large et motivation à l'action a pris de l'ampleur et s'est visibilisé dans l'espace public.

Au Québec comme ailleurs, le mouvement #BlackLivesMatter a donné lieu à une discussion plus large sur le racisme systémique dans différents domaines de la société – bien que les dynamiques propres au contexte québécois et canadien modèlent les discours et les positionnements des acteur·rices impliqué·es (Labelle, 2000). Néanmoins, plusieurs chercheur·es, comme les théoriciens du racisme Yusuf Bangura et Rodolfo Stavenhangen (2005) défendent l'idée que le racisme institutionnel est similaire partout dans le monde. « C'est un héritage continu, une séquelle du colonialisme et de l'esclavage dont l'effet rémanent des iniquités et des injustices historiques se fait toujours sentir », renchérit le chercheur Ibrahima Guissé (2020).

[II] ne résulte pas nécessairement des motivations des personnes, mais se manifeste de façons diverses : accès inégal aux soins de santé, biais dans les pratiques de recrutement dans le domaine de l'emploi, plafonnement de carrière, profilage dans les domaines de la justice ou de l'éducation, etc. (Labelle, 2000, p. 25)

Ainsi, les acteur·rices de nombreux milieux au Québec se sont mobilisé·es en réponse à la mort de George Floyd sous le genou d'un policier à Minneapolis au Minnesota, événement qui a été hautement médiatisé à l'été 2020, et qui a été étroitement suivi par le décès de Joyce Echaquan, membre de la première nation Atikamekw, à l'hôpital de Joliette le 28 septembre de la même année. Ce dernier événement a jeté de l'huile sur le feu de la mobilisation antiraciste et un éclairage douloureux sur les discriminations à l'égard des personnes autochtones et racisées dans plusieurs secteurs de la société québécoise, qui a été entériné à travers des « rapports et commissions témoign[ant] de l'ampleur du problème » (Pierre et Bosset, 2020, p. 26).

### **1.2.1. Des réponses institutionnelles**

Malgré tout, le gouvernement du Québec, dirigé par le premier ministre François Legault, n'a jamais reconnu l'existence de « pratiques discriminatoires institutionnalisées » – position qui selon Louise Potvin (2020), rédactrice en cheffe du *Canadian Journal of Public Health*, contribue à maintenir les membres de communautés ethnoculturelles dans des situations socioéconomiques défavorables affectant la santé et l'espérance de vie. En revanche, des activistes antiracistes et leurs allié·es ont continué d'agir dans différents milieux et institutions pour appeler à changer les pratiques dans une perspective inclusive et anti-oppressive. À la suite de la mort de George Floyd, les industries musicales

se sont mobilisées pour appuyer le mouvement #BlackLivesMatter en créant le #BlackoutTuesday : « une journée d'action consacrée à des changements significatifs dans notre société, dès maintenant et dans l'avenir », comme annoncé par le géant Sony Music. Cette initiative a été lancée par deux femmes afro-américaines dans l'objectif de faire prendre conscience à quel point les industries musicales ont « tiré profit de façon prédominante de l'art noir » (Lapointe, 2020). Autant les plus influentes étiquettes musicales de la musique populaire que les maisons de disque indépendantes et les institutions comme la Société canadienne des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique (SOCAN) ont mis en pause leurs activités le 2 juin 2020 pour appuyer le mouvement. Plusieurs artistes ont profité des projecteurs braqués sur le mouvement pour dénoncer le manque d'inclusivité et de diversité dans les institutions de la culture musicale canadienne – notamment dans le milieu du hip-hop qui visibilise davantage les artistes blancs dans les espaces de la scène québécoise grand public (Groguhé et Lapointe, 2020).

Au niveau provincial, certain·es activistes ont participé aux consultations menées par le Groupe d'action contre le racisme (GACR) créé en juin 2020 par le gouvernement du Québec, qui a donné lieu à la publication d'un rapport, en décembre de la même année, intitulé *Le racisme au Québec : tolérance zéro*. Celui-ci propose des recommandations pour :

Mettre fin aux cas de discrimination policière, lutter contre le racisme dans l'accès au logement [...] et dans l'accès à l'emploi [...], éduquer les jeunes pour éliminer le racisme, [...] éduquer] les Québécois·es [sur] l'histoire, les cultures, l'héritage et la situation actuelle des Autochtones, assurer la sécurité culturelle des Autochtones au sein des services publics et améliorer l'accès à la justice. (GACR, 2020)

La publication s'est accompagnée de la création d'une nouvelle fonction ministérielle chargée de la lutte contre le racisme en février 2021 (Radio-Canada, 2021). Le rapport ne fait jamais référence aux discriminations basées sur l'origine ethnoculturelle dans le domaine des arts et de la culture au Québec, bien que celui-ci soit mis en lumière par de multiples données disponibles. Par exemple, le Conseil des arts de Montréal (CAM) écrit, dans une étude réalisée en 2017, que « depuis 2013, seulement 11 % des expositions solos au Canada avaient été consacrées à des hommes non blancs et 3 % à des femmes non blanches » (Uzel, 2017 cité dans Boustany, 2019).

C'est au niveau municipal que la reconnaissance du « racisme systémique » est la plus assumée. Dans son rapport intitulé *Racisme et discriminations systémiques* publié en juin 2020, l'Office de la consultation publique de Montréal (OPCM) s'intéresse autant à l'emploi, au profilage policier, à l'aménagement du territoire, au logement, à la participation citoyenne à la culture. Dans ce dernier domaine, le rapport indique que :

Des organisations structurantes du milieu artistique ont affirmé que des obstacles systémiques contribuent à l'inadéquation entre la composition de la société montréalaise et le contenu culturel offert. Les données de la Ville appuient ce constat, révélant, par exemple, que pour les arts de la scène, la représentation de la 'diversité culturelle' dans la programmation était de 9 % en 2009 et 14 % en 2017. (OPCM, 2020, p. 32)

La publication de ce rapport a notamment donné lieu à la création du Bureau de la commissaire à la lutte au racisme et aux discriminations systémiques.

Au niveau fédéral, le gouvernement a réalisé 6 mois de consultations publiques, entre les mois d'octobre 2018 et de mars 2019, pour élaborer sa nouvelle stratégie de lutte contre le racisme intitulé *Construire une fondation pour le changement : la Stratégie canadienne de lutte contre le racisme 2019–2022* qui comporte plusieurs mesures, dont la création d'un Secrétariat fédéral de lutte contre le racisme. Dans le secteur des arts, quelques 9,5 millions de dollars ont été dépensés pour encourager la création et la diffusion d'œuvres chez les « personnes jugées mal desservies (les communautés autochtones, ethnoculturelles et de langue officielle en situation minoritaire, les jeunes, les collectivités rurales et éloignées [...]) » (Gouvernement du Canada, 2021b).

En somme, des réponses institutionnelles ont accompagné l'effervescence du mouvement antiraciste et laissent transparaître un certain engagement à lutter contre les problématiques mises en lumière par les activistes et les médias. L'amorce récente de ce travail se conjugue à une prise en charge communautaire grandissante de ces enjeux qui, à travers « l'action sociale directe » (Zamponi, 2017) telle que définie dans le chapitre introductif, transforme l'offre culturelle, ainsi que les codes et pratiques à l'œuvre dans la société. Ces actions sont au cœur de l'objet de cette thèse.

### **1.2.2. Quelques théories et pratiques anti-oppressives des mouvements antiracistes**

Il n'en demeure pas moins que sur l'échiquier de la lutte antiraciste, il existe une diversité d'approches et de courants qui motivent l'action dont deux formes aux extrêmes génèrent un continuum sur lequel se placent des acteur·rices. D'un côté, celui qu'on désigne d'antiracisme intégrationniste ou libéral :

[III] ne vise que la reconnaissance et l'intégration dans certaines sphères de pouvoir des personnes racisées, bien entendu de l'élite, sans remettre en question le processus et le mécanisme de l'assignation raciale qui produit des inégalités sociales, politiques, épistémiques et économiques. (Civil et Osna, 2021, p. 212)

De l'autre, un antiracisme « imbricationniste », pour reprendre les termes de Jules Falquet (2016), c'est-à-dire un antiracisme qui est tout aussi anticapitaliste, anticolonial, anti-impérialiste et antipatriarcal

(Civil et Osna, 2021) en ce sens qu'il considère comme indissociables et non hiérarchiques les systèmes d'oppression dans la construction sociale et la formation des rapports de sexe, de classe et de race (Falquet, 2016). Cette perspective encourage donc une critique et une volonté de « transformation radicale du système-monde moderne capitaliste colonial, raciste et patriarcal » avec pour objectif de « construire des mondes alternatifs » (Civil et Osna, 2021, p. 212).

Cette perspective imbricationniste n'est pas sans rappeler la théorie phare du mouvement féministe noir, l'intersectionnalité. Marginalisées de leurs propres mouvements, les féministes afro- et latinodécendantes ont rapidement critiqué la hiérarchie des oppressions et des luttes dans le contexte états-unien (Lorde, 1983). D'un côté, mises à l'écart du mouvement de libération des personnes noires, les revendications féministes portées par les femmes militantes sont demeurées dans l'ombre de la lutte antiraciste principalement menée par des hommes. De l'autre, les revendications antiracistes et anti-classistes portées par les féministes afro- et latinodécendantes et les femmes pauvres ont longtemps été mises à l'écart dans le mouvement féministe, dirigé à forte majorité par des femmes blanches aisées (hooks, 1981, 1984). Cette double exclusion a motivé une pensée et une action qui, d'une part, s'attaque à tous les systèmes d'oppression et, d'autre part, prend en considération leur interrelation dans le façonnement d'oppressions spécifiques que l'on retrouve à l'intersection de deux ou plusieurs axes. Par exemple, la théorie intersectionnelle permet de mettre en lumière l'oppression spécifique vécue par une personne racisée, non conforme dans le genre, dont l'identité active les axes du racisme, du sexisme et du cisgenreisme qui agissent conjointement et simultanément dans son contexte propre. Cette perspective, théorisée par la juriste afro-américaine Kimberlé Crenshaw (1991), a traversé les époques, se retrouvant autant « au cœur des revendications des militantes abolitionnistes du milieu du dix-neuvième siècle » (Bachand, 2014) que chez les militantes antiracistes, féministes, lesbiennes et anticapitalistes sur Combahee Rive Collective (1977). Celles-ci ont rendu compte de « la profondeur historique et structurelle de[s] liens » qui existent entre les systèmes imbriqués, exposant l'effet des contextes politiques, socioéconomiques, historiques, culturels qui façonnent les oppressions spécifiques.

Patricia Hill Collins, théoricienne féministe afro-américaine, s'est penchée sur la notion de domination pour comprendre comment les oppressions sont organisées dans une société donnée. Elle en a développé un modèle d'analyse qui comporte quatre domaines situés à différents niveaux dans lesquels les rapports de pouvoir se créent et qui constituent ce qu'elle nomme la « matrice de la domination » (Collins, 1990). Celle-ci comporte d'abord le domaine structurel, c'est-à-dire l'aspect formellement

institutionnel et matériel de la domination, incluant notamment les lois et les politiques. Ensuite, le domaine disciplinaire est celui qui implémente et exécute les lois et politiques à travers une régulation des individus dans l'espace public. « Selon Collins, l'oppression vécue dans le domaine disciplinaire est souvent associée au contrôle social et à la surveillance des groupes marginalisés » (Flynn et al., 2014, p. 35). Le troisième domaine de la matrice de la domination est l'hégémonie, c'est-à-dire « l'idéologie et la culture dominante véhiculées dans la collectivité » (Collins, 1990), dans les médias de masse et la culture populaire. Celui-ci fait écho à une des faces de l'oppression théorisée par Young (1990) : l'impérialisme culturel. En effet, Collins (1990) s'intéresse particulièrement aux effets des stéréotypes sur les groupes opprimés qui, selon elle, agissent comme un mythe et permettent de faire paraître les injustices sociales comme naturelles, normales, inévitables. Plus encore, les systèmes d'oppression reposent sur l'aliénation et l'intégration par les opprimés de leurs stéréotypes, dit-elle. Ces phénomènes encouragent la « double conscience », pour reprendre les mots du théoricien afro-américain et activiste pour les droits civiques W.E.B. Du Bois (1903), c'est-à-dire « cette manière de toujours se regarder à travers le regard des autres, de mesurer son âme à l'étalon d'un monde qui regarde d'un contentement amusé et avec pitié ». Les groupes opprimés sont donc appelés à s'autodéfinir, créer leurs propres images pour se battre contre leurs stéréotypes. En s'appuyant sur la philosophie d'Audre Lorde (1984), qui veut que « les outils du maître ne déconstruisent jamais la maison du maître », Collins (1990) appelle les membres des groupes opprimés à créer leur propre soi plutôt que de se définir en opposition à l'Autre, comme le groupe dominant tend à le faire. C'est ce que font les artistes et créateur·rices de culture issues de communautés marginalisées, qui complexifient et multiplient leurs représentations à travers les arts. Pour finir, Collins (1990) présente un dernier domaine de la matrice qui est celui du domaine interpersonnel, qui comporte « les manifestations de pouvoir dans les interactions de la vie quotidienne. » Cette approche alimente une compréhension structurelle de l'oppression qui sert les activistes dans le développement de leurs pratiques.

#### Intervention sociale antiraciste

Pour lutter contre le racisme à travers la prévention et l'intervention sociale, des méthodes similaires à l'éradication des violences sexuelles sont privilégiées par les travailleur·euses sociaux·ales. Encore une fois, la littérature montre les effets bénéfiques de l'éducation à l'intervention témoin actif des citoyen·nes, mais cette fois-ci pour répondre au racisme autant interpersonnel que systémique. D'une part, les témoins actifs peuvent réagir devant « l'expression d'attitudes ou croyances racistes, [...] l'intolérance face à la diversité, [...] les stéréotypes et préjugés négatifs à l'égard de certains groupes ».



D'autre part, ils peuvent être des alliés devant les « cultures institutionnelles qui ne valorisent pas la diversité ou ne reconnaissent pas la discrimination, [les] politiques et pratiques qui contribuent aux inégalités et [...] [le] leadership faible d'une organisation en lien avec ces enjeux » (Nelson et al., 2010, p. 7). Plusieurs programmes ont été mis en place par des organisations pour développer les aptitudes des individus qui sont témoins d'oppressions à faire de l'intervention bienveillante, c'est-à-dire pour maintenir les relations interpersonnelles positives en attaquant le moins possible l'opresseur-euse (Plous, 2000). Rappelons-le : un des éléments essentiels à l'intervention des témoins est la confiance en ses aptitudes réactives face à des situations problématiques. Ainsi, l'éducation et la pratique rigoureuse dans un contexte de formation apparaissent nécessaires pour atteindre ces compétences et en venir à transformer les pratiques sociales et institutionnelles.

La police, les superviseur-es, les enseignant-es et les organisations de défense des droits de la personne ne peuvent pas être partout en même temps pour réguler les relations sociales. Ce sont en fait les gens ordinaires qui doivent porter l'énorme responsabilité d'adresser le racisme au quotidien. (Nelson et al., 2010, p. 35)

Pour l'instant, les recherches démontrent que lors d'incidents racistes dans les espaces publics, la majorité des témoins ne réagissent pas (Nelson et al., 2010).

Du côté de la sensibilisation des enfants en milieu scolaire dans une perspective de socialisation des citoyen-nés à l'inclusivité, deux types d'approches existent : l'approche multiculturaliste et l'approche antiraciste. La première regroupe les programmes qui misent sur l'éducation des jeunes aux cultures et modes de vie des groupes minoritaires. Ceux-ci s'appuient sur les hypothèses voulant que « les préjugés soient causés par l'ignorance » et que « les enfants tendent à adapter leurs comportements aux normes acceptables » (Turner et Brown, 2008). L'établissement de normes de tolérance et de respect à travers le cursus scolaire engendrerait donc une dissonance cognitive face aux préjugés. Néanmoins, la recherche démontre que ces programmes échouent à leur objectif de réduire les préjugés (Lessing et Clarke, 1976; Koeller, 1977; Turner et Brown, 2008), bien que le multiculturalisme réussisse à défaire la construction sociale des différences sur des aspects physiologiques qu'implique le concept de « race » (Mansfield et Kehoe, 1994). La deuxième approche éducative est celle qui mise sur des programmes antiracistes qui « encouragent les enfants à reconnaître le racisme chez eux et dans la société, et à confronter ce racisme » à travers des contenus interactifs qui « impliquent des discussions de groupe et des jeux de rôle pour explorer les concepts de préjugé, de discrimination et de tolérance. » (Turner et Brown, 2008)

Plus spécifiquement, Dei (1996) énonce en détail dix principes dans sa théorie de l'éducation antiraciste, dont : reconnaître les répercussions sociales et les sens changeants des mots « race » et « racisme »; comprendre les recoupements d'autres formes d'oppression telles que la classe, le sexe et la sexualité; remettre en question le pouvoir et les privilèges des mâles de race blanche et de tous les membres de la société tout en mettant en doute la rationalité de la dominance dans la société; problématiser la marginalisation et la délégitimation des connaissances, de l'expérience et des conceptions des groupes subordonnés (p. 30); se concentrer sur les notions d'identités (p. 31) et sur leurs rapports avec l'éducation; reconnaître le rôle du système d'enseignement dans la production et la reproduction de diverses inégalités sociales. (Potvin et al., 2006, p. 8)

Plusieurs effets de ces programmes ont été identifiés dans la littérature et sont cités par les chercheurs Rhiannon N. Turner et Rupert Brown (2008) : une compréhension plus complexe des relations sociales chez les jeunes (Piaget, 1970), une plus grande vigilance en présence de membres de groupes marginalisés et plus de comportements positifs à leur égard (Devine et al., 1991), ainsi qu'un niveau significativement plus grand de relations amicales entre les membres du groupe dominant et les membres d'autres groupes (Slavin et Madden, 1979). Toutefois, les critiques à l'égard de ces programmes soulignent un accent trop grand mis sur le concept de « race » qui contribuerait non intentionnellement à le maintenir comme déterminant dans la société (Mansfield et Kehoe, 1994). À l'inverse, les détracteurs d'une perspective « daltonienne » (ou « *color-blind* ») soulignent le risque de négligence, voire d'ignorance des enjeux de racisme qu'elle implique et, conséquemment, de « la continuité de la suprématie blanche dans la société » (Backhouse, 1999, p. 274).

Alors que le multiculturalisme – et sa variante québécoise, l'interculturalisme – est une théorie dominante dans le contexte canadien, les mouvements sociaux ont fait croître dans la dernière décennie un discours antiraciste prenant de l'ampleur surtout en contexte montréalais. Si les programmes d'éducation antiraciste existent depuis les années 1980 au Canada, ils demeurent toutefois marginaux, surtout au Québec. Il sera donc intéressant de voir comment l'approche théorique d'intervention antiraciste se déploie dans la pratique des militant·es des scènes musicales à l'étude qui tentent d'agir sur les problèmes de discrimination dans leurs espaces à travers la sensibilisation, l'éducation des publics, la prévention et l'intervention.

### **1.3. Le mouvement queer**

Plus jeune que les deux autres mouvements, on identifie l'apparition du mouvement queer à la fin des années 1980 aux États-Unis et sa transnationalisation vers la fin des années 1990 et le début des années 2000. Son objectif fondamental, si on peut le réduire à cela, a toujours été de contester en théories et en pratiques « les relations sociales hétéronormatives » (Brown, 2015, p. 73) et tout ce qui s'y rattache.

Ainsi, il s'est rapidement distingué du mouvement gai et lesbien qui cherchait à faire reconnaître comme normales les relations entre personnes du même sexe, afin de revendiquer un droit à la vie privée et des droits égaux aux couples hétérosexuels. Né dans la lutte contre la répression policière à l'égard de sa communauté, le mouvement gai et lesbien a rapidement adouci son activisme vers des objectifs réformistes (Brown, 2015). Symbolisé à travers les célèbres émeutes de Stonewall dans le quartier Greenwich à New York en 1969 à la suite d'une énième descente de police dans le bar gai du même nom, le mouvement gai et lesbien s'est tourné, autour des années 2000, vers des objectifs comme l'atteinte du droit au mariage et à la famille nucléaire. Celui-ci a dès lors été accusé par les activistes queer de vouloir intégrer les institutions qui reproduisent les normes hétérosexuelles et contribuer à la marginalisation de ceux qui n'entrent pas dans les cadres normatifs (Barker et Scheele, 2016). Car comme l'explique Gayle Rubin (1984), théoricienne de la pensée queer, « les sociétés occidentales modernes valorisent les actes sexuels selon un système hiérarchique de valeur sexuelle ». Ainsi, la stratégie assimilationniste et réformiste du mouvement gai et lesbien entretient cette hiérarchie sexuelle qui fait que ceux en haut de l'échelle sont « récompensés par un certificat de bonne santé mentale, respectabilité, légalité, mobilité sociale et physique, soutien des institutions et bénéfices matériels » (Rubin, 1984, p. 84), alors que les autres sont tout au moins marginalisés, mais également généralement pathologisés et criminalisés.

Le mouvement queer a aussi développé ses tactiques protestataires dans les mobilisations qui ont entouré l'épidémie de VIH-SIDA à une époque où la maladie servait de prétexte à l'exclusion et la répression des homosexuels, des personnes consommatrices de drogues et des travailleur.euses du sexe. À Montréal, le raid policier de la boîte de nuit clandestine le Sex Garage, le 15 juillet 1990, témoigne de ce mépris. Linda Dawn Hammond, une photojournaliste présente le soir de l'événement, raconte : « [il y avait] plus de 70 policiers vêtus de vêtements antiémeutes et certains portaient des gants de latex pour se protéger du SIDA. Ils nous ont encerclés dans une formation carrée » (Benson, 2017). Un organisateur d'événements au Sex Garage, Nicolas Jenkins, ajoute : « j'ai vu des policiers battre des manifestants en plein jour, devant les médias. Ils l'ont fait ouvertement, ce qui m'a montré l'ampleur de leur homophobie. Ils pensaient que c'était acceptable de le faire publiquement » (Benson, 2017).

« *We're here. We're queer. Get used to it* », ce slogan scandé par des militant·es de l'organisation *Queer Nation*, créée en 1990, a largement été popularisé et est devenu le symbole de la revendication queer dans l'espace public. Plus encore, le mouvement s'est alimenté d'idées et de pratiques radicales, anarchistes et antiautoritaires développées par ses forts liens avec les mouvements altermondialistes des années

2000 (Shepard et Hayduk, 2002; Brown, 2015). Finis l'invisibilisation, la marginalisation, le réformisme, l'adhésion aux us et coutumes de la culture dominante, le mouvement queer s'appuie sur une approche contestataire qui milite pour un droit à la différence, ainsi qu'un droit à la ville (Brown 2015) revendiqué à travers la « transgression de lois hétérosexistes et les planifications urbaines » contraignantes (Ferreira, 2018). Je montrerai dans les chapitres empiriques comment les revendications pour le droit à la ville et à la nuit s'intègrent dans le discours et les actions des militants anti-oppressifs de la scène festive.

L'intérêt pour le mouvement et la pensée queer dans la littérature qui s'intéresse au contexte québécois démontre d'abord que celui-ci a incontestablement touché le Québec, mais aussi qu'il a considérablement influencé l'activisme féministe et sa pensée enseignée dans le milieu académique. Au niveau des idées de la gauche radicale anti-patriarcale au Québec, Breton, Grolleau, Kruzynski et Saint-Arnaud-Babin (2007) ont fait ressortir, à travers leur analyse des discours militants entre 2000 et 2007, trois tendances-phares : un féminisme matérialiste qui fait écho à une génération militante antérieure, un féminisme des femmes de couleur qui intègre les enjeux « de racisme, d'impérialisme et de colonialisme » et une cohorte queer radicale « dynamique et plurielle » qui remet en question le genre en tant que catégorie sociale et d'identité. Selon Geneviève Pagé (2017), il a fallu attendre 2002 avant que le mouvement queer prenne son envol dans les milieux féministes francophones, car ses idées étaient confrontées à une grande résistance de la part des intellectuelles féministes québécoises blanches et francophones qui, durant les années 1990, critiquaient l'approche déconstructiviste radicale des théories queer qui remettaient en question les sujets du mouvement féministe (c.-à-d. le sujet « femme » ou le sujet « lesbienne »?). Plus encore, les féministes québécoises francophones ont critiqué l'arène discursive dans laquelle se situait une partie de l'activisme queer, qu'elles jugeaient trop symbolique en comparaison à une tradition de lutte matérialiste autour des structures de pouvoir et des conditions matérielles (Pagé, 2017, p. 543). Elles ont également contesté la resignification du discours féministe-lesbien approprié par les théoricien-nes et militant-es queer, accompagnée paradoxalement de la marginalisation des enjeux lesbiens (p. 547). Selon Pagé, c'est le collectif militant Les Panthères roses (PR), actif de 2002 à 2007, qui a joué « un rôle de passeur de discours et de pratiques » en donnant une certaine légitimité aux idées queer qu'ils ont diffusées dans les milieux féministes francophones (p. 548). Le collectif et les autres groupes qui lui ont succédé ont atténué les critiques à leur endroit à travers leurs actions directes dans la sphère publique, leur discours inspiré d'une analyse systémique et matérialiste et leurs alliances avec le mouvement féministe. Les PR ont fait de nombreuses actions afin de s'attaquer à l'homonormativité du mouvement gai et au capitalisme rose, notamment lors du défilé de la Fierté et au Salon du mariage gai et lesbien (Boucher et al., 2010).

Iels ont perturbé les rassemblements du mouvement anti-choix, du Parti conservateur du Canada et du Parti républicain à New York. De plus, iels se sont alliés au mouvement féministe lors de la Marche mondiale des femmes en 2004 et aux organismes de défense des travailleur·euses du sexe.

De manière générale, le mouvement queer se compose autant de groupes que d'électrons libres qui militent à différents niveaux par des tactiques et pratiques militantes multiples (Eleftheriadis, 2018) : l'art, la publication indépendante, le cybermilitantisme (Breton et al., 2007, p. 114), la subversion des normes par l'esthétique et la performance, etc. Pour reprendre les mots des PR (2008), leur répertoire d'actions allait de :

Actions directes loufoques et festives, [à des] ateliers contre l'hétérosexisme, projections en solidarité avec les travailleuses du sexe, partys dansants, productions artistiques à plusieurs visages (vêtements, vidéo, dessin), toutes les tactiques y sont passées... Le seul mot d'ordre, c'était de réinventer l'art de faire de l'activisme, pis aussi et surtout... S'AMUSER!

### **1.3.1. Des réponses institutionnelles**

À la différence des deux précédents mouvements, les réponses institutionnelles aux revendications queer demeurent minimales. Si l'inclusion des personnes LGBTQ2IA+ en emploi s'élargit (Sabharwal et al., 2019) et que la reconnaissance des droits égaux pour les couples de même sexe au Canada est atteinte depuis les années 2000, l'influence de la déconstruction des catégories de genre, de sexe et d'orientation sexuelle dans les milieux institutionnels dominants reste campée principalement dans les départements universitaires d'études féministes, d'études de genre et de sciences sociales. Plus encore, la simple inclusion des minorités sexuelles et de genre dans les institutions est une pratique contestée par le mouvement queer, qui distingue la représentation sociale dans les institutions du réel travail de transformation des codes et pratiques nécessaire pour défaire les normes hétérosexistes (Burchiellaro, 2021; Dirk, 2018; Priola et al., 2018). De toute manière, motivés·es par un éthos anarchiste et anti-hiérarchique, les militant·es queer « ne revendiquent pas de réformes des politiques publiques » (Eleftheriadis, 2018, p. 136), mais cherchent davantage à confronter les carcans qui dictent les comportements en société en fonction de caractéristiques catégorielles perçues comme naturelles

### **1.3.2. Quelques théories et pratiques queer**

L'origine du mot queer est une insulte.

Dans la logique catégorisante – qui est celle de la pensée occidentale – ce qui résiste à la catégorisation, ce qui s'insère mal dans les petites cases de la classification des genres pose problème et est usuellement associé à une faiblesse ou à un défaut. Est donc queer ce qu'on ne peut précisément localiser, ce qui interroge nos catégories de pensée, ce qui appartient à

la déviance par rapport à une norme qui se présente comme claire et délimitée. (Lamoureux, 2005)

Le terme a été resignifié par les militant-es pour identifier un mouvement théorique et politique s'exprimant autant dans le milieu académique que dans la société. La chercheuse Diane Lamoureux (2005) résume en quatre avenues les critiques de l'hétéronormativité formulées et pratiquées par les *queers*. Une première est la critique de la « contrainte à l'hétérosexualité », dont la théorisation découle du courant de pensée féministe lesbien (Rich, 1981; Wittig, 1992). Elle entend que la société encourage l'hétérosexualité par ses multiples institutions qui socialisent, dès l'enfance (Sedwick, 1991), aux pratiques sexuelles et romantiques « normales » (Lamoureux, 2005, p. 93).

La deuxième est la critique de la pensée dichotomique qui scinde en des catégories rigides les individus, principalement autour des binarismes homme/femme et homosexuel/hétérosexuel (Eleftheriadis, 2018). À l'inverse, la pensée queer propose un continuum du genre et de la sexualité qui inclut plusieurs types qui ne sont pas mutuellement exclusifs, qui se transforme sans cesse et sur lequel il est possible de se déplacer (Lamoureux, 2005, p. 94). Plus encore, Judith Butler (2006) a proposé de délier les notions de sexe, de genre et de désir qui, étant donné leur association évidente pour la société dominante, façonnent la « matrice hétérosexuelle » qui dicte les normes en matière d'identité de genre et d'orientation sexuelle et affective. En dissociant ces trois composantes de la matrice et en les déconstruisant individuellement, on peut voir qu'en définitive, il y a plusieurs différences dans la manière dont les personnes se développent sexuellement qui illustrent que les corps ne doivent pas être simplement compris comme mâle ou femelle ; que la masculinité et la féminité qui constitue les deux catégories de genre actuelles sont culturellement ancrées et ne reflètent pas la diversité historique du genre ; et que les désirs peuvent être beaucoup plus larges et multiples que la simple attirance envers un genre ou l'autre (Barker et Scheele, 2016). Par exemple, dans son célèbre ouvrage *L'épistémologie du placard*, Eve Sedwick (1990) élargit la notion d'orientation sexuelle pour y inclure l'attirance pour certaines pratiques, certaines zones, certaines sensations, certaines fréquences, un certain engagement symbolique, un certain âge ou une certaine position de pouvoir, un certain nombre de participant-es, etc.

La troisième critique est celle de la logique catégorielle qui agit comme mécanisme de pouvoir, car elle assigne une place dans l'ordre social et s'accompagne souvent d'une perspective essentialiste, qui enferme les catégories dans des natures propres déterminantes et impérieuses. La pensée queer appelle à une subjectivation des sujets pour s'émanciper des catégories sociales. (Lamoureux, 2005, p. 95)

Finalement, la quatrième critique, qui découle logiquement des autres, concerne le fixisme identitaire et encourage le « nomadisme », c'est-à-dire la « réinvention constante du sens » que l'on attribue aux éléments sociaux (p. 95).

La performativité telle que conceptualisée par Judith Butler (2006) est alors devenue une avenue d'expression critique et subjective des normes qui définissent étroitement l'expérience humaine. Dans sa perspective philosophique poststructuraliste, Butler s'intéresse au discours – qu'il soit langagier ou symbolique et comportemental – et l'aspect performatif est « cette dimension du discours qui a la capacité de produire ce qu'il nomme » (Baril, 2007, p. 64).

Son principal lieu de critique est celui de l'arène du genre, qui est loin d'être une essence naturelle obtenue à la naissance, mais une construction sociale qui se fonde sur l'acte individuel et collectif quotidien, répété, copié, alimenté par la société, qui se réifie, s'autofonde et s'autoconstruit.

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

Ainsi, le queer s'attaque à des systèmes de pouvoir qui contraignent l'existence individuelle, notamment en termes d'identité sexuelle et de genre. Premièrement, l'hétérosexisme, concept né chez les féministes lesbiennes au début des années 1970 aux États-Unis, qui fait référence aux discriminations systémiques à l'égard de toutes les sexualités non hétérosexuelles et la promotion institutionnalisée de l'hétérosexualité (Chamberland, 2020), est attaqué par le mouvement queer pour son caractère oppressif à l'image du sexisme et du racisme. Deuxièmement, la pensée et le mouvement queer s'attaquent à l'hétéronormativité en tant que système de croyances qui s'appuie sur l'idée que l'acte sexuel entre les deux catégories fixes de genre (les hommes et les femmes) est le plus naturel (Fidolini, 2019) – ce qui façonne les normes en matière d'orientation sexuelle, de performativité du genre binaire et des fonctions du sexe biologique (Butler, 2006). Finalement, le mouvement queer s'attaque au cisgenrisme, à la cisnormativité et à la transphobie, ces systèmes de pouvoir et de privilèges qui reposent sur « les attitudes, les politiques et les pratiques institutionnelles, sociales et individuelles qui assument que les gens qui ne sont pas demeurés dans le genre qui leur a été assigné à la naissance sont inférieurs, non naturels, déséquilibrés et doivent s'expliquer » (Barker, 2014).

Pratiques sociopolitiques queer

Pour contester les normes, la subversion quotidienne du genre apparaît comme la meilleure arme pour révéler la fragilité de ses fondements – que ce soit par la parodie et l'exagération du genre binaire à travers le *drag* (Butler, 2006), l'affirmation dans un genre tierce ou non-binaire ou l'expérimentation d'une sexualité non hégémonique. Le bouleversement des identités enfermées dans des stéréotypes formulés par des « discours [autant] essentialistes [que] constructivistes » peut aussi s'exprimer artistiquement par la performance de désidentification,

soit les procédés par lesquels un groupe minorisé se distancie des stéréotypes positifs qui lui sont associés et marque son refus de se conformer aux cadres dominants, en réinvestissant, reformulant et recyclant les aspects les plus répulsifs des stéréotypes pour en faire le lieu d'une prise de pouvoir. (Cervulle et Quemener, 2018, p. 95; Muñoz, 1999)

Toutefois, dans des sociétés perçues et vécues comme hétérosexistes et cisnormatives par ceux qui sont non conformes dans leur genre et/ou leur orientation sexuelle, agir au quotidien de manière à contester les normes devient un risque d'oppression constant. La création d'espaces sécuritaires pour protéger les personnes queer devant l'oppression quotidienne est apparue comme une solution devant cette pression. Historiquement, alors que « le mouvement de libération gai devenait de plus en plus blanc, de classe moyenne et cisgenre » (Women et the American Story, s. d.), Marsha P. Johnson et Sylvia Rivera ont été les premières à initier, en 1972 à New York, un refuge sécuritaire et un espace de soin pour les *drag queens*, femmes trans racisées, personnes non conformes dans le genre et jeunes gais en situation d'itinérance aux prises avec la violence homophobe et transphobe de la population et de la police (Nast, 2020). Ce niveau de violence expérimenté par les personnes non conformes dans le genre a été ironiquement et tragiquement prouvé par la découverte du corps de Johnson dans la rivière Hudson en 1992 – laissant présager un meurtre transphobe qui ne sera jamais prouvé (Nast, 2020).

La caractéristique d'espace sécuritaire a également été attribuée aux boîtes de nuit de la communauté gaie qui, effectivement, ont permis l'expression de l'identité gaie à l'extérieur de l'homophobie ambiante et quotidienne (Garry, 2021). Néanmoins, les boîtes de nuit et bars gais ont aussi été le théâtre de « raids policiers routiniers », de crimes haineux et de tueries qui continuent aujourd'hui à mettre en danger leurs clientèles – les 49 morts et la douzaine de personnes blessées au *Pulse Nightclub* à Orlando en 2016 en sont la preuve (Garry, 2021). Rapidement, cette caractérisation d'espace sécuritaire a été contestée par des militant·es queer de couleur qui ont exposé les enjeux de racisme, de misogynie, de transphobie, de capacitisme et d'âgisme à l'œuvre dans les espaces festifs qui privilégient une clientèle « jeune, musclée, masculine, non-handicapée et blanche » (Garry, 2021).



La sécurité et la sûreté sont des termes polysémiques et politiques autour desquels les initiateur·rices de pratiques anti-oppressives sur la scène ont dû se positionner et qui invitent à l'adoption d'approches d'intervention opposées. D'un côté, la recherche de la sécurité peut mener à une plus grande implication d'outils de contrôle social (agent·es de sécurité, police, surveillance, etc.) et de l'autre côté à une recherche d'inclusivité et de célébration de la diversité. Dans la définition théorique du *safe space*, la deuxième approche est privilégiée :

Un espace sûr (*safe space*) est censé être une place protégée, qui facilite un sentiment de sécurité (*security*) et qui réaffirme des discours d'inclusion et de diversité. C'est une métaphore pour la capacité d'être honnête, de prendre des risques, de partager ses opinions et de révéler son identité sexuelle (Hartal et al., 2014). En ce sens, la sûreté (*safety*) n'est pas juste une sécurité physique, mais aussi psychologique, sociale et émotionnelle. (Hartal, 2018, p. 1056)

Plus encore, dans une perspective queer radicale, sa mise en pratique libérale et développée autour des politiques identitaires basés sur la recherche des droits et libertés des groupes identitaires a été critiquée pour ses objectifs normalisateurs (Hartal, 2018). Les militant·es queer encouragent une sécurisation non-policrière des espaces pour l'expression des différentes subjectivités humaines construites dans la sphère relationnelle plutôt que pour la protection des groupes identitaires façonnés dans la sphère juridico-politique (Hartal, 2018).

Concrètement, dans les festivals préfiguratifs queer européens étudiés par Konstantinos Eleftheriadis (2018), des zones mixtes sont accessibles pour tous·tes les participant·es peu importe leur genre et des espaces non mixtes sont réservés pour les personnes trans et pour les femmes *cisgenres* afin de créer des « *safe spaces* où ces personnes minorisées dans l'espace public dominant ne se sentent pas (une fois de plus) menacées ou agressées ». Plus encore, les organisateur·rices affichent des codes de conduite qui, si respectés, devraient générer des environnements sécuritaires. Des « vigiles » sont placées aux entrées des lieux où se déroulent les festivals pour questionner les personnes souhaitant participer à l'événement afin de s'assurer de la concordance entre les intentions des fêtards et les valeurs de la fête. Ces initiatives font partie d'un certain nombre de pratiques qui permettent de maintenir le sentiment de sécurité des participant·es dans une perspective non répressive et policrière.

Les pratiques queer de création d'espaces sécuritaires sont de plus en plus communes dans diverses institutions, mais surtout dans les milieux festifs. Je présenterai, dans le chapitre 5, comment les politiques d'espaces plus sûrs sont mis en pratique dans les différents types d'événements qui fondent la scène culturelle festive montréalaise et comment les tensions autour de la notion de sécurité sont vécues par les acteur·rices des milieux festifs.

## 1.4. Conclusion

Alors que le chapitre présente les trois mouvements séparément, il convient de souligner leur convergence autour de principes rassembleurs. La littérature indique qu'à l'ère des nouveaux mouvements sociaux<sup>10</sup> (NMS), dont les causes et objectifs politiques sont hétérogènes et diversifiés, les mouvements n'agissent pas en silos sur des chemins parallèles, car « certaines luttes convergent à un point crucial de préoccupations partagées » (Welton, 1993, p. 156). Ces préoccupations s'appuient sur des principes de bases autour desquels s'associent les militant·es des NMS. Le premier est l'écologie, comprise non seulement comme une sensibilité envers la nature, mais surtout comme « la perception que les structures sociétales et les interactions humaines représentent une toile de systèmes dynamiques qui sont simultanément interreliés » (Spretnak et Capra, 1986, p. 31). Cette perspective écologique est intimement liée au deuxième principe, qui est celui de la responsabilité sociale envers le monde, ce qui le compose et ceux qui l'habitent. Le troisième principe partagé par les NMS est la « démocratie de proximité » (*grassroots democracy*) qui se traduit par des mécanismes de démocratie directe ou autres formes de mise de pouvoir entre les mains des groupes locaux, afin de s'opposer « aux formes institutionnelles bureaucratiques et hiérarchiques » (Welton, 1993, p. 161). Ce principe s'allie au quatrième qu'est la non-violence, c'est-à-dire l'opposition à la violence et l'oppression issues des rapports de domination dans la société. Cette non-violence s'exprime par les pratiques anti-oppressives qui sont l'objet de cette thèse.

À la lumière du contexte présenté dans ce chapitre, il apparaît que mon objet de recherche – les pratiques anti-oppressives sur la scène musicale – est un *proxy* permettant de saisir des transformations sociales et culturelles plus générales, tout en étudiant les manières spécifiques à travers lesquelles elles se déploient dans les milieux festifs. En effet, alors que des transformations en faveur de l'inclusivité et de la diversité s'observent depuis au moins le milieu des années 2010 au Québec, en étudier les

---

<sup>10</sup> Melucci (1978), un des pères de la notion de « nouveaux mouvements sociaux », défend l'idée que la période actuelle du capitalisme avancé a permis l'apparition de mouvements divers (féministes, environnementalistes, pacifistes, antiracistes, LGBT, étudiants, etc.) qui viennent défocaliser la cible des mouvements sociaux vers d'autres institutions que l'État, l'économie et les ressources matérielles, et font apparaître de manière plus explicites des phénomènes comme la solidarité et l'identité collective (Voegli, 2020) comme nouvel objectif des mouvements et comme objet d'étude. Ce sont aussi dans les NMS qu'une forme de normalisation de la participation directe antiautoritaire et anti-hiérarchique des militant·es se déploie aux dépens de la représentation politique, plus fréquente dans des regroupements syndicaux, organisés de manière plus pyramidale. Les NMS ont introduit dans l'espace public de nouveaux objets de conflit autrefois considérés comme faisant partie de la sphère privée, donc hors du politique. Tous ces changements dans l'univers de la contestation sociale sont venus brouiller la notion même de mouvement, qui autrefois s'appuyait sur une logique d'organisation formelle (Melucci, 1983). Depuis les années 1960, le ou la militant·e ne possède plus une carte de membre et sa participation est protéiforme.

sources permet d'éclairer le rôle des mouvements sociaux dans ces transformations. En tentant d'expliquer ces changements dans un milieu spécifique – la scène musicale et festive – la thèse offre des pistes pour comprendre les impacts des mouvements sociaux féministes, antiracistes et queer sur la société québécoise. Il n'en demeure pas moins que l'objet spécifique de la thèse, étant peu commun dans le sous-champ de la sociologie politique, implique la construction d'un cadre théorique particulier, exposé dans le chapitre suivant.

## Chapitre 2 – L'émergence des pratiques vue par la sociologie des mouvements sociaux

Les mouvements sociaux sont des agents de changements sociaux importants depuis l'ère moderne lors de laquelle ils sont devenus particulièrement « nombreux, massifs, saillants et influents sur le cours du changement » (Sztompka, 1993, p. 279). Rébellions, révoltes et soulèvements font partie de l'histoire des sociétés, mais l'omniprésence des mouvements sociaux dans la modernité est à la fois une des caractéristiques de cette période historique (Eyerman et Jamison, 1991, p. 53), de même qu'une des causes explicatives du processus de modernisation (Sztompka, 1993).

Pour générer des transformations sociales, les mouvements sociaux agissent sur plusieurs cibles : les institutions, les politiques publiques, les structures sociales, les normes et les pratiques culturelles. Le sociologue Piotr Sztompka (1993, p. 293) identifie deux modes d'action des mouvements sociaux pour changer la société : l'un étant perturbateur, voire destructif ; l'autre étant créatif ou constructif. Autrement dit, les militant·es peuvent tenter d'éliminer certaines structures ou normes, mais aussi d'en implanter de nouvelles en accord avec leurs idéaux. La mise en place de pratiques anti-oppressives par les militant·es sur la scène musicale est créative et constructive, car elle repose sur une praxis innovatrice qui cherche à offrir des outils et transformer les normes sociales en place afin de remplacer une culture où harcèlement et agressions sont normalisés par une culture du soin de l'autre, de l'inclusivité et du consentement. La culture dominante se voit donc perturbée, car certaines de ces normes sociales et comportements en découlant sont ciblés comme étant oppressifs. Sztompka (1993) fait également une distinction entre les mouvements réformistes, qui cherchent à amener des changements dans la société, et les mouvements radicaux, qui cherchent à transformer la société. Il identifie certains mouvements qui sont sociopolitiques, donc avides de changer les structures, et d'autres qui sont des mouvements socioculturels et qui ont pour objectif de changer les individus, comme les *beatniks*, les *hippies* et les *punks*. Il expose la différence entre les mouvements qui ont une logique instrumentale, donc tournés vers la prise du pouvoir, et ceux qui ont une logique expressive, telle que la volonté d'affirmer leur identité, de gagner de l'acceptation sociale, d'atteindre l'autonomie, des droits égaux ou l'émancipation de leurs membres. Ainsi, les pratiques militantes qui nous intéressent dans cette thèse, et selon cette typologie, sont à la fois socioculturelles, car se déployant dans des scènes musicales parfois identifiées comme contre-culturelles, de même qu'expressives.

Ce chapitre cherche à exposer et évaluer la pertinence de la littérature permettant de répondre à la question « d'où viennent les pratiques militantes sur la scène musicale ? » Comme expliqué en introduction, je regarde en définitive deux objets relativement distincts : des pratiques anti-oppressives dans la scène rave de Montréal et des pratiques inspirées des pratiques anti-oppressives dans la scène commerciale. Les littératures qui me permettent d'appréhender ces deux phénomènes sont distinctes, même si l'angle par lequel j'ai choisi d'analyser l'émergence de ces pratiques est semblable, c'est-à-dire par le bas (et non par les politiques mises en place). Dans un premier temps, la littérature dominante sur l'action collective et les mouvements sociaux, celle que l'on désigne par « l'approche du processus politique », nous offre des pistes d'analyse pour appréhender l'objet « scène commerciale et pratiques anti-oppressives », dans la mesure où les acteurs qui interviennent dans cette scène sont aussi des acteurs institutionnels ou en lien étroit avec les institutions. Je présenterai ce que la littérature sur le processus politique raconte sur l'émergence des pratiques et sur leur diffusion. Cette littérature ne me permet toutefois pas d'analyser l'objet des pratiques anti-oppressives sur la scène de musique électronique alternative, située plus loin des institutions. Ainsi, dans un deuxième temps, je considère donc les travaux qui portent sur les aspects cognitifs des mouvements sociaux, incluant l'approche de la praxis cognitive et celle de la politique préfigurative.

## **2.1. Les approches du processus politique et la diffusion des pratiques**

L'approche dominante en sociologie des mouvements sociaux est celle du processus politique, qui porte son regard sur les stratégies des mouvements sociaux et le choix des tactiques disponibles à un moment donné dans le « répertoire d'action collective » (Tilly, 1986, 1995), sur les ressources favorisant la mobilisation (Oberschall, 1973; McCarthy et Zald, 1973, 1977), sur la structure des opportunités politiques (McAdam, 1982) et sur les cycles de protestation (Tarrow, 1993). Un intérêt pour le contexte dans lequel l'action collective se déroule est mis de l'avant dans cette approche. Comme McAdam (1999, p. 40) le souligne, « les opportunités d'un *challenger* de s'engager dans une action collective réussie varient grandement à travers le temps ». Les théoriciens du processus politique parlent d'une « structure d'opportunités politiques » (SOP) qui change et influence la possibilité pour les activistes d'avoir un effet politique à travers leurs actions, en fonction de six propriétés à observer (Tarrow et Tilly, 2008, p. 106) :

1. La multiplicité des centres autonomes de pouvoir ;

2. Le degré d'ouverture de la structure à de nouveaux acteurs ;
3. L'instabilité des alignements politiques du jour ;
4. L'existence d'éventuels alliés de poids pour les contestataires ;
5. La mesure dans laquelle le régime réprime ou au contraire facilite la revendication collective ;
6. Des changements importants intervenant dans les cinq domaines ci-dessus.

Bien que dans sa forme classique soit particulièrement stratocentrée, cette approche s'attarde aux éléments contextuels et structurels ayant des effets sur la portée des mouvements sociaux – ce qui est pertinent pour comprendre l'émergence de pratiques militantes. Plus encore, selon Marcos Ancelovici (2009, p. 45), il est tout à fait possible de « nous attarder [à] la structure des opportunités qui modèle les mobilisations prenant pour cible des pouvoirs non gouvernementaux [...] [car] on peut supposer, en effet, qu'il existe autant de structures d'opportunités qu'il existe de catégories de cible ». Cette thèse s'inspire donc de l'approche théorique d'Ancelovici, qui décloisonne le modèle du processus politique des institutions étatiques pour s'intéresser à « des mobilisations [...] qui évoluent dans des logiques relativement indépendantes du système politique ». En appliquant le concept de SOP au milieu de la musique, il est possible de mettre en lumière quels éléments structurels et changements au niveau des instances de pouvoir de ce secteur permettent d'expliquer, partiellement, la réussite des actions sociales directes dans ces espaces et les initiatives mises en place par les acteurs à la tête du milieu. Je montrerai dans le chapitre 7 comment une SOP favorable a mené au développement des pratiques anti-oppressives sur la scène festive commerciale.

De manière classique, le processus politique théorise aussi les mécanismes de diffusion des pratiques des mouvements sociaux, inspirant une réflexion sur l'implantation de pratiques anti-oppressives dans la scène commerciale. C'est en se focalisant sur les processus de courtage et le rôle des passeurs comme acteur·rices individuel·les influençant la diffusion et l'adoption des pratiques dans le contexte de la scène commerciale que la littérature sur la diffusion offre les meilleurs outils théoriques pour l'analyse de mes résultats.

Le terme « diffusion » est utilisé en sciences sociales pour désigner « la circulation d'une innovation entre des acteurs d'un système social » (Soule, 2013, p. 1; Rogers, 1995). Pour qu'une innovation – qu'elle soit une idée, une pratique ou un objet – s'implante dans un groupe social, elle doit passer par un processus qui comprend quelques étapes : connaître l'innovation, se former une attitude sur celle-ci, décider de l'adopter ou la rejeter, l'implanter et confirmer/informer sa décision (Rogers, 1995). La

sociologie des mouvements sociaux s'est particulièrement intéressée à la diffusion d'éléments de mobilisation, qu'ils soient comportementaux ou idéels, et leur adaptation à de nouveaux contextes (Givan et al., 2010). On peut parler de la diffusion et de l'adaptation des tactiques et des répertoires d'action (Bohstedt et Williams, 1988; Soule, 1997), des cadres (Compa, 2010; Stobaugh et Snow, 2010), des idéologies, des campagnes, des enjeux, des symboles (Jeppesen, 2021) entre des sites de mobilisation ou des ensembles d'acteurs, tels que « des organisations, des réseaux, des groupes, des gens, des communautés ou des États » (Soule, 2013, p. 1; Givan et al., 2010). La littérature indique six éléments favorisant la diffusion d'une innovation :

1. La correspondance identitaire entre les transmetteurs et les adopteurs ;
2. À quel point l'innovation est transférable ;
3. Le niveau d'attention externe ou médiatique que reçoit l'innovation [...] ;
4. Si l'innovation est fructueuse ;
5. Si l'innovation est créative ou attirante ;
6. Si des courtiers agissent dans le cas où l'innovation est difficile à transmettre. (Jeppesen, 2021, p. 6)

Il existe deux niveaux de diffusion, le premier étant horizontal, donc entre les mouvements sociaux, et le second vertical. La diffusion horizontale peut se réaliser à travers l'existence de réseaux denses dans une communauté, d'adhésions partagées à des organisations, ou bien à cause de la proximité géographique des groupes sociaux (Givan et al., 2010, p. 11), comme elle peut reposer sur une proximité culturelle entre des communautés qui ne sont pas en contact, mais qui vont imiter ce que d'autres qui leur ressemblent font ailleurs (Strang et Meyer, 1993). Le deuxième niveau est vertical. Il représente une diffusion sur une échelle avec des niveaux se situant entre le local et le supralocal, lorsqu'une innovation passe du bas vers le haut ou l'inverse (McAdam et al., 2001; Tarrow, 2005; Soule, 2013). Roggeband (2010) étudie par exemple la lutte contre le harcèlement sexuel pour comprendre les dynamiques multidimensionnelles (horizontales et verticales) qu'implique la diffusion entre les organisations de la base (*grassroots*), les gouvernements et institutions nationales, ainsi que les institutions supranationales.

La manière dont le harcèlement sexuel est devenu un enjeu central à travers l'Europe permet de démontrer que la diffusion est un processus politique dans lequel les acteur·rices à différents niveaux adoptent et adaptent des exemples étrangers pour faire des revendications nationales et transnationales, pour changer les paramètres institutionnels et légaux, créer des alliances et exercer des pressions. (Roggeband, 2010, p. 22)

Tarrow et McAdam (2005) présentent trois chemins distincts par lesquels la diffusion peut se faire : par voie non relationnelle à travers des mécanismes impersonnels tels que les médias de masse ; par voie relationnelle, donc entre des individus ou groupes ayant des relations établies ; et par courtage (*brokerage*), c'est-à-dire par « une unité qui médie la relation de deux sites ou plus qui étaient auparavant non connectés afin de créer un lien entre eux » (McAdam et al., 2001, p. 26). Les *brokers*, ou courtiers, peuvent être des individus ou des organisations (Lavalle et von Bülow, 2015) et sont également utiles au maintien des liens qui sont créés entre des sites – des liens qui sont parfois faibles (Tarrow, 2010, p. 210). Cette conceptualisation du courtage réduit son processus à son caractère intermouvement (voir aussi Diani, 2003). C'est celle qui a longtemps dominé en sociologie des mouvements sociaux. Lee (2022) suggère en effet que les sociologues des mouvements sociaux ont longtemps ignoré l'influence des courtiers dans le champ institutionnel et les structures de pouvoir pour faire avancer des agendas des activistes de la base (*grassroots*). Pourtant, la littérature indique que le travail de courtage est essentiel à la diffusion verticale des innovations, du bas vers le haut (McAdam et al., 2001; Walsh-Russo, 2014). Une définition plus inclusive du courtage proposerait que celui-ci « est composé d'initiatives qui lient des acteurs (des individus, des organisations ou des secteurs) séparés par une distance géographique, un manque de confiance, un manque de ressources ou parce qu'ils sont inconscients de leur existence respective » (von Bülow, 2011, p. 166). Ainsi, ce rôle de courtier apparaît particulièrement pertinent à analyser, dans la mesure où mon objet d'étude, c'est-à-dire des pratiques innovatrices en matière de lutte contre les oppressions en milieux festifs, se situe sur des échelles scéniques différentes et peuvent être passées par un processus de diffusion médiée.

### **2.1.1. Le courtage d'innovation**

La notion de courtage a été utilisée de multiples manières en sociologie des mouvements sociaux, comme pour étudier la diffusion entre des mouvements transnationaux (Tarrow, 2005; Givan et al., 2010; von Bülow, 2011; Shawki, 2013, 2015; Romanos, 2016; Walsh-Russo, 2017; Dörr, 2009) et entre des mouvements locaux (Clarke, 2014), entre les mouvements locaux et des mouvements nationaux (Arampatzi et Nicholls, 2012), entre des mouvements aux idéologies différentes (Robin-D'Cruz, 2019), ainsi que pour étudier la propagation de la contestation au sein de divers groupes sociaux ou d'autres localités (Vasi, 2011; Bondes et Johnson, 2017; Lockwood, 2022). Quelques recherches ont porté leur regard vers les activités de courtage entre des mouvements sociaux et des institutions (Stevenson et Greenberg, 2000; Lavalle et von Bülow, 2015; Lee, 2022) ou entre des organisations communautaires et les institutions (Morgan-Trimmer, 2014). Lee (2022, p. 1) s'est intéressée à la manière dont certains



*leaders* à la base de deux mouvements féministes « ont gagné assez d’influence au sein de leur base, de force organisationnelle et de levier politique pour influencer l’élaboration de politiques publiques [diffusion verticale] et cultiver des initiatives communautaires [diffusion horizontale] à travers le courtage ». Ainsi, comme pour Roggeband (2010) qui illustre les dynamiques multidimensionnelles d’un mouvement social, la recherche de Lee (2022) appelle à dépasser la dichotomie « diffusion horizontale-verticale » pour laisser voir que les *leaders* œuvrent simultanément dans les deux dimensions. Afin de faire face aux blocages et failles institutionnels dans la diffusion verticale, un travail de courtage horizontal permet, entre autres, de « favoriser les initiatives communautaires en réponse à la cooptation institutionnelle de l’agenda de la base » (Lee, 2022, p. 10). Lee propose trois types de *leaders* dans les mouvements sociaux qui peuvent agir comme courtiers d’innovations vers les institutions de pouvoir. Le tableau X.Y résume leurs rôles, leurs caractéristiques et les exemplifie.

Tableau 1. – Typologie multiniveau des *leaders* (Lee, 2022)

Type de <i>leader</i>	Rôles	Caractéristiques	Exemples
Macro	Travaille avec les <i>leaders</i> de niveau meso et d’autres <i>leaders</i> de niveau macro pour proposer et influencer des mesures administratives et législatives	Centralisé Semi-intégré ou entièrement intégré à l’État	Des organisations civiques semi-autonomes avec un leadership central fort et une division des tâches définie
Meso	Fournit des ressources aux <i>leaders</i> de niveau meso Travaille avec les <i>leaders</i> de la base ( <i>grassroots</i> ) pour amener leur agenda à l’attention des <i>leaders</i> de niveau macro	Partiellement décentralisé Non intégré à l’État	Des groupes ou organisations militantes avec un <i>leadership</i> central souple et une définition approximative de la division des tâches
Micro	Fournit de l’information et consulte les <i>leaders</i> de niveau macro autour de l’agenda des groupes à la base ( <i>grassroots</i> ) Renforce l’agenda de la base ( <i>grassroots</i> ) en s’engageant dans des actions auprès d’acteurs en haut de la structure	Décentralisé Non-intégré dans l’État	Des individus militants ou des petits groupes sans <i>leadership</i> central et sans division des tâches définie

### 2.1.2. Courtiers ou passeurs?

Dans le domaine d'étude des politiques publiques, la notion de « passeur » est utilisée pour faire référence aux individus qui œuvrent à « exporter une norme dans le but de la construire en politique publique » (Geeraert, 2020). Geeraert (2020) en fait l'étude à travers le cas de l'implantation d'une nouvelle politique assistancielle dans le domaine de la santé en France. L'implantation de nouvelles normes en matière de santé passe d'abord à travers une « phase de transfert » motivée par des acteurs qui agissent à titre de passeurs entre le milieu d'où émergent les normes et le milieu où s'importent les normes. S'ensuit la « phase de consolidation ou de normalisation » lors de laquelle certains acteurs « vont promouvoir ces normes et cette activité afin de les maintenir ou les renforcer ». Pour ce faire, des professionnel·les de l'institution ayant intégré les nouvelles normes vont s'engager dans un travail de défense de celles-ci. Deux avenues sont possibles lors de cette phase : que les normes soient conservées telles quelles afin de maintenir le modèle dédié (consolidation), ou que les normes soient adaptées aux normes déjà en place dans l'institution (normalisation) – dans le cas étudié par Geeraert (2020), à des normes néomanagériales dominantes dans le milieu de la santé. À travers des portraits spécifiques d'individus-passeurs, l'auteur met en lumière diverses caractéristiques individuelles et éléments contextuels qui peuvent favoriser le travail des passeurs de normes : « la position sociale, les ressources en termes de capitaux sociaux et professionnels, le positionnement institutionnel, les rapports de pouvoir, [...] les intérêts qui en découlent », ainsi que le contexte politique favorable ou défavorable (Geeraert, 2020, p. 641).

Les spécialistes de l'étude des politiques publiques distinguent les passeurs des courtiers, car les passeurs agissent comme « intermédiaires dans le processus de transfert d'une norme ou de pratiques, [comme les courtiers,], mais aussi [comme] producteurs ou récepteurs de ces normes ou pratiques » (Jobard et al., 2020, p. 3). Autrement dit, les passeurs ont deux positions – soit producteur d'une norme et diffuseur ou diffuseur d'une norme et récepteur. De plus, alors que le courtage est généralement un rôle qui est défini par un statut professionnel, les passeurs tiennent généralement d'autres rôles dans l'institution et font un travail plus discret afin d'importer de nouvelles normes. Pour ce faire, ils peuvent « mettre en relation des entités ou rendre audibles des discours ou des pratiques », tout en s'assurant de faire ce qu'il faut pour « conserver ou consolider » leurs positions dans leurs institutions (Jobard et al., 2020, p. 4). Il y a plusieurs types de passeurs : les « passeurs de profession » qui, comme les courtiers, vont avoir un rôle défini par leur institution pour favoriser le transfert d'une norme, et les « passeurs de conviction » qui vont volontairement adopter le rôle de passeur à des fins idéologiques. Il y a

également les passeurs internes et les passeurs externes<sup>11</sup>, les premiers étant « installés dans leur institution » et les deuxièmes sont à l'extérieur, mais appelés à participer dans l'institution pour « introduire un savoir venu d'ailleurs » (Jobard et al., 2020, p. 17). Finalement, certains passeurs sont monopositionnés, donc œuvrent dans une seule institution, alors que d'autres sont multipositionnés, c'est-à-dire à cheval entre deux institutions ou champs. Ce que l'on observe est que la phase de transfert se réalise généralement par des acteurs multipositionnés et que la phase de consolidation et de normalisation est surtout mise en œuvre par des acteurs monopositionnés (Geeraert, 2020).

Dans un même ordre d'idées, Pagé (2017) préfère utiliser la notion de « passeur » plutôt que « courtier » lorsqu'elle étudie le rôle de Panthères roses (PR) dans l'intégration de la pensée queer au Québec. Elle expose la différence entre les termes ainsi : le courtage évoque la mise « en relation de deux entités qui désirent contracter », donc un rôle de médiation, alors que les passeurs sont, pour leur part, des « individus ou institutions [qui] insufflent une transformation à ce qui est transféré » (Pagé, 2017, p. 555). En effet, il ne faut pas s'attendre à ce qu'une innovation soit calquée de manière identique d'un site à l'autre. La diffusion implique « de l'emprunt créatif, de l'adaptation et un apprentissage politique cruciaux à son succès » (Givan et al., 2010, p. 2; Chabot, 2010; Pagé, 2017). Certain·es parlent d'un processus de traduction lorsque l'innovation est adoptée par un autre site (Roggeband, 2004), c'est-à-dire « un processus de transformation et d'adaptation d'idées et pratiques culturellement étrangères en des pratiques de terrain spécifiques et locales » (Malets et Zajak, 2014, p. 252). Les PR étudiées par Pagé (2017) réalisent ce travail de transformation afin de prendre en considération les critiques formulées par les féministes québécoises à l'égard des théories et pratiques queer et favoriser l'intégration du queer en contexte québécois. Pour ce faire, ces militant·es queer radicaux·ales font ce que Snow et ses collègues (1986) appellent du « *frame bridging* » – « une opération de traduction de cadres spécifiques, permettant le développement d'une compréhension commune et de liens » (Pagé, 2017, p. 549) – et adoptent des répertoires d'action collective qui favorisent une perception de l'activisme queer à l'opposé des critiques formulées par les féministes à leur égard. Dans le cas du mouvement féministe contre la violence envers les femmes, Roggeband (2004, p. 159, 2010) montre que la diffusion transnationale et institutionnelle du mouvement implique une « réarticulation et une recontextualisation » de l'action collective. Ses résultats indiquent qu'il y a « un fort consensus sur la définition du problème et ses causes (le diagnostic), mais que plusieurs adaptations ont dû être faites

---

<sup>11</sup> Ces deux positionnements viennent avec des logiques propres. Ils auront par exemple un accès différent aux ressources nécessaires pour réaliser le transfert de norme. De plus, les institutions auront davantage de méfiance face à l'intervention des externes et « peur de [leur] ingérence » (Jobard et al., 2020, p. 17).

pour appliquer les solutions proposées (le pronostic) » d'un contexte national à l'autre (Roggeband, 2004, p. 168). Sanín (2022, p. 1) argumente pour sa part que l'émergence et la diffusion internationale de lois en matière de criminalisation de la violence et du harcèlement envers les femmes relèvent de trois processus :

L'activisme au niveau local qui a fait usage des normes internationales pour proposer une solution innovatrice au problème; la présence de politiciennes et de « fémocrates » dans l'appareil étatique pour surpasser la résistance [à l'innovation]; et l'existence d'acteurs internationaux qui ont travaillé à générer des connexions entre les activistes et les politicien·es à travers la région [étudiée de l'Amérique latine].

Ces recherches témoignent encore une fois de l'importance des passeurs et courtiers dans l'institutionnalisation des innovations. Mon intérêt pour ces rôles invite à adopter une perspective microsociologique de la diffusion des pratiques. Comment certains acteurs en sont-ils venus à jouer un rôle de passeur ou de courtier? Quels sont leurs motivations et intérêts à vouloir intégrer de nouvelles normes dans les institutions de la scène musicale montréalaise?

En somme, pour comprendre comment des pratiques de lutte contre les violences sexuelles et les oppressions ont émergé dans les espaces de la scène commerciale, je tenterai de mettre en lumière si, et comment, des processus de diffusion de normes et pratiques militantes ont été mis en œuvre. Je regarderai aussi comment les innovations ont été adaptées au contexte et à la culture de la scène festivalière. Je m'intéresserai particulièrement aux rôles de certains acteurs·rices-clés qui correspondent aux caractéristiques associées aux passeurs d'innovations. La classification des *leaders* proposée par Lee (2022) me permettra de positionner certains acteur·rices de la scène montréalaise et d'observer leurs relations avec les acteur·rices des autres niveaux.

Toutefois, si l'approche du processus politique offre des outils pertinents pour étudier les actions militantes qui se déroulent près des institutions, comme celles ayant cours dans la scène commerciale, elle est insuffisante pour étudier l'action collective qui se déroule loin des institutions, dans des scènes alternatives indépendantes, voire clandestines. Pourtant, il apparaît important de s'intéresser à ces espaces alternatifs de manière à comprendre s'il existe des dynamiques de diffusion entre les deux scènes et, le cas échéant, mettre en lumière les processus ayant mené à l'émergence des pratiques militantes dans la scène alternative. C'est pourquoi la thèse prend appui sur ce que j'appelle « les approches cognitives des mouvements sociaux », qui mettent l'accent sur la formulation des idées militantes et leur mise en pratique, ainsi que sur l'influence de l'activisme sur la culture. C'est dans cette littérature que l'apport théorique de la thèse est développé, car elle cherche à identifier les processus

cognitifs sous-jacents à l'émergence des pratiques anti-oppressives en milieux festifs, dont leur manifestation sur la scène commerciale ne représente que la pointe de l'iceberg.

## 2.2. Les approches cognitives des mouvements sociaux

La fluidité des mouvements sociaux sur le plan empirique et conceptuel nous permet de saisir le type d'engagement des militant·es en faveur d'une culture anti-oppressive sur la scène musicale et dans le milieu festif. Les mouvements sociaux ne se réduisent pas à des organisations formelles, mais sont aussi des communautés d'individus connectés par des valeurs politiques communes et des objectifs partagés qui agissent à travers des tactiques diverses dans différents secteurs de la société (Buechler, 1990; Bereni et Revillard, 2012). Le milieu de la musique et les espaces de la vie nocturne peuvent donc être un terrain d'action. Une première partie de la présentation de la littérature sur les approches cognitives est consacrée à celle sur les relations entre la culture, l'art et les mouvements sociaux.

La deuxième partie présente la théorie de la praxis cognitive développée par Eyerman et Jamison (1991), qui proposent une approche pour comprendre comment les mouvements sociaux développent des innovations idéelles et pratiques et agissent en tant qu'agents pédagogiques pour les militant·es et la société plus largement. En mettant l'accent sur l'apprentissage de savoirs issus des mouvements sociaux, Eyerman et Jamison (1991) ont motivé une tradition de recherche qui s'intéresse au *social movement learning*, utile à l'étude de l'émergence des pratiques au sein des mouvements sociaux. Mais au-delà de l'apprentissage, c'est la mise en pratique des innovations qui me permet de comprendre le processus de diffusion dans la scène rave. Ainsi, la troisième partie présente l'approche de la politique préfigurative pour réfléchir aux mouvements sociaux qui mettent en place des pratiques au quotidien afin d'agir en fonction de leurs idéaux politiques dans l'ici et maintenant, autrement dit pour préfigurer leurs objectifs plutôt que de revendiquer des changements par le biais des institutions de pouvoir. L'approche s'intéresse aux mécanismes de mise en pratique des idées innovantes qui se déploient à travers une multiplicité d'initiatives pouvant être analysées d'un point de vue critique – la préfiguration étant un processus difficile nécessitant une continuelle itération par les militant·es.

Pour conclure le chapitre, l'ensemble des outils théoriques retenus sont schématisés afin d'offrir un cadre d'analyse qui les agence. Les chapitres empiriques développent subséquemment ce cadre.

### 2.2.1. Culture, art et mouvements sociaux

Comme la thèse s'intéresse à des pratiques militantes s'étant développées sur la scène musicale, il convient de débroussailler une littérature vaste sur les liens entre les mouvements sociaux et la culture. Avant tout, l'usage du terme « culture », qui fait partie du langage courant, nécessite quelques précisions conceptuelles, étant donné les multiples sens que celui-ci peut prendre. Au sens large, on peut parler d'« un ensemble complexe, matériel et immatériel, qui pèse, implicitement ou explicitement, sur le comportement des membres d'un groupe. » (Martin, 2000, p. 170; Leiris, 1969). Plus spécifiquement, les anthropologues définissent la « culture » comme le « domaine du comportement humain qui inclut les normes, les valeurs, les modèles de comportement, les concepts pour la compréhension et leur incarnation dans les artefacts » (Larkin, 2015, p. 73; Kroeber et Kluckhohn, 1952). Les impacts culturels principaux des mouvements sociaux s'évaluent par « la diffusion d'idées nouvelles », se traduisant ou non par « une adaptation politique, institutionnelle ou législative » (Chabanet et Giugni, 2010, p. 146-147). Plusieurs éléments culturels peuvent être affectés par les mouvements sociaux : que ce soit la dimension psychosociologique de la culture, qui constitue les valeurs, croyances ou discours d'individus formant la société, que ce soit sa dimension sociologique, qui relève des pratiques collectives à l'œuvre dans la société, ou bien que ce soit sa dimension anthropologique, qui concerne les identités communes, les conséquences culturelles des mouvements sociaux sont significatives et méritent que l'on s'y attarde (Chabanet et Giugni, 2010, p. 154). En effet, la littérature montre que les résultats politiques d'un mouvement social, c'est-à-dire l'institutionnalisation de nouvelles politiques et la modification des politiques existantes, nécessitent généralement des transformations culturelles insufflées par les militant·es – comme il a été le cas pour la délégitimation culturelle du ségrégationnisme racial aux États-Unis, ayant donné lieu à son interdiction politique et une reconnaissance des droits des personnes afrodescendantes (Rochon, 1998; Giugni, 2001, 2004, 2007; Chabanet et Giugni, 2010). Les mouvements sociaux apparaissent effectivement comme des producteurs de culture en ce sens qu'ils produisent des interprétations des enjeux qu'ils confrontent, ils génèrent des discours contre-hégémoniques, ils agissent en tant qu'agents pédagogiques en faveur de transformations culturelles et façonnent de nouvelles identités collectives militantes (Conway, 2013).

Nombreux·euses sont les chercheur·es qui mettent de l'avant l'importance pour les mouvements sociaux de partager une culture commune et d'être capables « de développer et de maintenir un ensemble de croyances et de loyautés qui contredisent celui des groupes dominants » (Taylor et

Whittier, 1995, p. 163) auxquels ils s'opposent. Cette autonomie culturelle a été conceptualisée de multiples manières par les sociologues des mouvements sociaux : Taylor et Whittier (1995, p. 163) parlent des « cultures de solidarité », Johnston (1991) désigne les « sous-cultures oppositionnelles » et Hirsch (1993) évoque les « havres culturels ». Pour analyser ce phénomène, plusieurs chercheur·euses ont exploré la notion d'identité collective se développant au sein des mouvements (Reynaud, 1982; Taylor et Whittier, 1992; Melucci, 1995; Polletta et Jasper, 2001). D'autres chercheur·euses (Snow et al., 1986; Benford et Hunt, 1992; Snow et Benford, 1992) ont proposé la théorie du cadrage d'action collective pour analyser l'émergence de cadres interprétatifs générés par les mouvements sociaux qui permettent aux activistes de « comprendre le monde » et « de donner du sens à l'action collective » (Taylor et Whittier, 1995, p. 167-168). Par exemple, Terriquez et ses collègues (2018, p. 260-261) ont montré comment l'intersectionnalité, développée par les féministes afrodescendantes, fonctionne comme un cadre d'action collective pour les activistes LGBTQ qui s'en servent pour « interpréter leurs propres expériences de vie, les encourage à construire des organisations inclusives et à élargir la portée de leurs mouvements ». Toutefois, comme c'est plus précisément la question de l'émergence des pratiques qui m'intéresse dans cette thèse, je mettrai de côté ces théories anthropologiques concernant l'identité collective, de même que celles, psychosociologiques, qui s'intéressent au cadrage de l'action collective, afin de me concentrer sur la dimension sociologique des conséquences culturelles des mouvements sociaux.

La perspective des mouvements sociaux comme « producteurs de culture » nous amène à catégoriser les types de production et ressources des activistes. Nella Van Dyke et Verta Taylor (2019, p. 484) distinguent « les *performances* (événements protestataires, comportements individuels et pratiques organisationnelles) ; les *idéations* (valeurs, croyances, idéologies, cadres, identités et histoires) ; des *artéfacts* et *produits* (musique, art, textes, mots, signes et symboles). L'expression de la culture est symbolique (Geertz, 1973), c'est-à-dire qu'elle passe à travers des rites sociaux qui unissent. Elle évolue et se diffuse à travers des groupes, des espaces et le temps (Martin, 2000). De plus, la culture implique l'art.

Par l'art et l'œuvre d'art, la personne découvre le monde dans lequel elle vit, et toujours se révèle à elle quelque chose de nouveau, d'insoupçonné, qui lui permet de saisir qui elle est et qui est l'« Autre », qui incite à entretenir des relations d'échange et les rend possibles (Cassirer, 1991). La culture pourrait donc être résumée en une équation réduite : culture = connexions + création. (Martin, 2000, p. 170)

Ainsi, l'un des effets sociologiques les plus notables sur la culture, « l'influence la plus évidente » sur les pratiques sociales que l'on peut identifier est « sans doute celle sur la création musicale », disent les

politologues Didier Chabanet et Marco Giugni (2010, p. 157) – ce qui nous intéresse tout particulièrement dans le cadre de cette thèse. L'association de mobilisations sociales à la scène musicale ne date pas d'hier. On peut penser aux mouvements sociaux des années 1960 en lutte contre le militarisme et pour les droits civiques et l'importance du rock, du folk et du blues pour les activistes (Eyerman et Barretta, 1996; Eyerman et Jamison, 1995) ou à certains mouvements, comme le mouvement de libération des femmes, qui se sont structurés « en partie à partir d'événements musicaux, notamment des concerts et des festivals » (Chabanet et Giugni, 2010, p. 157; Taylor et Whittier, 1992; Staggenborg, 1995). Le sociologue William G. Roy (2010, p. 86), en appuyant son étude sur les liens entre la musique folk aux États-Unis et les mouvements de gauche des années 1930 aux années 1960, défend l'idée que « les personnes qui font de l'art, qui font de la musique, qui font du théâtre, qui font de la littérature [...] sont des outils puissants pour solidifier l'engagement dans les mouvements sociaux et pour les aider à achever leurs buts ». Plus encore, on remarque que les liens entre l'activisme politique et ce qu'on pourrait appeler l'activisme musical – c'est-à-dire l'usage de la musique comme tactique – génèrent des transformations dans les pratiques mêmes de l'univers musical.

Ron Eyerman et Andrew Jamison ont été de ceux qui se sont le plus tôt intéressés aux transformations culturelles générées par les mouvements sociaux, précisément en étudiant la décennie des années 1960 qui a été particulièrement foisonnante d'innovations normatives émergeant de mouvements socioculturels. Dans *Seeds of the Sixties* (1994), ils ont dressé la généalogie de la pensée et l'action radicale des États-Unis des années 1960 à travers l'étude de l'influence de plusieurs intellectuels et artistes des décennies précédentes : C. Wright Mills, Hannah Arendt, Herbert Marcuse, James Baldwin, Martin Luther King Jr. et Dorothy Day pour ne nommer que ceux-ci. Dans *Music and Social Movements: Mobilizing Traditions in the Twentieth Century* (1998), c'est la relation étroite entre musique et activisme qui est au centre de leur recherche. Encore une fois, les années 1960 laissent entrevoir une interrelation profonde entre l'action collective et la production musicale, remettant en question la tension stricte autrefois comprise entre engagement politique et engagement culturel. À l'aide de nombreux exemples, les auteurs démontrent l'activisme politique de plusieurs artistes, ainsi que l'utilisation de la musique par de nombreuses organisations de mouvement social. « L'art et la musique – la culture – sont autant des formes de savoirs que d'actions, faisant partie d'un cadre d'interprétation et de représentation produit dans les mouvements sociaux et à travers lequel ils influencent la culture sociétale plus large » (Eyerman et Jamison, 1998, p. 23-24). C'est la raison pour laquelle les deux auteurs



intègrent l'art et la culture dans leur théorie de la praxis cognitive, que je présenterai dans la section suivante. À la lumière de tout cela, qu'est-ce que la littérature raconte sur les impacts culturels des mouvements sociaux anti-oppressifs de la dernière décennie et leurs liens avec l'univers musical?

#### Mouvement féministe et musique

La vitalité et la longue histoire du mouvement féministe s'expliquent, comme il a précédemment été mentionné, par le développement d'une culture propre : une « culture féministe » moussée par des activités culturelles et des organisations, incluant des librairies féministes, des maisons d'édition, des maisons de disques et de promotion de concerts, ainsi que d'autres entreprises et institutions comme les centres de femmes, les refuges pour femmes/personnes victimes de violence conjugale et les centres d'aide aux personnes/femmes/victimes de violences à caractère sexuel, d'abus et/ou de harcèlement. Cette culture a pris diverses formes en fonction des groupes identitaires à l'œuvre dans la création de ces espaces et organisations au même titre que le féminisme s'est déployé en de multiples féminismes qui entrent parfois en confrontation théorique ou stratégique (radical, libéral, lesbien, décolonial, antiraciste, queer pour ne nommer que ceux-ci).

La sociologue Suzanne Staggenborg (2001; Staggenborg et al., 1993; Staggenborg et Lang, 2007; Eder et al., 1995) a été une de celles qui ont exposé l'importance qu'ont jouée les événements musicaux féministes pour le développement de la culture du mouvement. Elle a notamment étudié le *National Women's Music Festival*, un festival annuel qui persiste depuis 1974 aux États-Unis et qui a pour objectif de rassembler et valoriser la diversité de la communauté féministe (Women in the Arts inc., s. d.). Ses recherches démontrent que la participation dans ces événements apporte des changements dans la conscience politique des festivalières, sur leur système de croyances, sur leur compréhension des réalités d'autrui, sur leur mode de vie, sur leur réseau social, sur leurs alliances et même sur leur spiritualité (Staggenborg et al., 1993) – des transformations qui nourrissent une « culture oppositionnelle » (Taylor et Whittier, 1992).

En tant que mouvement social qui a usé, entre autres, des espaces de la scène musicale pour mobiliser et favoriser une culture protestataire, ses activistes de la scène musicale ont généré des influences affectant autant les représentations des femmes sur la scène musicale que les représentations du féminisme dans l'espace public. Cette double relation s'illustre à travers le mouvement politico-musical féministe *Riot Grrrls*, apparu sur les scènes punk d'Olympia et de Washington dans le milieu des années 1990. Né d'une fatigue de plusieurs féministes des milieux punk quant à l'exclusivité masculine sur la scène et des comportements machistes sur les parterres de salles de spectacles (Labry 2017, p. 20), elles

ont créé des groupes de musique non mixtes, organisé des concerts avec des programmations non mixtes, obligé les hommes à laisser les premiers rangs aux femmes sur les parterres et ont pointé du doigt en dénonçant les harceleurs ou agresseurs présents dans les salles de spectacle. En « rejet[ant] l'universalisme de la catégorie femme et [en] boulevers[ant] la binarité de genre » (Labry, 2017, p. 52), en contestant les normes de la féminité dans leur esthétique et en vilipendant l'hétéropatriarcat à travers leurs paroles, les groupes de musique comme Bratmobile, Bikini Kill ou The Slits ont proposé un nouveau modèle de représentation des femmes sur la scène musicale qui contestait les normes de la féminité et qui a laissé des marques notables sur la culture populaire (Wald, 2002). Dans un même ordre d'idée, la sociologue Kristen Schilt (2003) a observé, parallèlement à la diffusion du mouvement *Riot Grrrls*, la prolifération d'artistes s'identifiant comme femmes dans la scène internationale de musique populaire et de rock grand public véhiculant leur colère et des messages féministes à travers leur art – transformant par le fait même les représentations genrées et les stéréotypes dans les pratiques culturelles populaires de la scène musicale. Inversement, le mouvement *Riot Grrrls*, qui s'inscrivait « en marge des féminismes officiels » qu'il jugeait trop « académique[s] et austère[s] » (Labry, 2017, p. 11, 39), voulait « rendre le punk plus féministe et le féminisme plus punk » (p. 31), pour reprendre les mots de la chanteuse du groupe Bratmobile. Selon certaines, cette approche l'a mis à l'avant-garde de la troisième vague de féminisme de laquelle elles « ont participé de façon déterminante à la construction de l'imagerie et de l'idéologie » (p. 53). Les féministes punk de ce mouvement ont créé des réseaux qui se sont internationalisés et qui se sont connectés avec « les milieux et la culture queer », ainsi que « certains réseaux anarchistes ou antiracistes » (p. 13).

En se situant sur la fine ligne entre mouvement politique et mouvement musical, le mouvement *Riot Grrrls* a brouillé la frontière entre activisme politique et production musicale (Schilt, 2004) pour faire reconnaître l'activisme musical comme une tactique en soi. Aujourd'hui, l'appellation *Riot Grrrls* n'a plus le même « pouvoir de ralliement », mais ses « pratiques, [ses] partis pris esthétiques, [ses] idées et [ses] productions culturelles » (Labry 2017, p. 155, p. 12) ont laissé des traces dont les inspirations débordent sur d'autres scènes. En effet, il n'est plus rare d'observer l'activisme musical féministe se déployer à travers divers genres musicaux et contribuer à la définition des cultures féministes et la critique des enjeux de discrimination et d'oppression au sein des scènes musicales autant que dans la société.

## Antiracisme et musique

Dans le milieu des arts et de la culture, l'antiracisme s'inscrit dans une longue tradition de création et de performance dont les tenants et aboutissants sont épars. Seulement dans le domaine musical, l'historiographie musicologique de la résistance afro-américaine raconte le développement de spirituals, chansons de travail et autres pratiques musicales vernaculaires afro-américaines en contextes esclavagistes (Ramsey, 1996, p. 18). Ensuite, on ne peut ignorer l'importance du blues en milieu urbain « comme site de dissémination d'un discours critique [face aux] narratifs bourgeois et libéraux de l'Église noire et de l'élite *mainstream* afro-américaine » (Neal, 2013, p. 15) dès les années 1920, de même que l'apparition du jazz bebop dans le Harlem des années 1940, né dans l'objectif, entre autres, « de retirer l'expression musicale noire des mains d'un marché souvent indifférent et exploiteur » (Neal, 2013, p. 22) dans lequel a été plongé le blues. Il s'en est suivi le développement du Rhythm and Blues (R&B), « incluant les sous-genres du funk et du soul psychédélique », qui véhiculent des paroles favorisant la conscience et l'engagement politique des individus et des collectivités à l'époque du mouvement pour les droits civiques et le Black Power dans les années 1960 (Stewart, 2005). Plusieurs artistes du hip-hop apparus dans le Bronx à New York au milieu des années 1970, qui s'est rapidement étendu sur les deux côtes des États-Unis, ont saisi ce rôle de messagers politiques pour les communautés afro-américaines – vilipendant la violence de la police, critiquant les conditions urbaines contemporaines des personnes noires et la pauvreté. Plus encore, le rap et le hip-hop sont devenus un médium de choix pour l'expression du féminisme radical par des rappeuses qui se le sont approprié pour dénoncer les systèmes d'oppression, mais aussi inverser les stéréotypes associés aux femmes dans le gangsta rap (Djavadzadeh, 2018).

La continuité logique de cette historio-musicographie des communautés afro-américaines mène à l'univers de la musique électronique dansante, qui a repris les techniques et technologies du hip-hop – échantillonnage de son et d'extraits, les machines, les plaques tournantes, les *scratches*, les *breaks* et les *beats* (Zuberi, 2007) – pour proposer un nouveau genre musical aux différentes ramifications stylistiques et géographiques, comme il a été présenté dans l'introduction. Tous ces mouvements musicaux contemporains et les espaces qui leur étaient associés sont apparus dans un objectif politique d'autodéfinition et de démarcation avec la culture dominante, afin de répondre à l'impérialisme culturel de l'oppression suprémaciste blanche (Young, 1990).

## Queer, culture et musique

Comme les espaces dominants de la société restent hostiles à ce qui sort du cadre hétéronormatif, la création d'espaces sécuritaires pour l'expression de la subversion du genre et de la sexualité est apparue essentielle à la survie du mouvement queer. La scène de la culture festive alternative est apparue comme un lieu de prédilection pour l'expression des pratiques et de l'activisme queer. Konstantinos Eleftheriadis (2018) identifie l'organisation et la participation dans des festivals queer comme étant une des pratiques les plus importantes pour la cristallisation du « contre-public » (Warner, 2002) queer qui conteste le public dominant dans l'espace discursif de la société. Allant au-delà de la performance musicale, plusieurs de ces festivals s'appuient sur des objectifs « préfiguratifs », c'est-à-dire qu'ils permettent de « matérialis[er] ou préfigur[er] le type de société qu'ils veulent créer » (Eleftheriadis, 2018, p. 141) dans un espace-temps éphémère de quelques jours lors desquels un « éthos anarchiste et anti-commercial » (p. 142) est à l'œuvre, conjugué à la possibilité d'exprimer librement les « identités, intérêts et besoins en opposition [...] aux normes sexuelles et de genre régissant l'espace public » (p. 144).

En ce qui concerne la relation plus spécifique entre scènes musicales et *queerness*, Taylor (2012, p. 3) démontre que :

Les *queers* ont utilisé, et utilisent encore, les styles musicaux populaires occidentaux et les styles extramusicaux [esthétiques et vestimentaires] pour exprimer leurs différences en termes sexuels et de genre, pour s'empuissancer et se transformer, pour former des alliances queer, pour mobiliser et pour protester.

Sa perspective de musicologue l'amène à ne pas considérer les *queers* comme ayant leur propre « sous-culture », comme d'autres auteur·rices le font, mais comme ayant plusieurs « scènes » qui sont reliées les unes aux autres, qui partagent « un langage commun, [...]des connaissances » et qui façonnent un monde queer dans lequel le *queerness* est acceptable. « La musique est une ressource stratégique qui permet à l'autocréation de ce monde et à sa survie » (Taylor, 2012, p. 63) « dans un paysage culturel agressivement hétéronormatif », car elle crée des espaces qui permettent « aux relations sociales, aux désirs, aux subjectivités et aux corps queer de se construire et de performer » (p. 49).

Taylor (2012) étudie la relation entre *queerness* et musiques populaires occidentales à travers trois scènes. D'abord, elle étudie le phénomène du style et de l'esthétique *camp* dans lequel on retrouve les *drags* et autres performances qui « jouent avec ou ridiculisent les images normatives du genre pour déstabiliser la binarité genrée et subvertir la logique du paradigme sexe-genre » (p. 78). Ensuite, elle explore la scène du punk queer (aussi appelé *queercore*) qui s'est développée à la fois en réaction à la scène punk qui manquait d'inclusivité au point de vue du genre et de la diversité sexuelle, et en réaction aux

« affiliations musico-sexuelles » découlant des normes culturelles des communautés gaies et lesbiennes et des styles musicaux qui leur sont associés<sup>12</sup>. Finalement, elle s'intéresse à la scène *dance* dans laquelle les espaces festifs agissent comme vecteur de guérison et d'expression. La scène de musique dansante queer offre une musique électronique plus alternative, car elle s'est développée en réaction aux tendances musicales hégémoniques et homogènes des scènes gaies, qui vont mettre généralement de l'avant un type de musique house accessible et des chansons issues de la pop retravaillées par les DJ (des « remix »).

Les littératures présentées dans cette section de chapitre dévoilent l'intrication entre scènes et politique en contexte principalement états-unien ou anglo-saxon. Cependant, l'ouvrage de référence *La femme·eux·ze musique québécoise* (Blais-Tremblay, 2023) regroupe les écrits concernant un nombre important de sous-cultures musicales au Québec, ce qui expose que le phénomène de l'alliance de certains mouvements sociaux avec certaines scènes alternatives se manifeste également en contexte québécois. L'ensemble de ces littératures que j'ai présentées ici ou qui sont rassemblées dans l'ouvrage de Blais-Tremblay (2023) permet de mettre en lumière plusieurs choses : d'abord, la scène musicale est un lieu d'expression du militantisme, l'art pouvant être une action politique en soi. Ensuite, la scène musicale génère des environnements où se cultive une conscience politique radicale et où s'alimente une identité collective militante. Néanmoins, les littératures présentées sont éparpillées et n'offrent pas d'outils analytiques ni de méthode précise pour me pencher sur mon objet de recherche. C'est à travers le concept d'éthos de scène musicale que je propose de dépasser cette limite théorique et de comprendre les caractéristiques culturelles de certaines scènes d'où l'on observe l'émergence de pratiques militantes.

### L'éthos de scène musicale

Le concept de scène a été porté par Will Straw dès les années 1990 afin de définir ce terme d'usage courant dans le monde de la critique artistique et offrir aux académiques une alternative plus éloquente et malléable au concept de « sous-culture » provenant du champ des études culturelles (Hesmondhalgh, 2005).

Les scènes désignent un ensemble particulier d'activités sociales et culturelles, sans pour autant être circonscrites par des frontières de nature précise. On peut les distinguer par leur localisation (par exemple, la scène de l'avenue Saint-Laurent à Montréal), par le genre de

---

<sup>12</sup> L'autrice explique que la communauté des hommes gais est généralement associée à des styles musicaux house, disco et pop, alors que la communauté lesbienne est normalement associée au folk et à des auteures-compositrices-interprètes femmes.

production culturelle qui leur donne une cohérence (un style de musique, par exemple, la scène électroclash) ou par les activités vaguement définies qui les façonnent (par exemple, la scène de jeu d'échecs extérieur). (Straw, 2004, p. 412)

L'étude des scènes dépasse les limites de l'étude des sous-cultures, car elle permet de se focaliser sur des aspects qui apparaissent éloquentes pour comprendre le fonctionnement des scènes musicales : les « dimensions matérielles des dynamiques culturelles », « les dynamiques entre les acteurs œuvrant autour d'un genre musical » et « les liens entre un genre musical et un territoire » (Fortant, 2021).

L'étude des scènes donne lieu à deux conceptions identifiées par Straw (2014) dans la littérature : l'une étant ouverte, l'autre étant restreinte. La première voit la scène comme « l'expression d'une urbanité générale [...], une effervescence visible dans laquelle peuvent être observés le flux et la diversité réputés constituer la vie urbaine », comme l'expression « la scène montréalaise » laisse entendre. La deuxième se constitue dans

les études de scènes individuelles et focalisées (comme celles formées autour de genres musicaux), qui voient les énergies vitales de ces scènes comme participantes à (et contribuant à) un éthos collectif général qui transcende un seul « espace scénique » (Straw, 2014, p. 21).

Ces études vont s'intéresser aux gens, aux institutions, aux artefacts et aux dynamiques qui se déploient autour de formes précises d'objet culturel, comme un genre musical, vu d'un point de vue local ou translocal. Musicalement, une scène est « un espace culturel dans lequel un ensemble de pratiques musicales coexistent et interagissent entre elles dans des processus de différenciation, selon des trajectoires variées de changement et de cross-fertilisation » (Straw, 1991, p. 373). Autrement dit, les pratiques artistiques et culturelles propres à des scènes en influencent d'autres, mais servent également de points de distinction – l'utilisation des instruments issus de la scène de musique électronique par des artistes de la scène de rock alternative ou bien l'introduction de la pratique du *mosh pit* propre à la scène punk dans les spectacles de hip-hop en sont des illustrations.

Le développement des scènes s'appuie donc sur un long processus d'interinfluence artistique qui repose, explique Straw (1991), sur deux processus sociaux. Premièrement, les scènes sont construites en fonction des « conflits pour le prestige et le statut des professionnels qui agissent comme les 'intellectuels' d'un terrain musical donné » (p. 374). Ces « professionnels-intellectuels » de la scène musicale agiront comme gardiens de ce qui a de la valeur en termes musicaux et culturels – c'est le cas par exemple des DJ ou des animateur-rices de radio qui sélectionnent les pièces musicales qu'ils jugent bonnes – agissant donc comme intermédiaires entre la production musicale et le public, en donnant une crédibilité aux œuvres (Balaji, 2012). Deuxièmement, les scènes se fondent sur « la transformation

continue des relations sociales et culturelles – et les alliances entre les communautés musicales particulières – qui arrive dans le contexte des villes contemporaines occidentales » (Straw, 1991, p. 374). Ce phénomène de fertilisation croisée (*cross-fertilization*) donne lieu à l'apparition de nouvelles scènes, qui s'inscrivent dans des histoires musicologiques et culturelles transnationales. L'introduction de la thèse, qui a présenté le développement de la scène de musique électronique à Montréal, en est un bon exemple.

Aux scènes alternatives s'associent des groupes d'individus qui partagent non seulement des appréciations stylistiques liées aux productions musicales et aux performances, mais également un éthos – une « manière de dire » incorporée dans une « manière d'être » qui s'appuie sur « un monde éthique » (Maingueneau, 2014). La notion d'éthos est fréquemment utilisée dans la littérature qui s'intéresse aux scènes musicales et à leurs cultures propres (Warnock, 2010; Zubak, 2016; Bimm et Schwartz, 2022; Goshert, 2022), mais son utilisation demeure floue et imprécise. Par exemple, Neal (1972), en s'intéressant à la musique Blues, fait référence à l'éthos comme une sorte d'« humeur » qui est associé au son, « un archétype émotionnel » qui émane de son histoire afro-américaine teintée d'un contexte d'oppression. Je propose donc de dessiner les contours et de suggérer une méthode pour saisir l'éthos de scène musicale. Epstein (1978, p. 122) définit l'éthos ainsi :

Quand je parle d'éthos, je fais référence au fil de continuité d'un groupe, à la structure de ses suppositions, valeurs et significations qui sous-tendent les expressions particulières et variées des pratiques culturelles ; et à la manière de la personnalité individuelle qui relève de l'autoperception et du sens de l'égo, l'éthos a comme homologue le sens de l'identité collective, c'est-à-dire la conscience de faire partie d'un groupe qui existe.

En somme, cette définition encourage l'étude des perceptions collectives de l'éthos de scène et la vérification d'une de mes intuitions, qui est que l'éthos est au fondement de l'émergence de pratiques anti-oppressives qui émanent des initié-es activistes de la scène de musique électronique souhaitant la protéger des influences extérieures et des pratiques culturelles dissonantes. Pour saisir l'éthos, il faudra se plonger dans les narratifs des participant-es de la scène pour développer sa construction sociodiscursive, ce qui sera fait dans le chapitre 4.

### **2.2.2. La praxis cognitive**

Eyerman et Jamison (1991, 1998) ont développé dans les années 1990 une approche pour étudier les mouvements sociaux qui se veut un complément aux approches dominantes de la sociologie des mouvements sociaux de l'époque (Jamison, 2006; Leung, 2011). L'objectif était de sortir des approches très pragmatiques de l'étude des mouvements sociaux regroupées sous le modèle du processus

politique pour porter une attention particulière à l'émergence des idées dans les mouvements sociaux et la société. Ils ont pensé leur théorie de la praxis cognitive dans l'objectif de comprendre « le processus d'articulation et de mise en pratique d'une vision collective ou d'un idéal » partagé par des militant·es (Leung, 2011, p. 349). Paulo Freire (2021, p. 31) définit la praxis comme « la réflexion et l'action des êtres humains sur le monde afin de le transformer ». Plus précisément, elle implique nécessairement la réflexivité, en ce sens que les pratiques qui en découlent sont le fruit d'une dialectique entre les actions et la réflexion critique de militant·es sur leurs actions en fonction de leurs apprentissages constants (Conway, 2013, p. 22). La praxis est l'itération continuelle entre la théorie et la pratique, qui évoluent conjointement. La cognition pour sa part fait référence aux processus d'acquisition et de mobilisation de connaissances. En développant leur approche cognitive de l'étude des mouvements sociaux, Eyerman et Jamison (1991) souhaitent comprendre ce que « les activistes pensent et pour quoi ils pensent ces idées » qu'ils mobilisent en actions (Eyerman et Jamison, 1991, p. 46), mais également comment les « mouvements sociaux agissent comme des phénomènes sociaux qui disséminent des savoirs dans le discours des masses » (Saha, 1993, p. 137).

À la différence des théories sur le cadrage d'action collective (Snow et al., 1986), qui étudient les idées de manière « décorporalisée », déconnectée des individus formant le mouvement, Eyerman et Jamison (1991, p. 46) veulent voir comment ces idées sont vécues par les militant·es et comment elles agissent comme « élément central de la praxis du mouvement ». Là où leur approche est un apport considérable pour la sociologie des mouvements sociaux, c'est dans leur mise en lumière du caractère innovateur des mouvements sociaux, qui œuvrent à créer de nouveaux savoirs introduits dans la société (Isaac et al., 2020). Ainsi, les mouvements sociaux ne sont pas juste des adversaires du pouvoir établi, comme le proposeraient les théoriciens du processus politique, mais des générateurs d'idées mises en pratique – autrement dit, des producteurs de culture. Les mouvements sociaux agissent donc comme des forces pédagogiques importantes, des « déterminants fondamentaux du savoir humain » autant dans le champ scientifique, qu'idéologique et que celui des connaissances du quotidien (Eyerman et Jamison, 1991, p. 48-49). Ils sont des acteurs clés de la lutte pour « la production, la légitimation et la circulation » des nouveaux savoirs (McLaren, 1988, p. 171).

Eyerman et Jamison (1991) étudient les mouvements sociaux en se focalisant sur la manière dont l'identité d'un mouvement est créée, en s'intéressant aux « intellectuels » du mouvement qui œuvrent dans ce processus, et toujours en prenant en considération le contexte politique, culturel et institutionnel dans lequel le mouvement s'inscrit (Hall et Turray, 2006, p. 7). Par exemple, appliquant



la théorie de la praxis cognitive à des mouvements sociaux à Hong Kong, Leung (2011) illustre à quel point les valeurs culturelles, ainsi que les sentiments généraux partagés dans une société donnent aux mouvements « leur caractère et leur contenu » (p. 359). Si c'est surtout l'histoire et le contexte national qui sont pris en considération par Eyerman et Jamison (1991), ainsi que par Leung (2011), il apparaît approprié de se focaliser sur d'autres niveaux de contexte, comme celui plus local et scénique, pour réfléchir à la façon dont l'histoire et les cultures des scènes musicales orientent l'action collective et la praxis cognitive dans celles-ci.

Par savoirs, Eyerman et Jamison (1991) n'entendent pas que les connaissances formelles ou scientifiques<sup>13</sup>, mais bien cette catégorie d'idées qui permettent aux individus de comprendre subjectivement leur réalité, aussi construite soit-elle. Cette production de savoirs passe à travers un processus de développement comportant les étapes suivantes : « la découverte et l'articulation, l'application et la spécification, ainsi que la diffusion et l'institutionnalisation » (p. 57), comme il est le cas dans plusieurs autres types de processus d'apprentissage social. La découverte ou l'émergence d'un savoir n'est pas le produit d'un génie individuel ou bien le résultat d'une recherche systématique, mais bien « le produit d'une série de rencontres, dans les mouvements, entre les mouvements et, plus important encore, entre les mouvements et leurs adversaires » (p. 57). La praxis cognitive inclut aussi des pratiques plus symboliques et expressives, telles que l'art produit dans et autour des mouvements sociaux, qu'ils abordent notamment à travers l'étude de la production de musique populaire dans les années 1960 (Eyerman et Jamison, 1998), comme il a été précédemment mentionné.

Les mécanismes de production de savoirs et l'opérationnalisation du concept de praxis cognitive sont développés par les auteurs à partir de l'étude de mouvements environnementalistes européens. Ils scindent en trois dimensions l'émergence des savoirs de ces mouvements. La première dimension, cosmologique, « réfère aux suppositions et croyances autour de l'écologie » (Eyerman et Jamison, 1991, p. 66) que développent les mouvements sociaux. Ensuite, la dimension technologique concerne les techniques pensées et mise en pratiques par les activistes en faveur de leur cause. Dans le cas du mouvement environnementaliste, on peut parler par exemple du développement de technologies pour la production d'énergie renouvelable ou de techniques d'agriculture biointensive. Finalement, la

---

<sup>13</sup> Les auteurs vont tout de même mettre en lumière l'importance des mouvements sociaux dans la formulation de savoirs scientifiques – objets qui représentent un point de discordance dans les débats épistémologiques engagés par les théoriciens du paradigme constructiviste. Se positionnant en tant que constructivistes eux-mêmes, les deux auteurs souhaitent montrer que plusieurs connaissances scientifiques, considérées par les positivistes comme objectives, sont « dépendantes des mouvements sociaux de plusieurs manières » (Eyerman et Jamison, 1991, p. 54).

dimension organisationnelle s'intéresse à la façon dont les valeurs des activistes se reflètent dans leur manière de s'organiser, de produire les savoirs et de les disséminer. Les deux auteurs sont conscients, en proposant ces dimensions, que leur approche de la praxis cognitive ne s'applique pas à tous les mouvements sociaux (Jamison, 2006), bien qu'ils croient que tous les mouvements sont des producteurs de savoirs (Eyerman et Jamison, 1991).

Pour répondre à cet obstacle, Boström (2004) a tenté de réactualiser le concept de praxis cognitive en proposant trois dimensions à étudier différentes de celles développées par Eyerman et Jamison : le savoir, le sens et les règles. La dimension du savoir représente les « idées aussi spécifiques que générales sur la réalité » (p. 76) – des idées qui ne sont pas nécessairement des vérités, notamment car elles peuvent générer du conflit dans la société. La dimension du sens fait référence aux « idéaux, valeurs, intérêts et émotions » qui donnent une signification aux savoirs. Par exemple, les concepts de « nature et d'environnement peuvent signifier différentes choses pour les organisations, groupes ou individus » (p. 77). La dimension des règles concerne spécifiquement la manière dont l'action est encadrée, dictée par la société qui l'accepte ou la sanctionne. Il y a trois sortes de règles : les directives, générées par des régulateurs avec une autorité formelle ; les normes, « plus implicites, internalisées et prises pour acquises » ; ainsi que les standards, qui sont explicites, mais plus volontaires. La proposition de Boström (2004) démontre la malléabilité de la théorie de la praxis cognitive en offrant trois autres dimensions à étudier dans la production de culture par les mouvements sociaux.

Janet Conway (2013) ajoute elle aussi trois types de connaissances pouvant s'acquérir à travers la participation dans l'action collective. Premièrement, il y a les savoirs tacites qui sont produits dans le quotidien des mouvements lorsqu'il est question de s'organiser, « de planifier des campagnes, faire de la mobilisation pour les événements, etc. » (p. 22). Deuxièmement, les mouvements sociaux produisent ce que Conway appelle les savoirs basés sur la praxis, c'est-à-dire ces pratiques militantes qui sont le fruit de la relation dialectique consciente entre l'action et son autocritique par les activistes. Troisièmement, il y a les savoirs formels produits par les mouvements sociaux qui s'inscrivent dans un projet pédagogique – une des dimensions du travail pour le changement social. Inspirée par la pensée du pédagogue critique Paulo Freire et l'épistémologie du point de vue par les théories féministes (Harding, 1986; Collins, 1997; Hartsock, 1997; Flores Espínola, 2012), Conway voit les connaissances de la base comme celles offrant la contestation la plus critique de l'hégémonie en ce sens qu'elles mettent en lumière des perspectives invisibilisées par celles-ci et les expériences vécues de l'oppression. Ce « privilège épistémique » (Hartsock, 1997) produit de connaissances incarnées dans des

mouvements sociaux « qui créent des moments de véritable éducation et apprentissage » (Conway, 2013, p. 36).

Le fait de percevoir les mouvements sociaux comme des sources de nouveaux savoirs a inspiré plusieurs chercheur·euses à s'intéresser à la question de l'apprentissage. Des spécialistes de l'éducation des adultes et de la pédagogie critique (Welton, 1993; Holford, 1995; Walters, 2005) ont tenté de comprendre les processus par lesquels les activistes apprennent – que cela soit de manière délibérée à travers des activités formatives ou des interventions directes (Curnow, 2014; Demaris et Landsman, 2021) ou bien de manière informelle ou accidentelle (Haluza-DeLay, 2008).

Par exemple, Curnow (2014) a étudié comment les militant·es préfiguratifs adoptent et apprennent des pratiques quotidiennes en faveur de l'éradication de la violence et des oppressions. En explicitant clairement une politique de non-tolérance pour des comportements et discours oppressifs et en intervenant devant des situations incohérentes avec cette politique, les militant·es apprennent à leurs camarades, qui joignent leurs organisations, des nouvelles normes sociales :

Les gens apprennent à travers des confrontations, qui sont assez rares, mais qui offrent des directions explicites sur ce que les gens peuvent ou ne peuvent pas faire ou dire, ou à travers un recadrage moins confrontational qui propose d'autres manières de s'exprimer plus en accord avec les normes de la communauté de pratique (Curnow, 2014, p. 62).

Cet apprentissage de nouvelles pratiques et normes anti-oppressives engendre une compréhension plus complexe des enjeux de racisme, de classisme et de sexisme chez les militant·es que Curnow (2014) étudie. Certain·es d'entre eux ont développé graduellement une « participation périphérique légitime » (Lave et Wenger, 1991), c'est-à-dire une mise en pratique plus sophistiquée et radicale des théories anti-oppressives afin de pousser plus loin leur engagement envers la cause.

Pour atteindre un apprentissage collectif, quelques éléments individuels sont nécessaires. Kilgore (1999) identifie l'identité, la conscience, un sentiment d'agentivité, un sentiment de dignité et un sentiment de connexion – qui sont tous des éléments sur lesquels agissent les mouvements sociaux. En effet, en façonnant une identité collective (Melucci, 1995; Eyerman et Jamison, 1991; Conway, 2013) et en encourageant les activistes à se voir comme des agent·es de changement social, les mouvements sociaux mettent la table pour favoriser des situations d'apprentissage collectif. Le sentiment de solidarité qui découle de l'identité et de l'action collective permet d'apprendre des choses qui sont en confrontation avec les connaissances préalables et les intégrer à la pensée des activistes (Kilgore, 1999, p. 198). En partant de l'idée que la résolution de problèmes issue de la contradiction

est centrale pour l'apprentissage, Kilgore (1999, p. 199) soutient que les conflits cognitifs que génèrent les mouvements sociaux sont « cruciaux pour l'apprentissage collectif ».

En somme, en mettant l'accent sur les rôles de producteur de connaissances et d'agent pédagogique, l'approche de la praxis cognitive invite à comprendre l'émergence des pratiques alternatives innovatrices comme le résultat de savoirs idéels et techniques générés de manière cohérente par les mouvements sociaux. Cette perspective encourage à aller au-delà de l'étude spécifique des actions pour s'intéresser également aux idées sur lesquelles les actions s'appuient et l'itération entre l'action et la réflexion générant la praxis. En proposant plusieurs typologies de dimensions de savoirs produits par les mouvements sociaux, la littérature offre une diversité d'angles potentiels à explorer à travers mes données. Même si Eyerman et Jamison (1991) ont initié l'approche cognitive de l'étude des mouvements sociaux, leur approche est empiriquement ancrée dans le mouvement environnementaliste et rend difficile son application dans l'étude des mouvements anti-oppressifs. Ceux-ci sont, par exemple, moins axés sur le développement de technologies, au sens matériel du terme, que les mouvements environnementalistes – bien qu'ils développent des *techniques* spécifiques à mettre en application dans les différents espaces sociaux. Néanmoins, en soulignant l'importance du contexte dans lequel se déploient les mouvements sociaux, la théorie d'Eyerman et Jamison (1991) suppose que l'histoire et les cultures des scènes musicales font partie des éléments qui modèlent l'action collective et les pratiques nouvelles dans ses espaces.

En proposant les dimensions du savoir, du sens et des règles, Boström (2004) offre un modèle plus souple qui m'invite à porter une attention aux significations diverses que les multiples acteur·rices de la scène musicale montréalaise donnent à certaines idées centrales à mon cas d'étude : les oppressions en milieux festifs, les inégalités, la sécurité et la sûreté. L'identification de ces significations permettra d'éclaircir la configuration des pratiques de lutte contre les violences sexuelles et les oppressions mises en œuvre par les différents acteur·rices, qui prennent notamment la forme de « règles », comme le propose Boström.

Pour sa part, Conway (2013) invite les chercheur·euses à s'intéresser aux savoirs formels que développent les militant·es dans un objectif explicite de pédagogie. Mais comment les activistes et le public en viennent-ils à apprendre et incarner ces nouveaux savoirs, qu'ils soient des règles ou des pratiques d'intervention? La littérature sur le *social movement learning* nous offre quelques pistes d'analyse : de manière directe, voire confrontationnelle, ou bien de façon informelle et accidentelle ; en s'appuyant sur des principes partagés implicitement ; en s'appuyant sur une identité collective et en

favorisant le sentiment de solidarité et d'agentivité. J'explorerai ces avenues à l'aide de mes données de recherche.

### **2.2.3. La politique préfigurative**

Davantage tournés vers l'« action sociale directe » (Zamponi, 2017) que vers l'action perturbatrice ou revendicatrice de réformes des politiques publiques, les activistes anti-oppressifs s'inscrivent théoriquement dans l'approche de la « politique préfigurative » qui repose sur « la prémisse selon laquelle [...] les mouvements doivent [...] faire de leur mieux pour incarner – ou “préfigurer” – le type de société qu'ils veulent voir advenir » (Leach, 2013, p. 1). Le terme « politique préfigurative » a été pour la première fois utilisé par le chercheur Carl Boggs (1977), qui faisait référence « aux approches alternatives de certaines branches de l'anarchisme, du syndicalisme et du marxisme » (Raekstad et Gradin, 2019, p. 28) qui proposent des stratégies pour changer la société aux antipodes de l'autoritarisme d'une approche communiste dictatoriale. Les « anarchistes défendent le fait que [...] ce n'est pas à l'aide d'organisations hiérarchiques qu'une société non hiérarchique sera atteinte et que les manières de s'organiser se reflètent nécessairement dans les institutions qui sont ensuite créées » (p. 30). Cette approche préfigurative de l'action collective encourage donc un activisme en faveur de la mise en pratique dans le quotidien d'idéaux politiques plutôt que d'une stratégie visant à prendre le contrôle de l'État ou des autres institutions de pouvoir, ou bien de faire pression sur les détenteurs de pouvoir pour générer un changement de politique publique. La préfiguration est un outil politique qui met l'accent « sur les processus à mettre en place pour arriver au changement désiré » (Tadros, 2015, p. 1354).

Plusieurs définitions sont proposées par des chercheur·euses pour illustrer la préfiguration politique. La plupart s'entendent pour dire qu'elle est « l'implémentation expérimentale délibérée de futures relations et pratiques sociales désirées dans l'ici et maintenant » (Raekstad et Gradin, 2019, p. 43). Agir maintenant comme l'on voudrait que le futur soit – c'est le mot d'ordre qui unit les mouvements et actions préfiguratives. Selon la perspective préfigurative, et en référence au concept de praxis précédemment présenté, « l'action et la théorie se co-construisent et les théories doivent être mises en pratique afin d'arriver à un changement dans le monde » (Curnow, 2014, p. 62). Cette praxis préfigurative se concrétise en deux phénomènes généraux interreliés (Yates, 2015, 2021) : le premier étant « la construction d'alternatives », qui se manifeste à travers des initiatives pratiques et des projets comme des centres communautaires et sociaux, des communautés intentionnelles, etc. Kruzynski (2017) en fait la démonstration à travers l'étude d'un centre social autogéré dans le quartier Pointe-

Saint-Charles à Montréal, le Bâtiment 7, découlant d'un appel à l'occupation d'une usine abandonnée dans un objectif d'autonomisation collective et de lutte contre la gentrification et le capitalisme. Celui-ci propose des activités et initiatives innovantes à l'inverse des pratiques sociales hégémoniques. Le second phénomène est « l'équivalence moyens-fins », qui implique que, « dans la rue ou dans un contexte de planification et l'implémentation d'actions protestataires » (Yates, 2021, p. 1041), « les militant-es expriment leurs 'fins' politiques à travers leurs 'moyens' » d'action (Yates, 2015, p. 1). L'occupation des places publiques à des fins contestataires, comme l'ont fait le mouvement Occupy et le mouvement des Indigné-es, qui ont implanté des mécanismes horizontaux de prise de décision et d'organisation pour critiquer concrètement la démocratie libérale, en est un bon exemple (Van de Sande, 2013; Smucker, 2014; Ancelovici et al., 2016; Reinecke, 2018).

Le côté expérimental sur lequel les définitions mettent l'accent fait référence au fait que les pratiques et relations mises en place dans le présent sont en période d'essai nécessaire afin de permettre aux militant-es de comprendre ce qui fonctionne ou ne fonctionne pas (Raekstad et Gradin, 2019). « L'expérimentation est un moyen important de faire émerger l'innovation dans les marges. C'est à travers des essais et des erreurs que de nouveaux répertoires sont créés et améliorés » (Tadros, 2015, p. 1354). L'*expérimentation* est un des cinq processus permettant d'analyser la logique politique derrière la préfiguration, explique Yates (2015, p. 13). À ce premier processus s'ensuit celui de l'*idéation*, c'est-à-dire l'étape où les mouvements préfiguratifs accueillent ou construisent certaines idées, perspectives et cadrages. Ensuite, la préfiguration suppose « l'établissement de nouvelles normes collectives qu'elle puise dans les performances expérimentales, ainsi que dans les perspectives et idées politiques » (Yates, 2015, p. 14), qui s'inscrivent dans des *codes de conduite* implicites ou explicites de même que dans les prises de décision tactiques. Découle par après un processus de *consolidation* du code de conduite et des idées politiques dans « l'environnement matériel et l'ordre social ». C'est l'étape de la mise en pratique de ce que le mouvement considère comme fonctionnel et en accord avec les perspectives politiques. Finalement, le dernier processus est celui de la « démonstration et de la *diffusion* des pratiques, ordres, outils et perspectives qui permettent aux alternatives préfiguratives de persister dans l'avenir » (Yates, 2015, p. 14). Cette diffusion prend la forme de circulation dans les médias, l'organisation d'ateliers, de séminaires et de conférences dans l'espace public, etc. En spécifiant ces cinq processus, Yates (2021, p. 1041) distingue la politique préfigurative des pratiques individuelles de type *lifestyle politics*, qui privilégient l'action individuelle plutôt que collective (Haenfler et al., 2012), et des pratiques sous- ou contre-culturelles, qui « manquent de vision collective ou de préparation pour agir afin de changer la société » (Yates, 2021, p. 1041). Nous verrons plus loin quelques recherches qui, pourtant, défendent

l'idée que des milieux festifs et des scènes musicales sont apparus comme des espaces de préfiguration politique, réaffirmant ce lien entre culture et politique écarté par Yates.

Dans le processus d'expérimentation de la politique préfigurative, un focus est généralement mis sur l'atténuation des relations de pouvoir. Découlant de l'éthos anarchiste et antiautoritaire sur lequel s'appuie la préfiguration, cet éthos s'oppose à la hiérarchie et la domination, mais repose aussi sur l'influence des mouvements féministes, antiracistes et queer qui ont façonné la mise en pratique de la politique préfigurative aujourd'hui (Raekstad et Gradin, 2019).

#### Préfiguration anti-oppressive

Les mouvements sociaux de type préfiguratifs ont intégré un certain nombre de pratiques dites « anti-oppressives » apparues dans les années 1990 dans les mouvements antinucléaires et écologistes, les mouvements pour les droits civiques et les organisations féministes radicales qui avaient une forte tendance antiautoritaire (Luchies, 2014, p. 102). L'idée derrière de telles pratiques militantes anti-oppressives est d'« éliminer la violence dans les organisations de mouvements sociaux et de construire des communautés politiques habilitantes [*empowering*] », principalement en « subvertissant la suprématie blanche et cismasculine, le capacitisme, l'hétérosexisme, l'impérialisme et le capitalisme » dans tous les aspects des mouvements préfiguratifs : « les mécanismes de prises de décision, les structures organisationnelles, la division du travail, la gestion des ressources, les tactiques, les normes sous-culturelles et la sécurité » (Luchies, 2014, p. 106). L'objectif fondamental est de s'assurer que le mouvement reflète le plus possible le type de société qu'il souhaite dans le futur, c'est-à-dire départie de cette « idéologie de la domination qui imprègne la culture occidentale à différents niveaux » (hooks, 1984, p. 95) et de manière insidieuse. Cet objectif a donné lieu à la création d'une « pédagogie anti-oppressive » en tant qu'action militante s'appuyant sur un répertoire préexistant :

Les activistes anarchistes, antiracistes, féministes, en situation de handicap, queer et autochtones ont produit une quantité d'outils pour régler les problèmes de privilèges et d'oppressions dans les mouvements sociaux. De tels outils incluent des réseaux de soutien pour personnes survivantes d'agressions sexuelles, des processus redditionnels, de la facilitation à des rencontres, des ateliers et activités de partages de compétences, des cercles de lecture, des lettres ouvertes et des dénonciations publiques, des guides conceptuels, des blogues, des archives, la distribution de documents, des énoncés de mission et des protocoles d'intervention directe. (Luchies, 2014, p. 102)

C'est en grande partie de ce dernier point – les protocoles d'intervention directe – que la thèse s'attarde.

#### Préfiguration féministe

La politique préfigurative a été aussi particulièrement influencée par les mouvements et théories féministes depuis les années 1960. En défendant et explicitant le fameux adage « le personnel est politique », les féministes dites « de la deuxième vague » sous-tendaient que des rapports de pouvoir n'existent pas seulement dans les institutions de pouvoir, mais dans « les interactions quotidiennes, les normes sociales, les rôles, les valeurs et la division du travail » (Raekstad et Gradin, 2019, p. 92). Plus encore, l'argument du « personnel est politique », défendu et théorisé par les féministes, convie à connecter « les expériences personnelles avec les structures sociales et politiques plus larges » (Izlar, 2019, p. 3) afin de comprendre la cause systémique de plusieurs problèmes traditionnellement considérés comme faisant partie de la sphère privée qu'elles ont mis à l'agenda : la sexualité, la reproduction, le travail domestique, les violences sexuelles, etc. De manière préfigurative, la théorie du « personnel est politique » a donné lieu à des mises en pratique diverses dans les mouvements sociaux. Raekstad et Gradin (2019, p. 92) énumèrent, par exemple, l'implantation de techniques de facilitation pour favoriser des discussions de groupe inclusives (tours de table, alternance genrée des tours de parole, écoute active, etc.), la mise en œuvre de protocoles d'accessibilité dans des événements musicaux alternatifs pour personnes en situation d'handicap et la création d'espaces en mixité choisie pour femmes ou personnes de couleur seulement. Plus encore, des initiatives de lutte contre les violences sexuelles ont été identifiées dans la littérature en tant qu'actions préfiguratives, en ce sens qu'elles cherchent à mettre en œuvre des idéaux politiques de liberté, égalité, sécurité et inclusivité en transformant les comportements dans « l'ici et maintenant » (Tadros, 2015, p. 1354).

En effet, en étudiant les vigiles anti-violences sexuelles durant la révolution égyptienne de 2011, Tadros (2015, p. 1355) montre que ces groupes activistes ont fait le choix de ne pas se tourner « vers le gouvernement pour demander des changements en matière de sécurité, mais se sont plutôt auto-organisés afin de créer des espaces sécuritaires pour eux-mêmes et leurs camarades ». L'auteur se penche sur les déclencheurs d'action collective (*drivers*), c'est-à-dire les éléments expliquant le choix des tactiques militantes et les formes de leur mise en œuvre dans l'espace public. Sans rejeter l'approche du processus politique, l'auteur invite plutôt à regarder la structure d'opportunités politiques (McAdam, 1982; Meyer et Minkoff, 2004) et les répertoires d'action collective (Tilly, 1986, 1995, 2008) dans la mise en œuvre de la politique préfigurative et saisir « l'agentivité politique collective » influencée par les structures en place. Ses résultats montrent que l'émergence de telles initiatives « est une réponse à la menace grandissante des violences générées sur le moral des participant·es à la révolution », de même qu'un engagement pour la cause de la protection de l'intégrité corporelle des femmes dans l'espace public (Tadros, 2015, p. 1353). De plus, le recherche expose le caractère particulièrement



innovant des militant·es qui ont développé des tactiques et stratégies d'intervention de toute pièce, sans référence à des répertoires d'actions connus. Tadros (2015) montre comment la participation politique préfigurative peut être transformative sur le plan collectif et individuel. En plus de transformer leurs espaces publics, les militant·es se voyaient transformé·es par leurs actions.

Leurs conceptions de la masculinité associée aux notions paternalistes du besoin de protection des femmes, de la division genrée du travail et de la supériorité des hommes pour parer la violence étaient mises à mal de manière fondamentale et inattendue (p. 1353).

L'auteur expose que les actions préfiguratives mises en œuvre par les vigiles anti-violences sexuelles ont généré « des nouvelles manières de faire de l'action collective [...] et des nouvelles idées qui ont été transmises et diffusées » (p. 1365), ayant un impact durable sur les trajectoires militantes individuelles et les répertoires d'actions collectives des mouvements sociaux. De manière plus générale, la littérature indique que les méthodes d'organisation préfiguratives féministes donnent lieu à de l'implication durable, car l'accent est mis sur « la construction d'une communauté, le communautarisme, le *care*, le respect collectif et la transformation de soi » (Izlar, 2019, p. 3) – à la différence de tactiques militantes plus perturbatrices et des campagnes de courte durée.

Lin et ses collègues (2016, p. 305) ajoutent trois transformations que le mouvement et la pensée féministe ont inspirées à une approche préfigurative du militantisme : prendre davantage en considération l'importance de « la dimension relationnelle de l'action collective » en favorisant les amitiés, en réglant les désaccords et en construisant de la confiance mutuelle ; mettre plus au-devant des personnes les plus affectées par les systèmes d'oppression dans les prises de décision et les orientations des mouvements en s'appuyant sur l'idée du privilège épistémique des personnes marginalisées<sup>14</sup> (Hartsock, 1997) ; et adopter une stratégie de coalition dans une perspective intersectionnelle afin de briser « la dynamique de diviser-pour-régner et la mise en silo des enjeux » qui tend à laisser des personnes derrière. En effet, le développement de la théorie intersectionnelle par les féministes antiracistes états-uniennes et sa diffusion dans le mouvement féministe, présentée au chapitre 1, a mené les mouvements préfiguratifs imprégnés de l'éthos féministe à s'intéresser à certains problèmes sociaux autrefois mis à l'écart, comme le racisme, la transphobie et le capacitisme, afin d'expérimenter des solutions et « de trouver des stratégies pour aller plus loin dans la restructuration des institutions politiques, économiques » ou sociales (Luchies, 2015, p. 529). L'intersectionnalité

---

<sup>14</sup> Comme Conway (2013, p. 28) et les épistémologues féministes du point de vue le défendent (Harding, 1986; Collins, 1997; Hartsock, 1997), « certaines positions sociales sont meilleures que d'autres pour générer des explications plus complètes et crédibles du monde, ainsi que des propositions pour le changer pour le mieux ».

comme théorie mettant en lumière l'interconnexion des systèmes d'oppression affectant des groupes sociaux marginalisés (Combahee River Collective, 1977; Crenshaw, 1991) a généré des actions cherchant à défaire l'ensemble de la « matrice de la domination » (Collins, 1990) et les structures sociales imbriquées. En effet, chez les militant·es pratiquant une « politique préfigurative intersectionnelle », il n'a plus de sens aujourd'hui de critiquer uniquement le capitalisme ou le patriarcat ou la suprématie blanche (Raekstad et Gradin, 2019, p. 103 et 106), parce que mettre à l'écart l'un ou l'autre des systèmes en revient à reproduire des « hiérarchies prédominantes dans la société » que l'on veut pourtant changer.

Cette « politique préfigurative intersectionnelle », définie comme « une forme de politique démocratique radicale qui prend en considération les relations de domination et cherche à les transformer autant dans les mouvements que dans la société » (Ishkanian et Peña Saavedra, 2019, p. 985) a suscité un certain nombre de travaux. En étudiant des cabarets initiés par le mouvement queer à Toronto, Gouweloos (2021) montre que la préfiguration intersectionnelle se met en pratique à travers trois processus. Premièrement, les militant·es distinguent leur espace des autres espaces sociaux de la société qu'ils veulent changer. Par exemple, en s'opposant à l'homonormativité et les discriminations raciales, sexistes, capacitistes, grossophobes et transphobes au sein du quartier gai gentrifié de Toronto, les militant·es queer ont organisé des cabarets prenant place dans d'autres espaces publics qu'ils *queerisaient* sporadiquement, en visibilisant principalement les personnes issues de ces groupes marginalisés. Deuxièmement, afin d'« ébranler les relations de pouvoir hégémoniques », les militant·es queer ont mis en place des pratiques en faveur de l'inclusivité et l'accessibilité physique et financière à leurs événements, qui se veulent des espaces sécuritaires (*safer spaces*) pour les personnes les plus marginalisées. L'implémentation d'un espace sécuritaire passe par un certain nombre de mécanismes motivés par l'éthique du *care* et la responsabilité collective des traumas individuels, qui sont en soi issus de problématiques sociétales et systémiques. Ainsi, des règles de conduite sont communiquées aux participant·es, qui les accueillent avec bienveillance, et des « auditeur·rices actif·ves » bénévoles sont formé·es pour accompagner et aider les personnes affectées par les histoires racontées lors des événements. Troisièmement, la politique préfigurative intersectionnelle passe par un processus de mise au centre des personnes marginalisées, qui sont au-devant de la programmation des cabarets organisés par des militant·es queer torontois. Ce recentrement permet une prise de conscience des expériences généralement invisibilisées dans l'espace public, une critique des narratifs dominants autant dans la société que dans les mouvements sociaux, ainsi qu'un élargissement et une diversification de la communauté d'appartenance du mouvement queer.

D'un point de vue critique, la mise en pratique de l'intersectionnalité, à travers les actions préfiguratives, nécessite des méthodes organisationnelles spécifiques qui ont un potentiel « transformatif et émancipateur », mais qui peuvent « produire leurs propres hiérarchies et formes de pouvoir disciplinaire, soulignant la nécessité d'une itération continue » entre la théorie, les idéaux et la pratique (Ishkanian et Peña Saavedra, 2019, p. 986-987). Des enjeux d'exclusion et de tokenisation sont toujours probables. Par exemple, étant donné le niveau d'éducation moyen des militant·es dans les NMS aujourd'hui, « il existe des hiérarchies de connaissances qui fonctionnent parfois comme des mécanismes d'exclusion des voix et des préoccupations » des classes sociales inférieures (Ishkanian et Peña Saavedra, 2019, p. 995). Plus encore, des phénomènes de tokenisation, c'est-à-dire une représentation instrumentalisée de personnes minorisées dans des contextes institutionnels ou professionnels (Yoder et al., 1996), se manifestent dans les mouvements préfiguratifs qui veulent paraître diversifiés et en faveur de l'intersectionnalité (Ishkanian et Peña Saavedra, 2019). Ainsi, comme il a déjà été expliqué, l'étape cruciale d'expérimentation qu'implique la politique préfigurative nécessite un aller-retour critique constant entre la théorie et la pratique. Elle apparaît d'autant plus importante lorsqu'il est question de préfigurer les idéaux politiques de l'intersectionnalité pouvant donner lieu à des glissements.

#### Préfiguration festive

À l'image des cabarets queer étudiés par Gouweloos (2021), d'autres ont identifié des événements festifs comme étant des espaces préfiguratifs, tels que les festivals queer (Eleftheriadis, 2015, 2018), certains festivals de musique ancrés dans leurs communautés (Sharpe, 2008; Barrière, 2020) et des scènes musicales locales alternatives (Culton et Holtzman, 2010). Les festivals queer apparaissent comme « des sites de contestation ancrés dans un discours anti-identitaire et construits autour de pratiques politiques antiautoritaires » (Eleftheriadis, 2015, p. 652-653) modelées par trois caractéristiques-clés : être des espaces sécuritaires pour les personnes en situation de marginalité, qui sont organisés de manière horizontale et selon l'éthique DIY s'exprimant à travers un anti-commercialisme et l'indépendance face à l'industrie du spectacle. Les festivals queer génèrent leur propre répertoire d'action collective, qui se transnationalise dans un réseau de festivals similaires : « une atmosphère de célébration, des discours politiques radicaux, des styles vestimentaires excentriques, des espaces horizontaux antiautoritaires, des appels à l'action contre les identités établies, des cuisines collectives et la fête » (p. 652).

Dans un même ordre d'idées, Sharpe (2008) montre comment certains festivals de musique agissent de manière préfigurative et pédagogique en instituant des pratiques alternatives pouvant être adoptées dans la vie quotidienne. C'est le cas pour le festival Hillside en Ontario qui, par ses pratiques organisationnelles et sa programmation diurne d'ateliers politiques, tente de provoquer du changement social dans sa communauté de Guelph et enseigne à son public, par son choix de faire de l'activisme en contexte festif, un style de participation politique plus ludique qui apparaît pour plusieurs participant-es comme un modèle durable de mobilisation.

Les festivals punk féministes Ladyfest, associés au mouvement Riot Grrrls et s'étant déployés dans plusieurs villes des États-Unis et d'Europe depuis les années 2000, ont également été motivés par des objectifs préfiguratifs et ont agi comme « forces transformatrices en faveur d'une vie nocturne plus sécuritaire » dans quelques scènes locales (Barrière, 2020, p. 61). En instituant des politiques de *safer spaces* durant leurs événements, en créant des méthodes d'intervention témoin-actif et en mobilisant leurs propres équipes de sécurité, les organisateur-rices de ces festivals ont favorisé la diffusion d'initiatives anti-oppressives en milieux festifs.

Les scènes alternatives se démarquent par leur éthique de l'autonomie, une attention mise sur les communautés scéniques, une économie de l'autopromotion et une résistance à l'idéologie de la domination. En effet, Culton et Holtzman (2010) caractérisent les scènes alternatives comme des « espaces libres » (*free spaces*) tels que les définit la sociologue des mouvements sociaux, Francesca Polletta (1999, p. 1) :

Des milieux à petite échelle dans une communauté ou un mouvement qui sont en retrait du contrôle direct des groupes dominants, dans lesquels les membres participent volontairement, et qui génèrent les dissensions culturelles qui précèdent ou accompagnent la mobilisation politique.

Ils identifient la scène punk DIY de la banlieue de Long Island (É.-U.) comme un espace libre faisant partie d'un « transmouvement-préfiguratif » (Futrell et Simi, 2004) plus large qu'est la scène punk DIY internationale (Culton et Holtzman, 2010). Les scènes alternatives sont généralement régies par une éthique *do-it-yourself* (DIY)<sup>15</sup> qui est définie comme une « résistance collective à la culture commercialisée » (Gartside, 1998, p. 59) et une appropriation des moyens de production – favorisant

---

<sup>15</sup> L'expression et l'éthique DIY sont nées chez les artistes de l'Internationale situationniste dans les années 1950, qui souhaitaient sortir l'art et la vie des dictats du capitalisme et de la marchandisation (Encyclopaedia Britannica, s. d.), ainsi que dans la scène punk des années 1970 pour se déverser vers de multiples genres musicaux et domaines artistiques à travers le monde. Dans l'univers musical, la culture DIY s'accompagne d'artéfacts tels que des manifestes, zines, étiquettes de disques indépendantes, vêtements, espaces de diffusion, médias, une esthétique propre (Guerra, 2021).

donc l'autonomie dans toutes les phases de la création, de la promotion et de la performance musicale, et offrant une alternative « aux valeurs de la culture hégémonique » (Culton et Holtzman, 2010, p. 272).

De plus, ces scènes ont tendance à se doter de règles et de pratiques pour encourager des valeurs au cœur de leurs fondements. Par exemple, la scène punk DIY souterraine de Long Island, intrinsèquement liée à la gauche radicale, s'attèle depuis sa création vers la fin des années 1990 à « éliminer la hiérarchie, la compétition, le sexisme, le racisme, l'homophobie et le classisme dans la scène » (Culton et Holtzman, 2010) – comme il se devrait, selon ses protagonistes, pour l'ensemble de la société. Dans la scène punk DIY, les participant·es partagent et préfigurent leurs valeurs anticonsuméristes, égalitaires, communalistes en un répertoire d'actions axé sur la construction d'une communauté : « une participation active dans la scène, non seulement au plan musical, mais aussi à travers la création de *zines*, en cuisinant des repas pour les groupes partant en tournée et en organisant des spectacles » (Culton et Holtzman, 2010, p. 274).

La scène de musique électronique alternative a pour racine une histoire de clandestinité qui l'a rapidement mise en confrontation avec les institutions, principalement répressives, et la société dominante. Sa culture s'est développée de manière à offrir « un espace de plaisir alternatif et une communauté à l'opposé de la culture de boîte de nuit qui mettait l'accent sur le profit » (Armour, 2018, p. 220) en plus de se soumettre au cadre réglementaire régissant ses pratiques. C'est donc une intention de liberté qui domine la culture rave et qui engendre « le radicalisme de son penchant politique » dans les contextes où elle était brutalement réprimée (Armour, 2018, p. 219; Lamond et Spracklen, 2014). Cette résistance s'illustre par de multiples pratiques : la consommation de substances psychoactives illicites (et absence, dans ses débuts, d'alcool), l'occupation d'espaces désaffectés dans l'objectif de s'approprier les lieux (Ferreira, 2018) et une forme d'hédonisme contre-hégémonique pour lutter contre l'aliénation de la société dominante (Riley et al., 2010). Il convient de désigner ses espaces les plus authentiques comme des lieux de préfiguration par la fête.

L'approche de la politique préfigurative, ayant été appliquée à l'étude d'« actions sociales directes » en faveur de l'inclusivité et de la sécurité des personnes marginalisées de même qu'à l'étude d'actions collectives se déployant dans des espaces socioculturels, semble tout appropriée pour mon cas d'étude. En effet, les théories de la politique préfigurative sont pertinentes dans la mesure où les théories classiques dites du processus politique privilégient l'étude des campagnes de mouvements sociaux avec des revendications politiques et des actions perturbatrices. La politique préfigurative permet de tourner son regard vers des actions avec des objectifs de transformation sociale et culturelle appuyés sur des

valeurs politiques que je mettrai en lumière dans le chapitre 5. En m'appuyant sur le modèle de Yates (2015), je m'intéresserai à la manière dont se déploient les cinq processus de la politique préfigurative (expérimentation, idéation, codes de conduite, consolidation et diffusion) dans les initiatives anti-oppressives à l'étude. Plus encore, suivant le développement de la politique préfigurative et l'influence des mouvements sociaux féministes, antiracistes et queer sur son sa mise en œuvre, j'étudierai d'un point de vue critique les initiatives sur la scène musicale alternative en fonction de l'approche de la « politique préfigurative intersectionnelle » qui fait attention à ne pas reproduire des rapports de domination à l'œuvre dans la société.

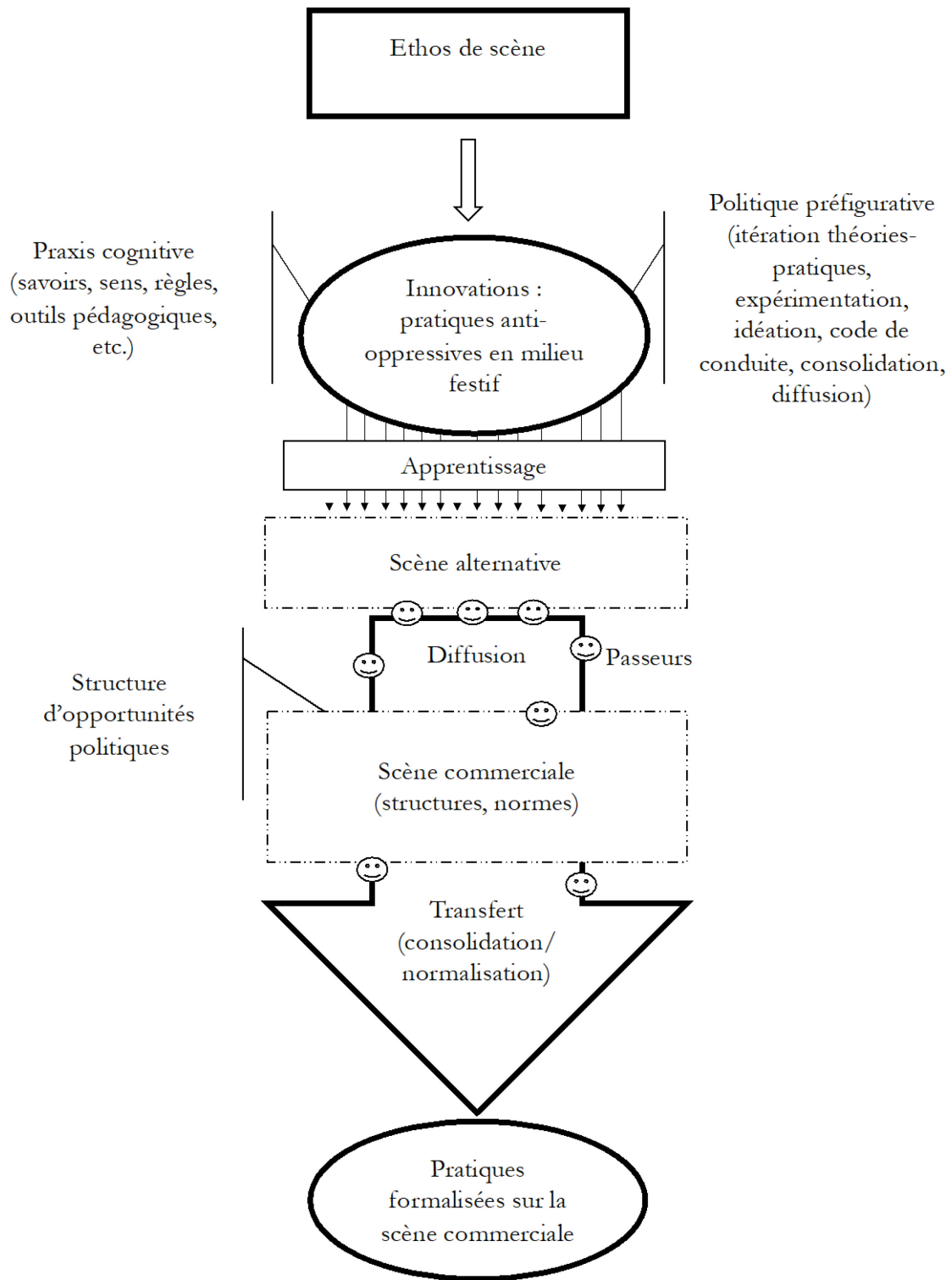
### **2.3. L'étude de l'émergence des pratiques anti-oppressives sur la scène musicale : approche théorique proposée**

La littérature et les deux ensembles d'approches présentés dans ce chapitre (du processus politique et cognitives) offrent des outils théoriques qui, mis ensemble, structurent un cadre d'analyse qui me donne les moyens de vérifier mes intuitions de recherche. Les quatre chapitres empiriques qui font suite à celui-ci montrent si ce cadre se tient et s'il peut servir aux chercheur·euses qui s'intéressent à des objets similaires, c'est-à-dire la participation politique informelle dans des espaces socioculturels. Concernant l'objet qui m'intéresse, un regard d'abord porté vers la littérature sur les relations entre culture, art et mouvement sociaux invite à réfléchir à la construction sociodiscursive de l'éthos des scènes musicales initiatrices de pratiques militantes afin de mettre en lumière si des caractéristiques scéniques sont sous-jacentes à l'émergence des pratiques militantes. Les théories de la praxis cognitive sont pour leur part utiles pour saisir comment les mouvements sociaux développent et enseignent des innovations idéelles et pratiques. En incluant la politique préfigurative, qui apporte un éclairage critique sur la mise en pratique des idéaux, les approches cognitives présentées appellent à s'intéresser aux idées et savoirs qui précèdent l'action collective et se développent dans celle-ci. Ces approches invitent elles aussi à s'intéresser à la diffusion des idées, mais dans une perspective distincte de celles du processus politique. Les premières regardent les techniques utilisées par les militant·es pour diffuser leurs idées et pratiques innovantes, alors que les deuxièmes portent un regard sur les mécanismes qui expliquent le passage des pratiques dans un milieu plus formel et proche des institutions, comme celui de la scène commerciale, en étudiant le contexte dans lequel cette diffusion s'inscrit.

La recension des écrits présentée dans ce chapitre invite à adopter un cadre d'analyse qui combine ces angles et niveaux d'analyse, qui, pris séparément, renseigneraient de façon incomplète sur le processus

complexe d'émergence des pratiques anti-oppressives sur la scène musicale montréalaise. La figure II à la page suivante en présente le résultat.

Figure II - Processus d'émergence des pratiques anti-oppressives sur la scène musicale





Dans les « causes profondes » de l'émergence des pratiques anti-oppressives en milieux festifs se situent les effets de l'éthos de scène, qui est façonné par les initié·es et les acteur·rices. À la lecture des écrits sur les scènes musicales, **une première dimension probable** à vérifier dans mes analyses est que l'émergence des pratiques anti-oppressives sur la scène musicale repose sur la construction sociodiscursive de l'éthos de scène alternative. La littérature indique que le développement de certaines scènes alternatives prend appui sur un lien étroit avec des idées et pratiques politiques, ce qui leur insuffle un éthos radical. Une analyse de la concordance entre l'éthos construit de la scène et les pratiques culturelles dans ses espaces, à l'aide d'entrevues réalisées avec des noctambules de la scène festive alternative et d'une analyse de la littérature grise, servira, dans le chapitre 4, à comprendre l'impulsion à développer des pratiques anti-oppressives sur la scène musicale.

**Une deuxième dimension probable** est que les pratiques anti-oppressives sont des actions sociales directes qui ont pour objectif de préfigurer un monde idéal dans les espaces de la scène musicale. En analysant mes données d'entrevues réalisées avec des activistes de la scène, j'exposerai sur la base de quels idéaux les pratiques sont réfléchies ; si et comment une itération entre les théories anti-oppressives et leurs mises en œuvre est accomplie. L'approche, qui offre un modèle structuré pour étudier le développement des pratiques préfiguratives, m'aidera à décortiquer l'émergence des deux initiatives militantes sur la scène de musique électronique alternative dans le chapitre 5. C'est à travers cette présentation que j'exposerai le type de scène idéale que les militant·es cherchent à façonner, en lien avec l'éthos qu'ils se construisent.

**Une troisième dimension probable** que fait émerger la littérature relève des approches cognitives, qui regardent les savoirs encourageant vers l'action collective. La dimension des savoirs sous-jacents à l'émergence des pratiques anti-oppressives en est donc une sur laquelle je me pencherai dans le chapitre 6. En s'intéressant à la manière dont ces savoirs confrontent l'éthos de la scène et désaxent la réalité de l'image, il sera possible de comprendre les motivations à l'engagement militant. En s'inspirant des théories de la praxis cognitive des mouvements sociaux, le chapitre 6 présentera aussi la manière dont les militant·es pensent leurs actions et disséminent leurs idées dans la scène à l'aide d'outils pédagogiques. En politisant d'autres participant·es de la scène alternative, les activistes du milieu festif en reviennent-ils à favoriser des terrains propices à l'émergence des pratiques anti-oppressives? Ces théories invitent à mettre en lumière les processus d'apprentissage à l'œuvre dans la diffusion des pratiques.

Dans les espaces de la scène commerciale de la vie nocturne et de la fête, qui sont plus formels et près des institutions, j'envisage que l'implantation de pratiques anti-oppressives passe par un processus de diffusion verticale et d'adaptation aux structures de la scène et de sa culture institutionnelle, rendue possible grâce à une SOP favorable et des mécanismes de diffusion par courtage. Pour explorer cette **quatrième dimension probable**, j'éclaircirai, dans le chapitre 7, la trajectoire et le rôle de quelques acteur·rices ayant agi comme passeurs d'innovation des espaces alternatifs vers les institutions, en plus de regarder comment les pratiques se sont développées en fonction des caractéristiques propres à la scène commerciale.

Ces dimensions feront respectivement l'objet d'analyses empiriques à travers quatre chapitres. Avant de se plonger dans ces analyses, il est toutefois nécessaire de présenter la méthodologie derrière l'acquisition du matériel empirique servant cette recherche – ce sur quoi le chapitre suivant s'attarde.

## Chapitre 3 – Épistémologie et méthodologie

Lorsque j'ai commencé à étudier les enjeux de la scène musicale dans mon département de science politique, la question « en quoi est-ce politique? » était fréquente dans la bouche de mes interlocuteurs. Pour une adepte de musique et de la culture de la vie nocturne étudiant la science politique, plusieurs aspects de la scène apparaissaient pour moi régis par des rapports de pouvoir. Allant des règles encadrant les espaces festifs en passant par les normes influençant la programmation des événements jusqu'aux interactions sur les pistes de danse et les parterres de salles de spectacle – il me semblait évident d'y observer du politique. La littérature justifiait une telle intuition. Les théories critiques et les approches néomarxistes ont révélé l'intrication entre la logique capitaliste et l'industrie de la culture hégémonique (Adorno, 1941; Adorno et Horkheimer, 1947; Gramsci, 1971), les théories féministes ont mis en lumière des systèmes de privilèges, de discriminations et d'inégalités de genre dans le milieu de la musique et de la vie nocturne (Gruzelier, 2007; Rodgers, 2010; Sonnichsen, 2016; Stirling, 2016), les études culturelles ont abordé certaines scènes comme des sites de résistance à la culture dominante pour exposer leur caractère contestataire (Hall et Jefferson, 1975; Clarke et al., 1976) et, comme nous l'avons déjà vu, la sociologie des mouvements sociaux a mis en lumière les relations entre activisme, musique et festivité (Staggenborg et al., 1993; Eder et al., 1995; Eyerman et Jamison, 1998).

Pour réaliser cette recherche, je suis partie de moi, de ma participation active sur la scène et de mes « connaissances situées » (Haraway, 1988), en tant que femme cis blanche, mélomane, queer, DJ à mes heures, chroniqueuse culturelle sur une radio communautaire, ayant participé dans les espaces de la scène de rock indépendant, la scène métal, la scène de musique électronique alternative, quelques festivals locaux et internationaux, de même que des boîtes de nuit et bars dansants fréquentés par une jeune clientèle. Mon multipositionnement scénique m'a permis de comparer de manière informelle les pratiques artistiques entre les scènes, mais surtout d'expérimenter des pratiques sociales distinctes dans les espaces que je fréquentais. Outre les pratiques de danse qui divergent fondamentalement d'une scène à l'autre, ce sont les pratiques liées aux interactions sociales qui ont soulevé le plus mon attention. Mon introduction dans la scène rave en 2016 a été révélatrice : une si grande attention était mise sur le respect de l'expérience individuelle et collective du *dancefloor* et de la musique que ces pratiques ont confronté toutes mes conceptions des milieux de la musique dansante – auparavant appuyées sur ma participation à contrecœur dans les boîtes de nuit de la culture dominante où j'ai expérimenté et été témoin de différentes formes de harcèlement (Kavanaugh, 2013; Cantillon, 2016). C'est dans la scène

alternative de musique électronique que j'ai découvert les initiatives communautaires qui œuvraient à rendre ces espaces si inclusifs et si hors-normes. Dans la même période, j'ai observé dans les médias de masse et sur les médias sociaux des dénonciations publiques d'harcèlement dans les festivals montréalais et dans la scène de la culture grand public. À la suite de ces dénonciations, plusieurs initiatives ont été mises en œuvre pour remédier à ce problème pourtant connu depuis longtemps. Étais-je au tournant d'un changement de culture dans le milieu de la musique que je fréquentais depuis une décennie?

Ainsi, c'est sur la base d'une auto-ethnographie informelle dans la scène de la vie nocturne et festive montréalaise que j'ai formulé une problématique de recherche afin de révéler cette transformation socioculturelle. Ayant ressenti de nombreuses communions avec des communautés de scènes musicales devant des performances mémorables, ayant vécu l'expérience de la foule et fait bourdonner mes tympans avec celle-ci, ayant vécu les sentiments de sécurité et d'insécurité dans les espaces de la vie nocturne, ayant été témoin de harcèlement, on peut dire que j'ai vécu mon objet de recherche. Comme le défend (Castagner, 2019, p. 24), « seule l'auto-ethnographie perme[t] de noter la tension musculaire, l'écho, la densité atmosphérique, ces choses qu'il aurait été impossible d'explorer sans être en transe parmi les 'tranceux'<sup>16</sup> » – ou dans le rave parmi les *ravers*.

J'ai néanmoins fait le choix de collecter des données à l'extérieur de mes propres expériences pour mettre en œuvre cette recherche, afin de trianguler et défier mes intuitions, tout en maintenant les bénéfices de travailler sur un monde duquel je fais partie – c'est-à-dire d'avoir un accès privilégié au terrain de recherche (Schwartz-Shea et Yanow, 2011), de posséder des référents facilitant la mise de données collectées en contexte (Giurchescu, 1999, p. 45; Schwartz-Shea et Yanow, 2011) et de favoriser une relation de confiance avec des individus pratiquant des activités jugées déviantes par la société étant donné leur discordance avec les normes dominantes (Becker, 1973). Pour politiser la scène, j'ai adopté une approche critique à la manière des théories féministes afin de m'engager dans une étude en faveur du changement social (Trotter et Schensul, 2000; Buch et Staller, 2007; Archer Mann, 2012; Brooks, 2007) et « en portant une attention particulière envers les interactions entre le genre et les autres formes de pouvoir et de différenciation » (Buch et Staller, 2007, p. 4). Mon implication actuelle et future sur la scène musicale, conjuguée à l'épistémologie féministe qui guide cette thèse, a conduit à l'utilisation de l'« amitié-en-tant-que-méthode » (*friendship-as-method*), « un type de méthodologie féministe qui s'appuie sur l'intention de créer des amitiés », afin de m'immerger

---

<sup>16</sup> En référence au sous-genre musicale *psytrance*.

encore plus dans mon objet de recherche. Je me suis donc tournée vers une « approche collaborative à la recherche qui engage l'intervieweur·euse et l'interviewé·e dans une entreprise conjointe » (Olszanowski, 2012, p. 14-15; Oakley, 1981; Tillmann-Healy, 2003; Rodgers, 2010) – celle d'améliorer la condition des femmes et des personnes marginalisées dans les espaces de la vie nocturne et de la scène musicale.

Pour collecter mes données, je me suis tournée vers une méthodologie qualitative qui est la plus à même d'approfondir le sens que les individus donnent à leurs actions et comportements (Deslauriers et Kérésit, 1997). Cette stratégie de recherche m'a permis de mettre en pratique une approche interprétative, c'est-à-dire une approche dans laquelle les participant·es à l'étude et moi interprétons conjointement la réalité (Schwartz-Shea et Yanow, 2011). Cette approche favorise une conceptualisation par le bas, qui « émerge du champ », plutôt que l'apposition d'un modèle conceptuel distant (Schwartz-Shea et Yanow, 2011, p. 18). Les chapitres empiriques mettent en avant la manière dont les participant·es ont conceptualisé leur univers et leurs pratiques, puisque le cadre théorique proposé pour l'analyse des données qualitatives invite à mettre en avant ces savoirs et idées sur lesquelles reposent l'action collective. Par ailleurs, étant donné sa nature non structurée (Gingras, 2019), la recherche qualitative est conçue pour nous amener dans des directions insoupçonnées. Ainsi, c'est par une logique abductive que j'ai réussi à m'orienter. Connaissant déjà bien mon objet de recherche, je suis entrée sur le terrain avec des objectifs et des hypothèses en tête, tout en gardant une ouverture face aux surprises du terrain (Schwartz-Shea et Yanow, 2011, p. 33). Les directions empruntées en entrevue par les participant·es à la recherche m'ont indiqué que certains éléments structuraux devaient être pris en considération pour mieux saisir mon objet. J'ai donc fait des allers-retours constants entre mes théories et postulats de départ, mes découvertes ponctuelles et les concepts utilisés par les acteur·rices avec lesquelles les données ont été « co-générées » (Schwartz-Shea et Yanow, 2011, p. 78). Alors que je parlais de l'idée que j'étudierais uniquement la lutte contre les violences sexuelles sur la scène musicale, le terrain m'a rapidement exposé le caractère intersectionnel des discriminations sexistes et le risque d'invisibilisation de certains systèmes d'oppression si j'adoptais une perspective unidimensionnelle – un rapport de pouvoir (Combahee River Collective, 1977; hooks, 1984; Collins, 1990; Moraga et Anzalda, 2015) que je voulais éviter de reproduire avec ma recherche.

Les pages suivantes précisent ma méthodologie, en commençant par ma stratégie de recrutement des participant·es à ma recherche, pour ensuite exposer mes techniques de collecte de données par

entrevues semi-dirigées et de recherche documentaire, ainsi que ma méthode d'analyse qualitative. Le chapitre présente également quelques réflexions sur les limites et apports de ma méthodologie.

### **3.1. Recrutement**

Pour réaliser mes objectifs de recherche présentés dans le chapitre introductif, j'ai mis en œuvre une enquête à l'aide d'entrevues semi-dirigées. Le choix des personnes ciblées a été décidé en fonction de leur « bagage d'expériences de vie pertinentes à l'objet d'étude » (Savoie-Zajc, 2008, p. 339) dont le propos était présenté dans le courriel d'invitation (annexe I). J'ai mis beaucoup d'effort dans le recrutement d'acteur·rices-clés influent·es sur la scène musicale montréalaise, dont le niveau d'accessibilité était variable. Plusieurs stratégies ont été adoptées pour atteindre mes objectifs de recrutement en contexte de pandémie de COVID-19, qui obligeait une pause forcée à la scène dès le début de mon entrée sur le terrain de recherche. Au niveau institutionnel, les mises à pied et arrêts de travail ont complexifié le recrutement – rendant sans réponse mes multiples invitations à participer à la recherche à partir des adresses courriel génériques des promoteurs d'événements. C'est par le biais de la technique boule-de-neige (Denzin, 1978) que j'ai réussi à discuter avec les acteur·rices de la scène commerciale, c'est-à-dire en me servant de l'aide des participant·es ayant accepté de répondre à mes questions qui ont usé de leurs réseaux pour favoriser mon recrutement.

Une première étape a été d'envoyer un appel à la participation à des acteur·rices de la scène de musique électronique alternative qui m'apparaissaient avoir une implication politique dans celle-ci – que ce soit dans leurs pratiques artistiques et contre-culturelles, dans leurs programmations inclusives et diversifiées ou dans leur implication sociale formelle par le biais d'organisations communautaires agissant dans la scène. Aucune personne de mon entourage immédiat n'a participé à ma recherche, afin d'éviter l'auto-ethnographie et de favoriser une diversification des points de vue sur la scène (Ferreira, 2018). Néanmoins, une des techniques de recrutement consistait à parler le plus possible de mon projet de recherche autour de moi, notamment lors de nouvelles rencontres, afin que les amateur·rices de la scène de musique montréalaise se révèlent et me suggèrent des personnes d'intérêt à contacter. Ce bouche-à-oreille a donné lieu à quelques pistes de recrutement éclairantes. Une deuxième étape de recrutement a consisté à contacter les organisateurs et promoteurs d'événements de la scène de musique électronique alternative. En terminant l'entrevue par la question « selon vous, à qui devrais-je parler? » et en bénéficiant de leurs réseaux de contacts, j'ai réussi à approcher les acteurs de la scène de musique électronique commerciale. En entrant dans celle-ci par le biais de certain·es participant·es multipositionné·es, j'ai fini par arriver à discuter avec quelques-uns des acteur·rices les plus influents

du milieu de l'événementiel à Montréal. En définitive, j'ai adopté une technique de recrutement inspirée de l'approche interprétative, qui invite à suivre les pistes que les entrevues proposent pour retracer le chemin de certaines idées et pratiques à travers les relations entre les acteur·rices – ce que Schwartz-Shea et Yanow (2011) appellent l'« intertextualité ». Néanmoins, un des impacts de la pandémie sur le recrutement a été l'absence de réponse de tous les tenanciers de salles de spectacle, bars et espaces festifs contactés. Une autre a été une absence de réponse de la part d'employé·es ayant été mis à pied par des entreprises en événementiel malgré les mises en contact interposées par des participant·es. Je reviendrai sur les embûches au recrutement dans la section exposant les limites de la méthodologie.

À la manière de la thèse de Gingras (2019, p. 63) sur la scène de musique indépendante montréalaise, devant la « superdiversité » de la métropole, je ne me suis pas évertuée « à tenter de circonscrire un échantillon représentatif de la diversité des Montréalais » en terme scénique. Les cas de la scène rave et de la scène commerciale sont parlants pour mon objet de recherche et les acteur·rices interviewé·es dans celles-ci y jouent des rôles structurants. Ces cas sont des « laboratoire[s] dans la mesure où il[s] comporte[nt] les qualités nécessaires en vertu de la théorie dont témoigne l'objet de recherche » (Hamel, 1997, p. 88). Une préoccupation dans le recrutement des acteur·rices a été de multiplier les points de vue sur les enjeux qui nous intéressaient et les solutions pour y répondre. Comme Gingras (2019), j'ai voulu diversifier les expériences en puisant dans différentes communautés linguistiques, appartenances ethnoculturelles, identités de genre et d'orientation sexuelle, dans les niveaux de taille des organisations, dans les publics visés par les types d'événements, ainsi que dans les statuts et les types d'acteur·rices. Les participant·es ont été choisi·es et approché·es en fonction de ces objectifs. Cette stratégie a également servi à la triangulation des données co-générées avec elleux (Conner, 2015) et à m'exposer à une diversité de points de vue (Schwartz-Shea et Yanow, 2011). Le recrutement a cessé au moment où j'ai atteint une « saturation théorique », c'est-à-dire que j'ai senti que « les nouvelles données n'ajout[ai]ent pas de nouveau sens à ce qui [était] déjà compris » (Savoie-Zajc, 2007, p. 109). Au total, entre février 2020 et septembre 2021, j'ai interrogé 30 personnes, associées à 22 organisations, pour un total de 26 heures d'entrevue.

Un bon nombre de ces personnes proviennent de collectifs organisant et faisant la promotion d'événements festifs. Les propos des membres de collectifs offrent du matériel empirique de choix pour décrire la scène festive montréalaise et discuter des initiatives à l'étude auprès desquels iels gravitent. Néanmoins, leurs rôles politiques dans les milieux festifs ne seront pas l'objet spécifique de cette thèse. En effet, la thèse cherche à développer une étude inédite concernant des initiatives

communautaires qui sont pour l'instant passées sous le radar des chercheur·euses, bien qu'une étude des collectifs de rave demeurent une piste hautement stimulante pour la recherche sur les pratiques anti-oppressives en milieux festifs<sup>17</sup>.

Afin de diversifier les « savoirs situés » concernant les enjeux de harcèlement en milieux festifs, une attention particulière a été portée envers l'identité de genre des participant·es à la recherche. En effet, rapidement après le début de la collecte de données, j'ai observé une différence marquée dans l'intérêt et la manière d'appréhender la problématique du harcèlement et des oppressions dans les espaces de la scène musicale entre les personnes s'identifiant comme hommes et les personnes s'identifiant comme femmes, personnes non-binaires, trans ou autres. Ces dernières mettaient en lumière davantage d'enjeux liés au sexisme et à l'hétéronormativité dans les espaces de la scène, laissant entrevoir des points de vue genrés sur la question. Ce résultat n'était pas une surprise dans la mesure où l'épistémologie féministe dite du « point de vue » a démontré le caractère positionné, subjectif et expérientiel des connaissances sur le monde (Harding, 1986; Collins, 1997; Hartsock, 1997; Flores Espínola, 2012). Cette manière d'appréhender l'acquisition de connaissances s'appuie sur l'idée selon laquelle les caractéristiques identitaires (le genre, l'orientation sexuelle, l'âge, la santé physique et mentale, la classe sociale, la langue, l'origine ethnoculturelle, etc.) positionnent les individus dans la société et génèrent des expériences spécifiques qui façonnent les connaissances sur les enjeux. Ainsi, pour ne prendre qu'une seule de ces variables, l'expérience d'un homme, d'une femme ou d'une personne trans sur une piste de danse est respectivement différente et offre des points de vue parfois divergents sur une même situation – le harcèlement, par exemple. À cette variable se croisent toutes les autres caractéristiques qui amènent à complexifier les savoirs sur un enjeu, qui sont donc situés socialement et toujours partiels (Haraway, 1988). Cette perspective sur la subjectivité de l'acquisition des savoirs remonte à Hegel (1807) qui, dans la *Phénoménologie de l'esprit*, démontre à travers l'étude de la relation entre l'esclave et le maître – et leurs compréhensions respectives de la domination et de la servitude – que « les conditions concrètes de vie d'un groupe déterminent sa façon de comprendre et de voir le monde social » (Pirès, 1997). De l'expérience des privilèges découlerait une difficulté à « voir les choses comme elles le seraient 'réellement' et produi[rait] un désintérêt pour le changement, voire un goût pour le statu quo » (Pirès, 1997). Bref, les données recueillies expriment cette distinction dans le discours des participant·es concernant les enjeux de harcèlement en fonction du genre. Ainsi, je me

---

<sup>17</sup> Brethomé (2021) a par exemple étudié le rôle des collectifs organisateurs agissant comme acteur·rices politiques oeuvrant en faveur de certaines causes sur la scène rave montréalaise, tel l'antiracisme et l'inclusivité.



suis assuré de faire un recrutement représentatif pour relativiser les points de vue situés de certain·es acteur·rices et enrichir les données des « savoirs expérientiels » des personnes moins privilégiées. Il n'en demeure pas moins que de recruter les personnes à la tête des organisations les plus influentes de la scène musicale montréalaise allait évidemment influencer la composition de mon échantillon<sup>18</sup>. Au bout du compte, celui-ci est bien représentatif, à la lumière des pronoms qui ont été demandés aux participant·es à la recherche en début d'entrevue, offrant une indication sur leur genre.

Pour présenter un portrait des acteur·rices ayant participé à la recherche, un positionnement sur un continuum entre la scène de musique émergente et la scène commerciale permet de situer les organisations et illustre la diversification du recrutement. La légende au bas de la figure III indique le type d'acteur que représentent ces organisations. Encore une fois en m'inspirant de Gingras (2019, p. 98-99), les deux extrémités du continuum se caractérisent par les modèles de fonctionnement des organisations (modèle communautaire ou émergent versus modèle d'affaires établi plus formel), mais aussi par les publics visés (spécifiques ou de niches versus grand public)<sup>19</sup>. Il est à noter que plusieurs acteur·rices souhaitent garder l'anonymat, de même que je tais le nom de l'organisation à laquelle iels étaient associé·es, ainsi que leur rôle dans l'organisation. Comme la scène musicale montréalaise est un monde de relations étroites entre les individus et les organisations qui le composent, il est apparu essentiel d'anonymiser l'ensemble des entreprises et organisations du milieu de l'événementiel afin d'éviter d'affecter leurs dynamiques par la publication de la thèse. Ainsi, des noms fictifs ont été donnés à chacune d'entre elles, ainsi qu'aux personnes interviewées, sauf pour le Collectif social et l'initiative Commande un angelot, qui, pour les raisons méthodologiques<sup>20</sup>, ont été écartés de l'analyse. Pour

---

<sup>18</sup> À l'image du Boys Club illustré par Delvaux (2019), le milieu des festivals institutionnalisés de Montréal est régi par une poignée d'hommes qui transfèrent d'une organisation à l'autre dans un réseau d'amitié et de complicité.

<sup>19</sup> Chattertons et Hollands (2002; 2003, p. 6) proposent également un modèle typologique qui a inspiré ma division de la scène de la vie nocturne. Celui-ci comporte trois secteurs : *mainstream*, résiduel et alternatif. Le premier fonctionne selon une production corporative, orientée vers le profit et se situe sur une échelle globale ou nationale. Sa régulation est déterminée par les entreprises : elle est formelle (agent·es de sécurité et caméras de surveillance) et informelle (selon des règles de style vestimentaire ou en fonction des prix). La consommation dans ces espaces est pensée pour le profit et sa localisation spatiale est généralement dans le centre dominant des villes. Le deuxième est déterminé par une production communautaire, orientée vers les besoins et se situe sur un niveau national ou régional. Sa régulation est formelle, déterminée par les autorités et surveillée par la police. La consommation dans ces espaces est orientée vers la communauté et sa localisation spatiale est généralement autour de centre-ville dominant. Le troisième secteur relève d'un type de production plus individuelle, orienté vers l'expérimentation et la créativité, et elle se situe sur un niveau local en lien avec des réseaux globaux. Sa régulation est davantage informelle, autorégulée, et ses espaces peuvent être illégaux. Ce secteur de la scène de la vie nocturne se situe dans le marges de la ville.

<sup>20</sup> L'initiative Commande un angelot s'est déployée dans les bars à partir de 2017. Son analyse a été écartée de la thèse en raison d'un manque de données empiriques sur le milieu des bars dû à la période complexe de pandémie dans laquelle la collecte de données s'est déroulée. Comme le milieu des bars a grandement été affecté par le confinement, des mises à pied et un roulement de personnel ont rendu difficile de recrutement de participant·es.

terminer, une initiative individuelle a été portée par une militante sur la scène musicale. Je me suis vue obligée d’anonymiser son nom (Lena Leblanc) de manière à préserver l’anonymat des entreprises festivalières touchées par son implication. Le continuum expose le multipositionnement de certaines organisations. Le tableau 2 qui suit présente les noms, tous fictifs, des personnes participantes, des organisations auxquelles elles sont associées et leur(s) rôle(s) au moment de réaliser les entrevues.

Figure III - Continuum des organisations de la scène interviewées

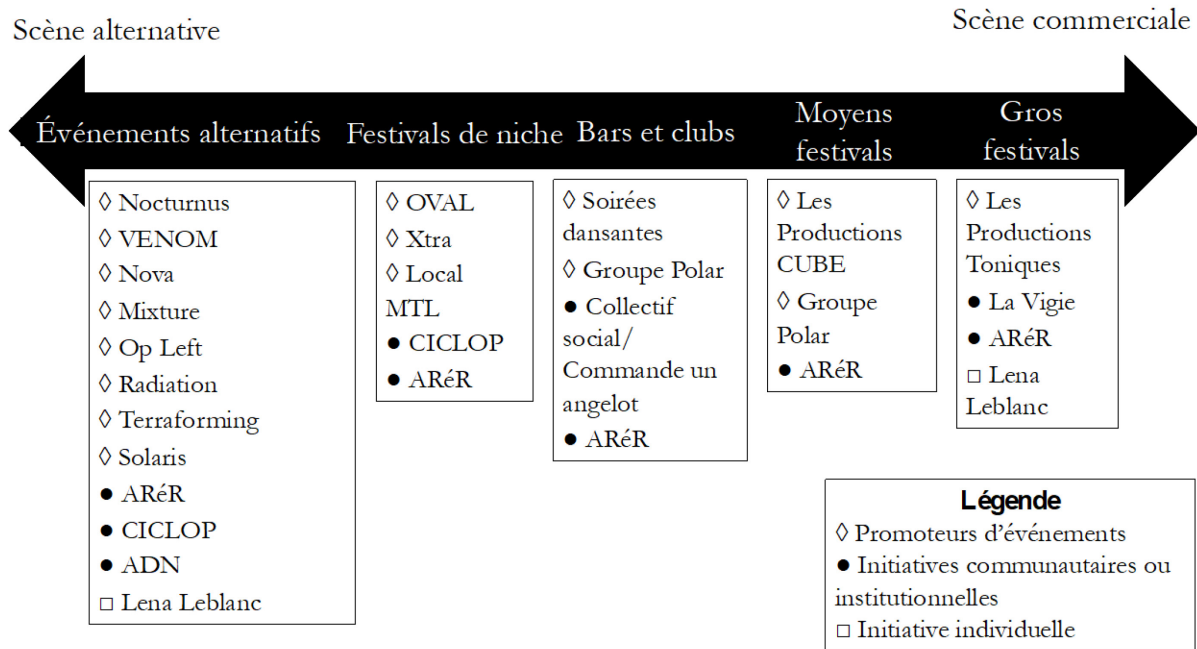


Tableau 2. – Personnes interviewées

Nom	Organisation(s) associée(s)	Rôle(s) au moment de l'entrevue		
Étienne Gagnon	Nocturnus	Membre fondateur, programmeur		
Olivia Mills	VENOM	Membre fondatrice, programmeur		
Niki Solar	Nova	DJ résident·e, membre fondateur·rice, programmeur·rice		
Andréa Matesco	Mixture	Terraforming	DJ résidente	Programmatrice
Paul Savary	Op Left	Membre fondateur, programmeur		
Emma Robert	Radiation	Ex responsable des partenariats et des communications, DJ résidente		
Gabriel Gautier	Radiation	Responsable des <i>bookings</i>		
Livia Aurèle	Solaris	Xtra	DJ résidente	Programmatrice
Louis Durand	OVAL	Directeur des communications et du marketing		

Estelle Hamza	OVAL	Les Productions CUBE	Chargée de projet pour le volet professionnel, programmatrice	Programmatrice
Adriana Dorvil	Local MTL, OVAL, autres		Non spécifié	
Ariane Beauchamp	Soirées dansantes		DJ résidente, membre fondatrice	
Lola Nos	Soirées dansantes		DJ résidente, membre fondatrice	
Pierre Cloutier	Groupe Polar		Vice-président des opérations	
André Langlois	Les Productions CUBE		Directeur des opérations	
Christian Gravel	Les Productions CUBE		Vice-président affaires publiques et responsabilité sociale	
Sylvain Leduc	Les Productions toniques		Anonyme	
François Souigny	Les Productions toniques		Anonyme	
Ariane Giroux	Les Productions toniques		Anonyme	
Sophie Jobin	Les Productions toniques		Anonyme	
Lena Leblanc	-		Festivalière	
Sara Laroche	Association pour la réduction des risques (ARÉR)		Coordonnatrice	
Carolane Veilleux	Association pour la réduction des risques (ARÉR)		Coordonnatrice	
Axel Fournier	Collectif d'intervention contre les oppressions (CICLOP)		Membre fondateur, coordonateur	
Philippe Larouche	Association de défense des noctambules (ADN)		Membre fondateur, directeur général	
Elle Moretti	Association de défense des noctambules (ADN)	OVAL, she said so et autres	Membre de la Table nocturne (comité Santé, sécurité, diversité et inclusion)	Production, rédaction, relations de presse, organisation, etc.

Ali Saïd	Association de défense des noctambules (ADN)	Membre de la Table nocturne (comité Santé, sécurité, diversité et inclusion)
Stéphanie Gendron	Collectif social/Commande un Angelot	Anonyme
Julie Beauregard	Ville de Montréal	Fonctionnaire
Inès Hamel	Conseil des Montréalaises	Chercheuse

### 3.2. Méthode de collecte de données empiriques

L'entrevue semi-dirigée auprès des participant·es à la recherche a été la méthode privilégiée pour collecter les données servant à l'analyse. La grille d'entrevue comportait principalement quatre sections : une première d'ordre biographique questionnant la trajectoire de vie des participant·es en lien avec la scène musicale ; une deuxième s'intéressant à l'organisation à laquelle iels étaient associé·es ; une troisième portant sur les interprétations de la scène musicale, de ses problèmes et des solutions pour y remédier ; et une quatrième sur les relations avec les institutions gouvernementales (voir Annexe II). C'est par cet outil que j'ai réussi à atteindre une bonne compréhension de l'expérience des acteur·rices sur la scène musicale et dans les milieux festifs, mais aussi sur le sens que chacun·e donnait à ces expériences en fonction des « valeurs et codes qui modulent la lecture que chacun fait d'une réalité socialement construite » (Gingras, 2019, p. 91). Selon le modèle interprétatif, ces entrevues étaient caractérisées par une ouverture et une improvisation devant les directions imprévues qu'adoptaient les participant·es dans leurs réponses – une flexibilité qui est d'ailleurs encouragée par les chercheur·euses usant de la méthode des entretiens en général (Yin, 1981). Mon approche a poussé les participant·es à révéler des aspects sur leur milieu qui m'étaient inconnus, notamment en ce qui concerne les dynamiques internes et les contraintes structurelles. Par leur participation, les acteur·rices ont généré des données me permettant d'outrepasser la problématique d'une littérature ténue sur le contexte de la scène musicale montréalaise, surtout sur ses communautés les plus alternatives. L'annexe II présente la grille d'entrevue générale, dans laquelle les questions diffèrent légèrement d'un type d'acteur·rices à l'autre. Il n'en demeure pas moins que la forme est demeurée la même pour tous les interviewé·es, c'est-à-dire une entrevue comprenant les quatre parties présentées ci-haut. Tous les verbatims de ces entrevues ont été rédigés de manière fidèle, en calquant à la lettre les formulations et expressions des interviewé·es, de manière à fixer leur contenu et permettre une analyse fine des

données (Savoie-Zajc, 2008). En plus de cela, un carnet de notes qui ajoutent de l'information sur le contexte de l'entretien, a été rédigé de manière à collecter des détails sur les attitudes des participant·es et alimenter l'analyse des données.

Par ailleurs, pour approfondir ma compréhension des pratiques et du contexte de recherche, trianguler certaines informations et ajouter des données à l'analyse, j'ai également amassé un certain nombre de documents d'intérêt pour la recherche. J'ai réalisé une revue de presse à partir de la base de données Eureka.cc entre le 1<sup>er</sup> juin 2016 et le 30 septembre 2021 pour recueillir tous les articles journalistiques concernant les enjeux et initiatives à l'étude. Les mots-clés ne sont pas présentés afin de préserver l'anonymat des organisations souhaitant rester anonymes dans la thèse, car leurs vrais noms m'ont servi pour trouver les articles de presse. 96 articles ont été retenus pour l'analyse. À cela se sont ajoutés 51 documents produits par les organisations, comme des affiches présentant le code de conduite dans les événements, des documents de formation et des protocoles d'intervention, des *zines* et autres matériels de promotion ou d'éducation, des publications sur les médias sociaux, blogues et sites internet spécialisés sur la musique électronique, des entrevues et conférences médiatisées, des rapports, des communiqués de presse, une pétition et des déclarations gouvernementales. Afin de préserver l'anonymat de quelques organisations, des références issues de la littérature grise sont anonymisées dans la thèse pour éviter d'en retracer les sources et identifier les acteur·rices.

### **3.3. Analyse des données**

Pour réaliser l'analyse des données qualitatives, j'ai utilisé logiciel Nvivo facilitant le codage thématique de contenu. Comme l'objectif de ma méthodologie était de révéler les significations des comportements et des pratiques des acteur·rices de la scène, j'ai appliqué une technique d'analyse discursive pour mettre en lumière des structures idéologiques des participant·es, c'est-à-dire des discours organisés selon des catégories de connaissances explicitées à travers leurs réponses à mes questions et dans les documents qu'ils ont produits. Pour ce faire, tout le contenu retenu a été segmenté, puis classé dans des catégories classifiées de manière schématique (Sabourin, 2008, p. 436). Afin de respecter la logique abductive, j'ai fait une première analyse des données pour faire ressortir certains thèmes abordés par les participant·es à l'étude, dont la récurrence dans les discours, l'accent tonique et l'attitude soulignaient l'importance. Les catégories de codage, appelées « nœuds » dans le langage du logiciel informatique, ont été créées de toute pièce au fur et à mesure de l'analyse, selon les principes de l'analyse de contenu thématique : une classification « homogène », « exhaustive », « exclusive » et « adéquate à l'objet d'étude » (Sabourin, 2008, p. 422). Une première analyse m'a permis

de réenvisager ma problématique, mes questionnements de recherche et mes hypothèses à l'aune des catégories créées. C'est en fonction des pistes de recherche les plus évidentes étant apparues à la suite de cette première analyse qu'un cadre théorique permettant de réfléchir à la question de l'émergence des pratiques anti-oppressives et contre le harcèlement a pu être proposé. Autrement dit, par leur caractère à la fois contraignant et directif, les données m'ont guidé vers certaines hypothèses, appuyées par la littérature théorique, et m'ont invité à en écarter d'autres qui motivaient préalablement la recherche.

Par la suite, une deuxième analyse des données qualitatives a été réalisée à partir du cadre théorique présenté dans le chapitre quatre, des concepts qui le composent et des dimensions probables qui ont été formulées après la recension des écrits. J'ai créé des nœuds spécifiquement à partir de ces concepts pour trier et retenir les données pertinentes. L'annexe III expose la structure catégorielle qui a été utilisée pour la segmentation des extraits.

### **3.4. Limites, validité et apports de la méthode**

Comme toute recherche, la méthodologie adoptée pour réaliser celle-ci présente quelques limites qu'il est nécessaire d'identifier. La première limite en est une liée au recrutement des participant·es. À la lumière de l'épistémologie du point de vue présentée précédemment, l'échantillon de participant·es à la recherche est imparfait dans la mesure où atteindre une diversification ethnoculturelle a été ardue. Bien que chacune des entrevues réalisées avec une personne racisée a été révélatrice d'enjeux peu explorés dans la littérature et de discours sociaux invisibilisés de l'espace public, la collecte des données demeure incomplète en matière de connaissances situées sur les enjeux de harcèlement et d'oppression racistes en milieux festifs. En effet, sur 29 interviewé·es, 5 se sont identifié·es comme personnes racisées et ont abordé des enjeux liés au racisme. Iels ont ouvert des portes pertinentes sur les formes de discrimination et d'oppression spécifiques vécues dans les espaces de la scène musicale qui seront exposées dans les chapitres empiriques, mais celles-ci mériteraient d'être approfondies. Pour compenser cette lacune, j'ai engagé tout de même la discussion sur ces enjeux avec tous les participant·es à l'étude à l'aide de questions sujettes à susciter la discussion sur le harcèlement et les discriminations raciales. Plus encore, aucune personne en situation de handicap n'a participé à l'étude, bien que l'enjeu du capacitisme sur la scène musicale a été soulevé dans mes questions ou abordé par quelques participant·es sensibles à cette problématique. Malgré ces limites sociodémographiques, l'échantillon présente une bonne variation sur le plan de l'âge. En effet, les questions sur la trajectoire biographique montrent une diversité d'expériences sur la scène musicale à des époques différentes,

voire dans des contextes nationaux distincts (au Québec et en France, par exemple), ce qui favorise une compréhension diachronique<sup>21</sup> et synchronique<sup>22</sup> des enjeux à l'étude. Plus encore, la très grande majorité des entrevues (25) se sont déroulées en langue française. Sachant que la littérature indique que la scène est relativement divisée entre les communautés anglophones et francophones, cette prépondérance de la langue française dans mon échantillon a pu engendrer une absence de diversité de points de vue et d'expériences. Toutefois, les réponses aux entrevues indiquent un multipositionnement de la plupart des participant·es dans les espaces à majorité francophone et les espaces à majorité anglophone – offrant finalement des perspectives comparatives assez pertinentes pour une analyse interprétative.

Une deuxième limite méthodologique de la thèse repose sur le contexte dans lequel le terrain de recherche s'est déroulé, qui a généré des défis d'envergure. Un mois après le début des entrevues, l'état d'urgence face à la pandémie de COVID-19 et le confinement ont été institués par le gouvernement du Québec. Pratiquement aucun événement musical ne s'est tenu durant la période de collecte de données, soit de février 2020 à septembre 2021, outre des événements clandestins. Le contexte pandémique m'a posé de sérieuses embuches méthodologiques, car j'avais l'intention d'adopter une approche ethnographique à l'instar de la plupart des études sur les objets socioculturels qui en soulignent les mérites (Stahl, 2003; Roueff, 2007; Taylor, 2012; Conway, 2013; Hall, 2018; Boucher, 2018). J'avais comme objectif de réaliser des observations participantes dans les espaces de la scène montréalaise afin d'offrir « des descriptions étoffées des pratiques sociales concrètes » (Conway, 2013, p. 13), notamment parce qu'il apparaît essentiel d'user de cette méthode pour étudier les pratiques de sécurité, au moins pour vérifier s'il existe un décalage entre le discours des interviewé·es et la réalité du terrain, de même que pour visibiliser « le champ de la sécurité » qui se protège beaucoup du « regard extérieur » et d'appréhender « l'efficacité réelle » des interventions (Diaz, 2005). Le criminologue Maari (2010, p. 29) soutient que :

L'immersion dans le quotidien des organisations impliquées apparaît nécessaire pour comprendre, notamment, les enjeux de la négociation des responsabilités et des rôles des institutions et des acteurs dans le champ de la sécurité en considérant les jeux de pouvoirs et d'intérêts

Pour compenser cette lacune, ma participation préalable dans la scène, non systématique, non formelle, mais courante au cours des dix dernières années m'a permis d'avoir une bonne idée des différentes

---

<sup>21</sup> Concerne l'évolution dans le temps d'un discours.

<sup>22</sup> Concerne l'étude de phénomènes qui se déroulent en même temps, à un moment précis.



pratiques sécuritaires dans les espaces de la scène en fonction de leur positionnement sur l'échelle alternatif-commercial. Dans les chapitres empiriques, des encadrés reprennent ces éléments d'observation personnelle. Plus encore, j'ai tenté de recruter des personnes qui pouvaient m'offrir un point de vue critique sur les pratiques de sécurité de leurs organisations ou des espaces dans lesquels se déployaient leurs événements. Je me suis assuré aussi de questionner en détail les participant·es concerné·es sur leurs protocoles d'intervention et le contenu de leurs ateliers formatifs.

Les mesures sanitaires en cours lors de la période de collecte de données m'ont obligé aussi à réaliser mes entrevues sur le logiciel Zoom, ce qui a eu pour effet d'affecter la relation créée avec les participant·es étant donné la distance physique. Ces entrevues à distance ont tout de même facilité la réalisation de la collecte des données à un moment où tous les lieux publics de rencontre étaient inaccessibles. Néanmoins, des stratégies de collecte de données *in situ*, explique Gingras (2019, p. 105), peuvent offrir du matériel empirique supplémentaire sur l'environnement des acteur·rices, leur quotidien, leur « ordinaire ». De plus, un certain nombre d'acteur·rices clés de la scène commerciale n'ont jamais donné suite à mon appel, malgré les mises en contact par des personnes interposées. Toutes ces personnes ont été mises à pied lors du début de confinement, ce qui pourrait expliquer les raisons de leur silence. Ce contexte laisse quelques trous dans la recherche, mais n'affecte pas fondamentalement sa réalisation.

Une troisième limite de la recherche en est une éthique. Un nombre important d'interviewé·es ont préféré garder l'anonymat sur leur personne et leur organisation – et ce pour plusieurs raisons différentes. D'une part, les participant·es issues de la scène rave pratiquent des activités dont certaines sont illégales selon le cadre réglementaire actuel de la ville de Montréal, du Québec et du Canada, ou bien se situent dans la « zone grise » de la légalité (Maari, 2010) : organisation d'événements sans permis d'alcool, dans des espaces contrevenant aux balises du service d'incendie municipal, où se consomment des substances illicites, etc. D'autre part, l'inquiétude face aux représailles prévalait dans le choix d'anonymisation d'un certain nombre de personnes. En effet, mon enquête a révélé des dynamiques internes de sanctions dans la scène commerciale face aux actions défiant le discours dominant, se manifestant par le non-renouvellement de contrats ou des réaffectations. Ces dynamiques pourraient d'ailleurs être une autre raison qui explique l'absence de réponse de personnes clés ayant travaillé sur la mise en œuvre d'initiatives anti-harcèlement dans les espaces de la scène commerciale. Ensuite, comme la problématique du harcèlement, des violences sexuelles et des discriminations est un sujet grave, l'anonymisation des organisations nommées par les participant·es a été demandée, dans l'objectif

de préserver leurs bonnes relations ou des contrats avec celles-ci. Plus encore, de l'avis de certaines personnes interviewées, les organisations ont à cœur la protection de leur image publique et l'enjeu au cœur de cette thèse en est un qui a suscité quelques inquiétudes quant à la perception que pouvait se faire la clientèle concernant les pratiques de sécurité dans leurs espaces face aux problématiques de harcèlement et d'agressions sexuelles. Ainsi, sans que cela ne soit explicité lors des entrevues, certain·es répondant·es auraient peut-être voulu garder l'anonymat de leur organisation afin d'éviter de ternir leur image publique. Ces considérations éthiques ont posé un certain défi pour la rédaction, car la recherche prend part dans une localité où peu d'organisations se côtoient et où il est donc difficile de camoufler complètement l'identité des organisations pour révéler des informations épineuses à leur sujet. Ainsi, pour le respect des désirs de confidentialité de quelques participant·es, certaines informations pertinentes sont tues dans les chapitres empiriques, l'identification de quelques acteur·rices demeure vague, des références issues de la littérature grise sont anonymisées et tous les entreprises du milieu de l'événementiel et les participant·es sont camouflé·es par des pseudonymes – bien que cela n'était pas nécessairement leur désir à tous·tes.

À la lumière de tout cela, la validité interne de l'étude, c'est-à-dire ses caractéristiques qui en font une étude générant des résultats « justes », « authentiques », « plausibles » face au terrain (Miles et Huberman, 2003, p. 504; Kvale, 1989) et « liés à une théorie antérieure ou émergente » (Ayerbe et Missonier, 2007, p. 40), est favorisée par la pertinence des acteur·rices recruté·es, bien que l'absence de triangulation des informations par l'observation participante demeure une limite de la recherche. Néanmoins, l'analyse de contenu documentaire a permis de vérifier et approfondir certaines informations avancées par les participant·es. La validité externe, qui concerne la généralisation des résultats, est satisfaisante dans la mesure où le principe de généralisation doit être considéré du point de vue de la recherche qualitative et non du point de vue positiviste préconisé dans les recherches aux méthodes quantitatives (Ayerbe et Missonier, 2007). La recherche qui est présentée dans cette thèse est contextuelle, s'intéressant à une scène localisée, mais le chapitre introductif, qui élabore sur le contexte montréalais, rend compte de la pertinence du cas choisi. Ce cas d'une scène active, dynamique et influente mondialement représente « un sous-système dans un système plus large » (Gingras, 2019, p. 67) pouvant donc susciter des analyses dépassant ses frontières (Roy, 2009). Plus encore, le chapitre premier indique que les pratiques étudiées font partie d'un ensemble plus large de pratiques qui émergent des trois mouvements sociaux anti-oppressifs présentés. Il n'en demeure pas moins que la généralisation ne consiste pas en soi un objectif dans le cadre d'une recherche interprétative. J'ai plutôt

tenté d'ancrer les résultats dans leur contexte au lieu de les en extraire (Schwartz-Shea et Yanow, 2011, p. 47).

Finalement, de réaliser le terrain de recherche en pleine pandémie de COVID-19 n'a pas eu que des inconvénients. Pour beaucoup d'acteur·rices de la scène qui ont accepté de s'entretenir avec moi, l'entrevue s'est révélée comme une activité « émancipatrice » (Savoie-Zajc, 2008, p. 343). Alors que le milieu de l'événementiel respire normalement à un rythme effréné, dans une temporalité qui lui est propre, les moments de réflexivité s'avèrent peu fréquents, selon les dires de plusieurs participant·es. La pause forcée due au confinement obligatoire a ouvert un espace de réflexion et de critique qui se faisait sentir lors de mes entretiens. En mettant sur la table certains thèmes et enjeux par mes questions, je pouvais « enclench[er] une réflexion et [...] stimuler des prises de conscience et des transformations de la part des interlocuteurs en présence » (Savoie-Zajc, 2008, p. 343). Si le processus d'entrevue et celui de la publication de la thèse ont engendré une plus grande vigilance face au harcèlement chez certain·es acteur·rices ou une plus grande volonté d'engager des transformations dans les pratiques sociales des scènes, cela s'avère être pour moi une contribution considérable et satisfaisante.

## Chapitre 4 – L'éthos et la culture rave : de la résistance sur la scène montréalaise

Pour les initié-es, les raves sont plus que des fêtes. (Drew, 2018)

La présentation et l'analyse des résultats de la recherche commencent par un regard sur ce qui me semble être les causes profondes de l'émergence des pratiques anti-oppressives sur la scène de musique électronique alternative. En définissant la scène et ses pratiques culturelles, l'on peut parvenir à déceler son influence sur l'activisme dans ses espaces. Pour arriver à atteindre un tel objectif, le chapitre construit, en première partie, l'éthos de la scène de musique électronique dansante alternative à l'aide des discours de ses initié-es et élabore, en deuxième partie, sur les pratiques culturelles propres à ses espaces et communautés festives. L'analyse des données a toutefois fait ressortir d'autres éléments expliquant l'émergence des pratiques anti-oppressives sur la scène, cette fois-ci se situant sur un niveau plus individuel. En effet, les données ont révélé un effet considérable des processus de politisation individuelle des initié-es de la scène s'étant engagé-es dans l'action collective sur celle-ci. Pour compléter le puzzle qui anime la thèse, j'utilise, dans la troisième partie du chapitre, une approche biographique afin de saisir la trajectoire des initié-es activistes et leur processus de politisation. Une grande partie de la littérature sur les trajectoires en sociologie des mouvements sociaux s'intéresse aux conséquences biographiques de l'engagement militant à la suite d'une mobilisation sociale (McAdam, 1989; Giugni, 2004; Leclercq et Pagis, 2011; Passy et Monsch, 2019). Or, pour comprendre l'émergence de pratiques anti-oppressives, mon intérêt est davantage porté vers les processus menant à l'engagement des individus dans la mobilisation. La politisation relève d'un processus d'apprentissage d'un système de pensée (Converse et Dupeux, 1962) qui permet aux individus d'appréhender leur monde social, d'y voir du conflit politique et de s'impliquer dans celui-ci (Déloye et Haegel, 2019). Une approche processuelle de l'engagement, théorisée par Fillieule (2001), encourage à analyser les causes de l'engagement et à « étudier [la participation politique] par rapport aux autres sphères de vie et au contexte historique » (Stangherlin, 2006, p. 153). Ainsi, les expériences vécues dans les scènes musicales, dans l'espace public, dans les milieux professionnels ou académiques apparaissent comme des ressources pour l'engagement public – surtout « les expériences vécues par rapport à une problématique donnée » (Stangherlin, 2006, p. 150). En m'inspirant de cette approche processuelle de l'engagement, je présente une analyse des processus de politisation individuelle radicale et leurs liens

avec la participation dans la scène alternative et l'impulsion vers l'action collective. Ces résultats sont bien évidemment limités, étant donné la méthodologie qui n'avait pas été pensée de manière à comprendre précisément la trajectoire biographique des personnes interrogées, mais ils permettent d'alimenter une compréhension des causes de l'émergence des pratiques anti-oppressives sur la scène.

## **4.1. L'éthos du rave**

Comme le chapitre 2 l'expose, l'éthos relève des idées, sentiments et significations qui « sous-tendent les expressions particulières et variées des pratiques culturelles » (Epstein, 1978, p. 122). Il représente la façon dont les membres d'un groupe définissent leur identité collective – le groupe étant ici les initié·es de la scène rave<sup>23</sup>. Car la « scène musicale est une forme d'association collective et un moyen à travers lequel des individus articulent un sentiment d'identité collective et d'appartenance » (Driver et Bennett, 2015, p. 100). Étant collectivement construit par le discours de ce groupe et leurs perceptions, je propose de déceler l'éthos de la scène de musique électronique alternative à travers les propos des *ravers* qui expliquent leurs pratiques culturelles festives.

Il s'avère que les *ravers* perçoivent un éthos particulier, dont quelques caractéristiques s'apparentent à d'autres scènes alternatives (Beer, 2014; Venkatesh et al., 2015; Harrison et Arthur, 2019). Premièrement, celui-ci s'exprime par une valorisation de l'aspect communautaire de la scène, qui véhicule une culture du soin et de l'inclusivité favorisant des processus de guérison à travers la pratique festive. Deuxièmement, la scène rave se constitue sur des bases politiques et de résistance qui reposent sur l'anticonformisme, l'autonomisation et l'altérisation. Troisièmement, l'éthos du rave se veut spirituel et transformatif pour les individus qui vivent dans des sociétés sécularisées.

### **4.1.1. Une communauté inclusive et bienveillante**

La notion de communauté a été évoquée par la forte majorité des *ravers* interviewé·es. Ce résultat concorde avec des données rassemblées par l'Association pour la défense des noctambules (ADN)

---

<sup>23</sup> Tel qu'expliqué dans le chapitre introductif, j'utilise l'expression « scène rave » à l'image de mes participant·es montréalais·es pour désigner un ensemble d'événements festifs de musique électronique ayant cours dans une multitude d'espaces positionnés sur un continuum légalité-illégalité. La scène rave s'avère en réalité traversée d'une diversité de genres musicaux et de communautés se construisant alentour, dont certaines pratiques culturelles et sociales diffèrent. Cette pluralité pourrait nous inviter à parler « des scènes rave » et décortiquer les caractéristiques qui construisent les différentes sous-cultures qui gravitent dans ces espaces de la nuit. Une telle approche, aussi pertinente soit-elle, a été écartée dans le cadre de cette thèse dû aux défis méthodologiques qui ont rendu impossible l'accomplissement d'une recherche ethnographique. Le chapitre vise donc à révéler les caractéristiques de la scène rave qui rallient ces différentes ramifications autour de quelques principes et pratiques communes.

dans une recherche réalisée à l'aide de groupes de discussion impliquant des noctambules qui participent à la vie nocturne montréalaise :

La notion la plus souvent mentionnée dans les interactions du groupe queer était « communauté ». Selon les personnes qui mentionnent appartenir à ce groupe, à Montréal, les espaces queer sont assez sécuritaires et ils jouent un rôle important en favorisant des environnements de guérison. (Source anonymisée, littérature grise)

Historiquement, une des spécificités du rave était sa façon d'attirer « toutes sortes de cultures qui n'étaient pas *mainstream*, qui étaient rejetées par la société » – ce qui engendrait un « sentiment d'appartenance » envers la scène, pour reprendre les mots de Lena Leblanc (entrevue, Montréal, 20 mai 2020), participante dans la scène rave des Maritimes dès la fin des années 1990. Christian Gravel, également participant de la scène à ses débuts à Montréal, donne un aperçu de l'éthos dans les années 1990 : « le fameux *Peace, Love, Unity, Respect* (PLUR) était bien présent : la *vibe* dans les événements étaient très amicale, tu pouvais échanger avec plein de gens que tu ne connaissais pas » (entrevue, Montréal, 21 octobre 2020).

La littérature grise relatant les débuts de la scène rave montréalaise souligne la mixité sociale caractéristique de ses espaces dans les années 1990 (Borzeix, 2016) – un aspect éclectique que Livia Aurèle, DJ résidente pour le collectif Solaris et programmatrice pour le festival queer Xtra, percevait encore au début des années 2010 :

Quand j'avais 16-17 ans, j'allais dans les raves et je ressentais cette espèce d'utopie montréalaise. C'est quelque chose qui m'a inspirée, de voir des gens de différents *backgrounds*, de différents genres, être unis dans ce moment-là. (Entrevue, Montréal, 21 avril 2021)

C'est grâce à cette histoire que la notion d'inclusivité est devenue prépondérante dans l'éthos du rave : « la pratique de rave est née de sociétés où des gens étaient traités inégalement à cause de leurs identités perçues » (Kakaire, 2019). Aujourd'hui, cette recherche d'inclusivité se traduit en des pratiques qui visent la création d'espaces plus sûrs (*safer space*).

#### *Safer space* et culture du soin

« Organiser un événement en tant que *safe space* repose sur le partage et la créativité, c'est essayer de construire quelque chose de mieux. Ce n'est pas juste une soirée dans une boîte de nuit » (Reid, 2015). L'éthique derrière la mise en œuvre d'un espace plus sûr, s'appuyant sur la notion d'inclusivité et d'égalité, implique des comportements de respect, mais aussi une approche des rencontres

interpersonnelles qui se distingue de celle des boîtes de nuit populaires<sup>24</sup>. Favorisant un climat d'inclusivité, l'espace plus sûr agit comme un idéal dans le rave, qui s'appuie sur l'idée que « tout le monde sur la piste de danse a une histoire et une culture qu'ils devraient être fier-ère de représenter » (Reid, 2015). On observe donc, depuis une dizaine d'années, « une résurgence de la vie nocturne queer » et pour les personnes de couleur sur la scène rave internationale (Singh, 2022) – ayant été considérablement blanchisée et hétérosexualisée depuis ses racines (Ott et Herman, 2003). Cette vie nocturne inclusive met en place « un espace de création et un espace qui permet aux personnes vivant différentes marginalités de s'exprimer et de trouver une place qu'elles ne trouvent pas en mode diurne », explique la chercheuse Anouk Bélanger (source anonymisée, littérature grise). « Bienveillance »<sup>25</sup>, « ouverture d'esprit »<sup>26</sup>, « inclusivité »<sup>27</sup>, « sensibilité »<sup>28</sup> : ce sont des termes utilisés par des participant-es à l'étude pour désigner la scène de musique électronique alternative, en la mettant en perspective avec les espaces ordinaires fonctionnant selon les normes de la société dominante. Cette image construite est évidemment mise à mal par de nombreux incidents qui viennent éloigner la scène de son éthos – qui seront surtout présentés dans le chapitre 6 – mais qui ont le potentiel de motiver l'action en faveur de sa mise en œuvre.

Dans un article de blogue publié sur le site d'une radio communautaire universitaire, une initiée de la scène explique que cet esprit de communauté sur la scène rave implique une responsabilisation de tous·tes et chacun·e face aux enjeux en son sein – en faisant référence aux problématiques de violences sexuelles dans ses espaces (Bachmann, 2017). C'est sur cette perspective que s'est développée une culture du soin dans les espaces de la scène. Lena Leblanc illustre aussi cette caractéristique de l'éthos du rave à l'époque où elle a commencé à fréquenter ces espaces, dans les années 1990 :

Il y avait une très forte culture de prendre soin de l'un et de l'autre et une culture de réduction des méfaits. Il y avait des kiosques pour s'informer sur les types de drogue, quoi ne pas mélanger, faire tester des drogues, des choses comme ça. Il y avait aussi des pamphlets sur comment prendre soin de l'un et l'autre, être certain que personne ne se fait harceler, où aller parler si tu te fais harceler. Donc la culture des raves ciblait beaucoup le soin de l'un et de l'autre, c'était une communauté. (Entrevue, Montréal, 20 mai 2020)

#### Une communauté de partage et de filiation culturelle

---

<sup>24</sup> Plusieurs participant-es à l'étude soulignent les comportements intrusifs et les problématiques de harcèlement se situant principalement dans les espaces dit commerciaux ou *mainstream*, donc fréquentés par le grand public, comme les boîtes de nuit ou les grands festivals, bien que la scène rave ne soit pas exemptée d'incidents.

<sup>25</sup> Estelle Hamza, entrevue, Montréal, 20 novembre 2020

<sup>26</sup> Louis Durand, entrevue, Montréal, 20 novembre 2020 ; Gabriel Gautier, entrevue, Montréal, 22 février 2020

<sup>27</sup> Louis Durand, entrevue, Montréal, 20 novembre 2020

<sup>28</sup> Andréa Matesco, entrevue, Montréal, 8 avril 2020

Comme dans plusieurs scènes alternatives, la communauté qui façonne la scène rave partage non seulement des moments de célébration et des émotions générées par la performance à laquelle elle assiste simultanément, mais aussi des ressources et des connaissances qui permettent aux uns et aux autres de fleurir mutuellement. Bien que la compétitivité des industries musicales puisse corrompre l'esprit d'entraide qui bouillonne normalement dans les scènes DIY, plusieurs acteur·rices maintiennent une éthique dans leur pratique d'organisation, de promotion et de programmation. Paul Savary, initiateur de soirées de techno Op Left, explique :

Je travaille avec des gens qui ont considérablement moins d'expérience que moi et je leur dis « viens m'aider avec mes problèmes et je vais te faire grandir jusqu'au point où tu seras capable de me quitter, de faire tes propres projets et je serai heureux pour toi. Mais ces projets, tu auras sûrement envie de les faire avec moi. » C'est le genre d'énergie que j'essaie de créer : une loyauté. Il n'y en a pas beaucoup dans l'industrie. (Entrevue, Montréal, 20 mars 2020)

C'est dans le partage d'idées, de ressources et de connaissances que les acteur·rices se poussent vers le haut. Fraser (2012), dans son étude de l'économie de la vie nocturne alternative, parle d'un type d'accumulation par coopération qui régit les rapports entre les acteur·rices dans la scène rave. Un autre promoteur interrogé, Étienne Gagnon du collectif Nocturnus, illustre cet aspect de l'éthique : « partager c'est au cœur de cette scène-là, car elle est basée sur des gens qui *trippent* et qui se parlent. [...] J'essaie vraiment de prendre le plus possible de ce que les gens me donnent, d'écouter les autres personnes impliquées dans la scène » (entrevue, Montréal, 10 février 2020).

Cet esprit de partage s'inscrit dans les fondements mêmes de la musique électronique, qui reposent sur des pratiques de filiation. La production musicale par échantillonnage et collage d'extraits de pièces existantes, qui ravivent les racines du genre, ainsi que la pratique du *disc-jockey*, qui réanime des chansons du passé, les fusionnant dans une trame anachronique, sont des façons de souligner cette histoire qui est réactualisée sans cesse. Une des participantes, Andréa Matesco, DJ impliquée dans les collectifs Mixture et Terraforming, souligne qu'« il y a quelques générations à travers cette culture-là, mais elle est récente en quelque sorte » (entrevue, Montréal, 8 avril 2020). Elle ajoute qu'un travail d'éducation sur l'histoire de la scène doit être accompli de manière à faire comprendre ses particularités, exposer ses lignes de filiation et rappeler aux acteur·rices les raisons fondamentales de l'implication dans la scène : « on doit trouver nos aînées et se raconter », dit-elle. Les acteur·rices de la scène rave consolide une communauté à travers la célébration de son éthos, de son histoire et de ses artefacts – ce qu'Andréa contribue à faire en ravivant les sonorités acid techno des années 1990 par sa pratique artistique.



#### 4.1.2. Le rave en tant que pratique de résistance

Le collectif de rave Non/Being se définit comme « la boue trouble qui couvre la piste de danse après une soirée » (Also Cool, 2020). Cette comparaison n'est pas sans évoquer un éthos qui s'inscrit en contradiction avec la décence des espaces de la scène commerciale et qui valorise une éthique du *Do-it-yourself* (DIY), résidant en une impureté créatrice et contestataire. « Une partie de ce qui nous appelle est le fait que nous valorisons le chaos », peut-on lire dans un article sur le blogue de musique électronique *Xtra* (Singh, 2022). Les raves les plus authentiques sont ainsi considérés par les participant·es à l'étude comme exempts de « toute sorte de sentiment commercialisé » (entrevue, Montréal, 27 mars 2020), explique Niki Solar, DJ et cointiateur·rice du collectif de rave Nova. Ils agissent comme pied de nez aux dictats de l'industrie culturelle. Les plus souterrains ont lieu dans des espaces que s'approprient les *ravers* qui occupent le territoire urbain et ses lieux interdits. L'encadré suivant en donne un exemple :

*2 juin 2017, 00:00, bâtiment désaffecté, Montréal*

Par bouche-à-oreille, j'ai obtenu l'information d'un événement festif organisé dans un bâtiment industriel abandonné à l'est de la Ville. À quelques heures de l'événement, je reçois par message électronique une carte et les instructions détaillées pour me rendre à l'événement. En traversant un chemin de fer par des ouvertures informelles dans la clôture et en traversant un terrain vague inexploité, j'arrive devant une immense usine abandonnée, décorée de graffitis. Je peux facilement y entrer par une porte et découvrir une salle gigantesque, sombre, au sol terreux, sentant l'humidité – tellement grande que le système de son n'arrive pas à diffuser la musique dans l'ensemble de la salle. Quelques jongleur·euses de feu performant dans un coin, une centaine de noctambules dansent ou discutent entre eux, éparpillés dans l'espace, et d'autres, comme moi, préfèrent s'amuser à explorer le bâtiment aux passages infinis.

Le discours des initié·es alimente une dichotomie entre la culture de la scène commerciale et celle des espaces alternatifs et souterrains. Cette opposition guide des collectifs ou artistes à lutter contre les normes de l'industrie, s'accordant avec l'anticonformisme propre à l'éthos du rave historiquement construit. Lena Leblanc donne un aperçu de sa perception de la scène à la fin des années 1990 :

Au tout début, c'était très *underground* et c'était très punk, c'était une culture alternative et c'était vraiment pour défier les normes sociales. Je dirais que tous les *freaks* de la société se rendaient là et se sentaient comme dans un espace sécuritaire où tu te faisais enfin accepter, tu ne te faisais pas juger. Donc les personnes queer étaient là, les *punks*, des gens de toutes sortes de communautés alternatives se retrouvaient ensemble à des raves. (Entrevue, Montréal, 20 mai 2020)

Encore aujourd'hui, « la nuit est un lieu politique autorisant les sociabilités alternatives, et non uniquement un lieu d'excès où tout est permis », soutient l'ADN (source anonymisée, littérature grise). Ontologiquement, la nuit est un espace-temps « d'invention des dimensions inutiles, non fonctionnelles, plus esthétiques et affectives » à l'inverse du jour qui est un lieu de productivité, expose le chercheur sur les études de la nuit William Straw (Baillargeon, 2020). La participation à la vie nocturne tend donc vers une subversion des attentes de la société. Plusieurs la voient comme une manière de s'abstraire de l'aliénation de la vie quotidienne structurée par le capitalisme. Cette distinction explique aussi la suspicion des autorités à son égard ou la panique morale qui pèse sur les activités nocturnes hors-normes.

Au niveau individuel, le choix de s'investir corps et âme dans le monde de la musique électronique en revient à une forme de résistance à travers la fête – une des raisons premières de l'instauration des milieux festifs comme espaces alternatifs de socialisation. « Fêter pour résister », disent certain·es, comme Livia Aurèle :

Une des raisons qui expliquent pourquoi j'ai commencé à mixer, c'est parce que j'avais une résistance face à ce que la société avait prévu pour moi. En tant que femme noire, t'sais, j'ai l'impression que ce que la société avait prévu pour moi, c'est que j'aille travailler au McDonald's, ou bien que j'aille à l'université, que je me prenne une job chez Desjardins, de faire ce petit cheminement-là... Subconsciemment, j'ai rejeté ça. (Entrevue, Montréal, 21 avril 2021)

La pratique politique qui réside derrière une structuration de la scène rave comme espace de résistance se manifeste dans « l'établissement de réseaux alternatifs de support face à ceux qui continuent à faire défaut » aux plus marginalisé·es, à l'inverse d'une stratégie inspirée par le « changement du système », explique Diana Baescu, DJ et *raver* en entrevue pour le magazine *Also Cool* (2020). Ainsi, la scène rave offre cette opportunité, bien que la précarité, la stigmatisation et la répression sont le lot de la plupart des artistes alternatifs qui subissent les contrecoups de l'absence d'une structure scénique pérenne due au cadre réglementaire prohibitif de la Ville de Montréal (ADN, source anonymisée, littérature grise).

Pour plusieurs, l'art et la culture véhiculés dans la scène rave communiquent un message social. Le fait qu'historiquement le rave était relié aux cultures queer et des personnes de couleur favorise actuellement un « espace d'expression de différentes identités » minoritaires, dit Andréa Matesco (entrevue, Montréal, 8 avril 2020). Livia Aurèle, artiste et DJ résidente pour Solaris, un collectif proposant des programmations à majorité afrodescendante, explique :

La réalité de la musique électronique c'est que dans les raves, c'est la musique des *outcasts*. C'est une musique de résistance. Il faut lire sur le début de l'histoire du techno à Détroit

pour comprendre. Mais il y a une perte de cette force culturelle-là. Avec notre collectif, on a fait une tournée en France et les gens étaient choqués parce qu'ils n'avaient jamais vécu ça de leur vie. C'est fou! À Montréal, j'étais rendue habituée, et l'audience aussi est habituée, parce qu'il y a tellement de bons trucs culturels qui se passent alors les gens prennent ça un peu pour acquis, mais d'aller dans un autre pays et de constater que les gens soient en choc à quel point c'était bon et qu'ils ont eu du plaisir et de voir aussi le mélange dans l'audience. C'est ce que ça fait d'avoir des *line ups* inclusifs : ça fait que la musique électronique retourne à son objectif initial, être une musique de résistance et de *youthfulness* et de pouvoir créatif. (Entrevue, Montréal, 21 avril 2021)

Bien que la commercialisation de la musique électronique ait contribué à l'invisibilisation des racines queer et diversifiées de la musique électronique, et qu'elle fait perdre, selon Livia, la force politique de cette culture alternative, le chroniqueur et adepte de musiques africaines Justin Doucet observe que les questions autour des identités et de la représentation des groupes marginalisés « sont beaucoup plus importantes dans les *after-hours* » d'aujourd'hui que dans les espaces et sur les plateformes de la scène grand public (Papineau, 2019). Cette caractéristique indique une correspondance entre l'éthos et les pratiques scéniques qui se mesure effectivement dans l'offre culturelle sur la scène souterraine.

#### 4.1.3. Une expérience transformatrice et spirituelle

En mettant en place des espaces hédonistes, où la célébration et le plaisir sont les principales visées, dans « un environnement ouvert d'esprit, inclusif, qui encourage la découverte et l'inconnu », pour reprendre les mots de Louis Durand, membre de l'équipe derrière le festival de musiques électroniques alternatives OVAL (entrevue, Montréal, 20 novembre 2020), les *ravers* créent des expériences qui, pour certaines, se sont révélées transformatrices au niveau personnel. Car le rave implique la danse, le rapport à son propre corps se voit alors défié, déconstruit, chamboulé « par une toute nouvelle compréhension de l'existence incorporée, une relation entre le soi et le physique qui était autrefois difficile à saisir », partage Diana Baescu, DJ et cofondatrice du collectif NON/BEING (Also Cool, 2020). Iel ajoute que le rave lui permet « d'être avec son soi physique et l'opportunité de guérir du ressentiment développé dans le fait de grandir en tant que personne trans/non-binaire ». Pour Eris Drew, légende de la scène rave internationale citée en introduction de thèse, les raves ont aussi agi comme moments permettant l'exploration de son identité trans afin d'exprimer sa vraie personne, ce qui aura été possible grâce au sentiment de sécurité et d'acceptation véhiculé par ce contexte. « Avant que je fasse mon *coming out*, les seuls moments où je portais les vêtements que je voulais étaient durant ces rituels privés » (Drew, 2018).

L'aspect transformatif de l'éthos du rave se définit également comme une opportunité de « libération personnelle », voire d'« élévation spirituelle » – « ce qui est ce pour quoi beaucoup de gens ont

commencé à aimer cette culture-là », dit Andréa Matesco (entrevue, Montréal, 8 avril 2020). Drew (2018) l'analyse comme un besoin de combler l'absence de spiritualité dans un monde sécularisé. L'expérience du rave est désignée par ses initié-es comme thérapeutique, en raison des rythmes répétitifs de sa musique qui rappellent les rituels mystiques des cultures ancestrales (Drew, 2018), étant donné son « intensité sonore » (Mackenzie, 2018) qui peut engendrer une focalisation méditative sur le moment présent et à cause de son esprit de communauté qui peut provoquer un sentiment de connectivité.

Faisant des parallèles entre les rythmes ensorcelants du techno et des tambours des rituels ancestraux étudiés par les anthropologues, Drew (2018), qui a participé aux premiers événements de la scène de musique électronique à Chicago, présente le rave comme un moyen intemporel de répondre au besoin de l'être humain de s'inventer des moments communautaires extatiques.

J'ai passé le plus clair de ma vie d'adulte à regarder des synthétiseurs, des tables tournantes et des immenses piles de haut-parleurs. Ces outils sont des créatures du 20<sup>e</sup> siècle, mais ils sont utilisés pour déclencher une expérience subjective extatique aussi vieille que les premiers humains.

Pour protéger cet éthos transformatif, certain-es acteur-rices tentent d'extraire les pratiques issues des boîtes de nuit, des bars et de la scène commerciale ayant pénétré l'espace des rave et qui viennent en affecter la pratique : la consommation d'alcool qui engendre des comportements égoïstes<sup>29</sup>, « la rockification de la musique électronique » se traduisant par l'adulation du/de la DJ et la consommation de cocaïne<sup>30</sup>, l'utilisation d'internet pour la promotion qui encourage la compétitivité, la temporalité excessive et la participation de publics non-initiés<sup>31</sup>, ainsi que l'affichage commercial. Un bon exemple d'une pratique festive spécifique à la scène rave, qui allie la plupart des caractéristiques de l'éthos du rave et la distingue de la scène rock, est la norme informelle ou formelle partagée par les initié-es, qui découragent l'utilisation des téléphones cellulaires et des photographies sur les pistes de danse. Cette règle relève de trois objectifs. Premièrement, alors que la norme est à la surutilisation d'internet, des réseaux sociaux et des écrans dans la vie quotidienne, la scène rave se veut comme un espace de résistance ou une contre-culture qui conteste les pratiques de la société dominante. Deuxièmement, comme la scène est composée d'événements qui se veulent des possibilités d'expériences transformatrices pour ses initié-es, le public consent à encourager une ambiance où le moment présent

---

<sup>29</sup> Drew, 2018 ; Andréa Matesco, entrevue, Montréal, 8 avril 2020

<sup>30</sup> Philippe Larouche, entrevue, Montréal, 7 septembre 2020

<sup>31</sup> Andréa Matesco, entrevue, Montréal, 8 avril 2020 ; Olivia Mills, entrevue, Montréal, 12 mai 2020

est privilégié et où la concentration sur la musique est collectivement protégée. Troisièmement, l'absence de photographie dans les espaces de la scène, dont plusieurs ont été initiés par et pour les personnes queer, permet à celles-ci d'explorer et de vivre leurs identités sans craindre d'être exposées sur internet. L'encadré suivant relate une maladresse lors de ma période d'initiation à la scène concernant cette pratique.

*24 septembre 2016, Espace réunion, Mile Ex, Montréal*

Lors du premier événement rave auquel j'ai participé, en tant que complète néophyte, je me suis rendue juste en face d'une DJ en train de performer pour la photographe avec mon téléphone cellulaire – ce que j'analyse a posteriori comme un réflexe issu de la scène de rock alternatif dans laquelle je participais, où il est commun d'assister à un spectacle derrière une marée de téléphones braqués dans les airs pour photographier ou filmer des extraits, voire l'entièreté, de la performance des artistes. Heureusement, une amie initiée m'a expliqué qu'il était hors-norme de photographier les espaces de la scène de musique électronique dansante, où les téléphones cellulaires sont parfois interdits sur les pistes de danse, comme je l'ai constaté plus tard dans des boîtes de nuit de Brooklyn et de Berlin, ainsi qu'au club Stereo à Montréal.

#### **4.1.4. Les éléments fragilisant l'éthos : une scène en changement**

La mise en lumière des différentes caractéristiques de l'éthos du rave nécessite une compréhension historique et initiatique de la scène, car les apparences et la constante transformation à laquelle elle est soumise peuvent tendre à camoufler ses fondements. D'abord, s'intéresser à la scène de musique électronique aujourd'hui peut nous orienter vers des festivals attirant des dizaines de milliers de personnes, commandités par les plus grandes entreprises commerciales du monde, où s'alternent les grands noms de l'art du *disc-jockey*. À l'inverse, se plonger dans l'univers des sous-sols clandestins, des lofts industriels désaffectés et des tunnels abandonnés peut surprendre, générer de la mécompréhension et de la présomption. L'approfondissement par la participation fréquente dans les différents types d'espaces, occupés par des collectifs aux missions diverses, permet de distinguer l'authentique du factice et de l'emprunté. La discussion avec les acteur·rices les plus impliqués combinée à une recherche textuelle m'ont guidée vers une compréhension des caractéristiques sous-jacentes à cette expérience festive singulière.

Ensuite, étant donné que la scène rave est façonnée par la jeunesse, qui se renouvelle sans cesse, son public se transforme au fil des générations de *ravers* qui s'enchaînent, l'orientant autant au niveau artistique que des pratiques sociales. Niki Sola, du collectif de rave Nova, illustre :

La culture des jeunes est vraiment fluide et changeante. Même si ça ne fait que 4 ans que je suis dans la scène et que je *mixe*, j'ai déjà l'impression de faire partie d'une autre génération. Quand j'ai commencé à *raver*, c'était une *vibe* complètement différente due à son public qui n'était pas pareil. (Entrevue, Montréal, 27 mars 2020)

Andréa Matesco corrobore cette analyse en soulignant que le cycle générationnel se renouvelle tous les cinq ans sur la scène montréalaise – un phénomène qu'elle explique par la caractéristique de Montréal d'être une ville étudiante transitoire, combiné à la perception du cycle de vie dans la culture nord-américaine : « à un certain âge, tu te ranges, tu arrêtes de sortir, alors qu'en Europe les publics sont plus mélangés en termes d'âge parce que c'est une culture dans laquelle les gens sortent et aiment consommer de l'art » (entrevue, Montréal, 8 avril 2020). Plus encore, le cadre réglementaire de Montréal incite à la durée éphémère des espaces par le manque d'infrastructures légitimes de cette scène alternative, ce qui décourage la pérennisation de certains acteur·rices et collectifs qui se voient réprimandé·es par des amendes salées, critique Philippe Larouche, coinitiateur de l'Association pour la défense des noctambules (ADN), qui milite auprès des institutions pour protéger la scène de la vie nocturne (entrevue, Montréal, 7 septembre 2021). Ce roulement de public et d'acteur·rices rend donc difficile le travail de maintien de l'éthos et des racines, qui doit être réactualisé par les nouvelles générations qui s'activent sur la scène.

Pour terminer, il va sans dire que les forces de l'industrie musicale agissent également sur la scène. Plusieurs ont souligné qu'à un certain point, au début des années 2000, « l'ambiance a changé dans les raves », comme le dit Christian Gravel derrière l'importante compagnie d'événementiel Les Productions CUBE (entrevue, Montréal, 21 octobre 2021). « Ça s'est commercialisé », disent Philippe Larouche (entrevue, Montréal, 7 septembre 2021) et Lena Leblanc (entrevue, Montréal, 20 mai 2020). Christian Gravel raconte ce que la commercialisation de la scène a engendré :

Une affluence de gens qui n'étaient pas au fait du milieu et une multiplication des événements. Tout le monde pensait pouvoir tirer son épingle du jeu. On se souvient d'événements où ils ont commencé à mettre de l'eau chaude dans les toilettes pour que les gens achètent des bouteilles d'eau froide. (Entrevue, Montréal, 21 octobre 2021).

L'encadré suivant relate un événement festif dans lequel se côtoient des initié·es et des *outsiders* dans une soirée clandestine qui a vu sa popularité grandir et la protection de ses pratiques spécifiques se diluer.

*Avril 2019, bâtiment désaffecté du Mile Ex, Montréal*

Nous arrivons vers minuit dans cette zone industrialisée où s'organisent des événements chaque fin de semaine dans des bâtiments qui ont été réaffectés informellement à la fête clandestine. De plus en plus, ces événements se voient annulés par la police et les espaces disparaissent dans un processus conjoint à la gentrification du quartier qui est décriée par les citoyen·es.

Nous constatons l'immense file de noctambules qui entrent lentement dans le bâtiment et nous sommes surpris·es par l'ampleur de la popularité de cette série d'événements organisés par un collectif privilégiant les personnes noires et les musiques électroniques dansantes africaines et de la diaspora. Après une trentaine de minutes à attendre en file, nous entrons finalement dans la salle, pour y constater un public dense, à très forte majorité blanche (une majorité que nous contribuons à alourdir en convenons-nous) et une ambiance chaotique. Nous tentons tant bien que mal de nous installer dans un endroit confortable pour danser. Des groupes de gens nous bousculent et en bousculent d'autres pour s'approprier le meilleur espace possible dans la salle. D'autres parlent fort, déconcentrant les membres du public qui les entourent. Après seulement quelques minutes dans l'espace, nous comprenons que la soirée sera difficile, alors que nous devons la partager avec un public antipathique, qui semble étranger aux pratiques festives alternatives. Notre désarroi n'a duré qu'une trentaine de minutes, jusqu'au moment où, sans surprise, une dizaine de policier·ères entrent dans le bâtiment, obligent le DJ à fermer la musique et fait sortir les quelques centaines de noctambules résolus.

Le processus de commercialisation de la scène a créé deux catégories d'acteur·rices, même dans les milieux alternatifs : « l'une qui met l'accent sur la communauté, l'autre qui met l'accent sur la *business* », explique Niki Solar, du collectif Nova (entrevue, Montréal, 27 mars 2020). Les acteur·rices qui créent leurs projets en fonction de l'éthos du rave plutôt que sur des objectifs pécuniaires, par exemple, organisent des événements qui s'inscrivent en diapason des valeurs d'inclusivité, soutient Livia Aurèle (entrevue, Montréal, 21 avril 2021). Niki illustre la différence entre les deux approches de la scène :

[Les acteur·rices] qui priorisent faire de l'argent ne t'offriront pas une expérience authentique de rave. Iels t'offriront une expérience que tu as déjà vue ailleurs ou que tu connais déjà. Tu n'auras jamais quelque chose d'inattendu ou d'inconnu. C'est comme regarder une nouvelle version de *Marvel : The Avengers* versus aller voir un film vraiment original que tes ami·es ont fait tous·tes ensembles. (Entrevue, Montréal, 27 mars 2020)

En somme, on voit que la scène de musique électronique alternative est composée d'espaces multiples, qui se positionnent différemment face à l'éthos initial, et que l'affluence de non-initié·es dans les espaces festifs impliquent un travail de (ré)activation et de protection des pratiques culturelles précises, qui sont exposées dans la partie suivante.

## 4.2. Pratiques culturelles sur la scène de musique électronique

Tout comme l'éthos de la scène rave est complexe à décoder, il en est de même pour les pratiques culturelles, car ses espaces sont composés de publics qui diffèrent dans leurs comportements, pratiques et appréciations, de même que d'une diversité d'acteur·rices qui façonnent une structure diffuse. Il est tout de même possible d'identifier des points communs partagés par les différents publics et acteur·rices, permettant ainsi de définir la culture qui est associée à cette scène alternative. Celle-ci se résume en un penchant pour le festolement intense, dans un esprit antiprohibitionniste, à l'intérieur d'espaces offrant une expérience alternative de ce que l'on retrouve normalement dans la scène dominante, se fondant et refondant sur un réseau d'adeptes et d'initié·es, qui partagent une vision commune du respect de l'intégrité physique et sexuelle de ses participant·es. Dans cette section, sont également présentés les points de divergence entre les publics et collectifs qui occupent la scène afin d'offrir un portrait qui souligne la diversité qui la compose.

### 4.2.1. Festolement intense et anti-prohibition

« Les événements qui ont façonné ma définition du rave sont des expériences de danse soutenue dans des groupes suants sous des conditions que la plupart des gens considéreraient comme un supplice », illustre Drew (2018). La plupart des personnes interrogées qui ont commencé à participer à la scène rave étaient motivées par la volonté de faire la fête plus tard et « plus fort » de ce que la loi et la norme le permettent, pour reprendre les mots de deux participants à mon étude<sup>32</sup>. Cette caractéristique a instauré un climat antiprohibitionniste dans ces milieux festifs souterrains où la tolérance pour la consommation est normalisée et des mesures sont souvent mises en place pour réduire les méfaits potentiels de la prise de substances psychoactives. L'antiprohibitionnisme engendre des comportements « où tout le monde se laisse vraiment l'espace d'être chacun dans son état d'intoxication qui peut être différent les uns des autres », explique Carolane Veilleux, qui travaille pour l'Association pour la réduction des risques (ARÉR) active sur la scène rave (entrevue, Montréal, 25 novembre 2020). Dans les débuts de la scène, la consommation d'alcool était découragée de ces espaces festifs, comme le racontent des participant·es de l'époque et la littérature grise. Drew (2018) défend l'idée que l'alcool génère des effets néfastes sur la mise en pratique de l'éthos du rave. Il convient tout de même d'affirmer que cette pratique n'est plus la norme dans ces milieux festifs où l'attrait pour la consommation d'alcool a pris le dessus au moment où les pratiques culturelles de la scène rock ont influencé tous les types

---

<sup>32</sup> Axel Fournier, entrevue, Montréal, 8 novembre 2018 ; Paul Savary, entrevue, Montréal, 20 mars 2020



d'espaces festifs, explique Philippe Larouche de l'ADN, participant sur la scène depuis ses débuts dans les années 1990 (entrevue, Montréal, 7 septembre 2021). Les quelques collectifs les plus alternatifs et en phase avec l'éthos du rave dans la scène montréalaise vont proposer des événements sans alcool, comme c'est le cas pour Mixture dans lequel Andréa Matesco était impliquée :

On organisait des événements illégaux et on a décidé au troisième de faire un bar qui n'était pas alcoolisé. Donc on vendait du kombucha fait maison, du maté fait maison, de la boisson de guarana. L'idée c'était que l'alcool ne soit pas central. On voulait créer un espace plus apte à une expérience communautaire qui ne serait pas une expérience de bar ou de club, qui ne serait pas une expérience où tu as des gens saouls autour de toi. (Entrevue, Montréal, 8 avril 2020)

Contrairement aux espaces de la scène commerciale, la conversation sur l'usage des drogues dans la scène rave est ouverte et décomplexée – contribuant toutefois à la mauvaise réputation qui pèse sur ces communautés festives, ainsi qu'à la panique morale des autorités qui engendre une répression et une stigmatisation de ses usager·ères.

Le contexte du rave permet à plusieurs de se désinhiber, de dépasser les limites de leur « personnalité gênée », comme en témoigne Étienne Gagnon, du collectif Nocturnus (entrevue, Montréal, 10 février 2020), et d'expérimenter un sentiment de libération par la fête. En questionnant les participant·es sur leur trajectoire scénique, j'ai pu constater que la plupart sont moins entrés dans l'univers du rave par intérêt pour sa musique que par une passion pour sa scène, qui propose un contexte favorable au bien-être des individus, expliquent-ils. Le développement des goûts musicaux et des distinctions arrive par après, à force de découvrir les différents sous-genres de la musique électronique à travers l'offre musicale proposée par les différents collectifs de la scène.

#### **4.2.2. Faire différent, apprendre par soi-même**

La plupart des acteur·rices de la scène rave ont commencé à s'impliquer artistiquement ou organisationnellement sans connaissance préalable, motivé·es par l'envie de contribuer à la scène. À force d'expérimenter, l'apprentissage se fait et développe une rigueur qui les élève au niveau d'acteur·rices influents dans le milieu. Néanmoins, tous·tes sont resté·es motivé·es par l'envie d'alimenter cet univers alternatif qui s'est développé en contradiction avec des valeurs et pratiques de la société dominante, notamment celles des boîtes de nuit de la scène commerciale. Philippe Larouche a vécu cette rivalité qui s'est développée dans les années 1990 entre deux sous-cultures : les *clubbers* et les *ravers*. Il explique que les premiers étant considérés comme les gens normaux, aliénés par leur mode de vie, alors que les deuxièmes proposaient une critique du système par la création d'espaces se situant

en marge de celui-ci. « Les *clubbers*, c'était du monde qui travaillaient de 9h à 17h, qui gagnaient leur *cash* et la fin de semaine, iels allaient dépenser leur *cash* dans les clubs pour fuir la réalité aliénante de leur routine » (entrevue, Montréal, 7 septembre 2021).

Cette appréciation pour un mode de vie alternatif se conjugue donc à des valeurs radicales qui se manifestent notamment par une opposition face aux influences du capitalisme sur les pratiques artistiques – phénomène qui était notablement plus vif au début de la scène. Une critique de l'individualisme capitaliste apparaît sous-jacente au discours des acteur·rices les plus radicaux, qui remettent en question la pratique de l'art avec pour objectif le succès individuel. Niki Solar, du collectif Nova, m'explique :

Ces gens-là passent à côté de pourquoi iels créent d'abord et avant tout, et iels manquent l'opportunité de faire de l'art pour vraiment inspirer d'autres personnes – ce pouvoir immense de créer quelque chose de plus grand que son propre succès. (Entrevue, Montréal, 27 mars 2020)

Ainsi, il existe un mépris par les acteur·rices de la scène souterraine et clandestine pour la branche de musique électronique commerciale qui a créé des industries musicales gargantuesques déconnectées de l'éthos du rave et contaminant ses espaces les plus authentiques.

### **4.2.3. L'importance du réseau**

Le besoin d'appartenance et d'un réseau de support est désigné par plusieurs comme l'intérêt premier pour se joindre à la scène. « Je cherchais une communauté à laquelle m'intégrer. Le côté social de la scène est très important pour moi. Pour me sentir à l'aise en tout temps, j'ai besoin d'avoir une communauté autour de moi », relate Paul Savary (entrevue, Montréal, 20 mars 2020). Ce besoin apparaît d'autant plus important pour les personnes queer qui ont trouvé dans la scène un système de support. C'est le cas par exemple de DJ Mossy Mugler, qui a grandi au Qatar et a « trouvé sa communauté en déménageant à Montréal en 2018 ». On peut lire son témoignage dans un article disponible en ligne : « j'étais inspiré·e par le nombre de personnes qui se dédiaient à la musique et à la vie nocturne et qui s'exprimaient librement » (Singh, 2022) – ce qu'il a commencé à faire également en organisant des événements et en devenant DJ.

Toutefois, introduire des milieux souterrains et découvrir une scène alternative ne se fait pas si aisément. C'est généralement à travers une ou des relations amicales que le passage dans le monde du rave se réalise. Étienne Gagnon, du collectif Nocturnus, explique :

J'avais un ami qui m'a aidé à développer ma passion pour la musique. Il était photographe d'événements et il me faisait rentrer partout. Il faisait vraiment tous les collectifs d'événements. Mon approche au rave a été faite à partir de cet ami-là et ensuite toute ma gang d'ami-es a embarqué. On a joint des groupes Facebook ou des *mailing lists*. Ça nous a permis de sortir dans les raves au moins une fois chaque fin de semaine. (Entrevue, Montréal, 10 février 2020)

C'est généralement à travers ces réseaux amicaux que l'envie de développer une pratique artistique ou de contribuer à la scène à travers la création de collectifs se concrétise. La plupart ont commencé entre ami-es pour ensuite se transposer en événements officiels. « Comme beaucoup de DJ à Montréal, on fait de l'autoproduction parce qu'il n'y a pas une industrie digne de ce nom. On organise nous-mêmes nos événements pour pouvoir jouer et faire jouer nos ami-es », explique Philippe Larouche, qui est passé à travers ce processus (entrevue, Montréal 7 septembre 2021). Quand les événements prennent de l'ampleur sur la scène et gagnent en crédibilité, des membres de collectifs plus influents s'y présentent pour le plaisir de participer à de nouveaux événements et intégrer à leur programmation les artistes émergents qui se démarquent. « Il y a la programmatrice des Productions CUBE qui venait à nos soirées, il y a la personne qui a parti Solaris qui venait aussi danser, ça m'a donné de vraiment belles opportunités après, notamment de devenir DJ résidente », illustre Livia Aurèle.

C'est autour d'une passion partagée pour la scène et sa musique que se développent les réseaux de *ravers*. Pour les artistes et DJ très actifs, la pratique artistique contribue à élargir le réseau au-delà de Montréal et à s'inspirer de ce qui se fait ailleurs pour enrichir culturellement la scène locale. Ce sont ces artistes qui invitent des DJ émergents de New York, Londres, Toronto, Vancouver à performer dans les événements de leurs collectifs pour faire découvrir aux publics des sons différents. L'expérience de Niki Solar illustre le phénomène :

J'ai déménagé en Angleterre juste au moment où on a commencé Nova et j'y ai vécu pour un an. Ça a vraiment affecté ma manière d'appréhender et d'expérimenter les rassemblements communautaires et la musique dansante. Je dirai que l'Angleterre c'est le centre de la scène au niveau mondial. J'ai voulu ramener ici ce que mon expérience là-bas m'a inspiré. (Entrevue, Montréal, 27 mars 2020)

#### **4.2.4. Un respect de l'intégrité physique et sexuelle**

Quatrième lettre de l'acronyme PLUR qui unissait les *ravers* dans les années 1990, le *respect* est une valeur qui demeure dans le discours des participant-es et une attitude ressentie par ceux-ci dans les espaces de la scène qui sont fréquentés par les initié-es. « C'est la première fois que je pouvais aller danser et avoir un respect de ma bulle », partage Carolane Veilleux, qui fréquente, en tant que noctambule et intervenante en RDR, les espaces de la scène rave (entrevue, Montréal, 25 novembre

2020). Elle précise sa pensée en disant qu'en comparaison avec les espaces de la scène commerciale tels que les boîtes de nuit, « tout le monde pouvait se laisser danser sans se faire froter de manière non sollicitée », ce qu'elle a vécu comme une « grosse découverte ». Sur la scène rave, il existe une règle implicite que plusieurs hommes hétérosexuels défendent, générant un environnement qui favorise l'intégrité physique et sexuelle des femmes. Paul Savary m'explique : « il n'est pas rare d'entendre d'autres gars dire 'ici, ce n'est pas un endroit pour rencontrer des filles. Ici, c'est à propos de la musique' » (entrevue, Montréal, 20 mars 2020).

Il est à noter toutefois que la plupart des femmes et des personnes trans et non-binaires de mon échantillon ont nommé des situations de harcèlement vécues dans la scène rave, alors que la plupart des hommes ont souligné le caractère sûr de ces espaces. Cependant, tous·tes se sont entendu·es pour dire que les milieux festifs alternatifs étaient davantage régis par des normes partagées d'ouverture, de diversité, de sûreté, de soin et d'inclusivité en comparaison avec les milieux festifs de la scène commerciale. Plus encore, les participant·es ayant vécu dans d'autres contextes culturels, notamment en France, ont marqué le caractère particulièrement respectueux des Montréalais·es<sup>33</sup> – qui influence les pratiques culturelles et sociales dans les espaces de la scène locale.

*26 août 2017, 23h15, festival MUTEK, Société des Arts Technologiques, Montréal*

Cela fait un peu plus d'une année que je participe sur la scène de musique électronique qui a transformé radicalement mon rapport à la danse sociale. J'ai passé tant d'années à répudier les boîtes de nuit et les bars dansants pour leur musique pop, mais surtout pour la manière dont la piste se transforme en une sorte de terrain de chasse, où la danse n'est qu'un prétexte dans le jeu de séduction.

La bienveillance tacite qui existe dans le public de la scène de musique électronique dansante m'a fait prendre conscience de mon propre comportement sur les pistes de danse et les parterres de salle de spectacle. J'y ai développé un respect de l'espace des autres autour de moi, une attention pour l'amplitude de mes mouvements, une réflexion quant à la légitimité de ma position sur le parterre relativement à aux autres, leurs identités et la distance avec le·la DJ. Ce sont ces comportements subtils, pourtant influents, qui distinguent la culture rave de la culture festive dominante, et qui différencient les initié·es des *outsiders*.

---

<sup>33</sup> Gabriel Gautier, entrevue, Montréal, 22 février 2020 ; Estelle Hamza, entrevue, Montréal, 20 novembre 2020 ; Louis Durand, entrevue, Montréal, 20 novembre 2020 ; Emma Robert, entrevue, Montréal, 22 mars 2020

#### 4.2.5. Entre alternatif et professionnel

Dans le discours des participant·es, on décèle une dichotomie entre l'alternativité et la professionnalisation, qui évoque la méfiance des initié·es face aux institutions, mais également les contraintes matérielles du monde social dans lequel la scène évolue. Le phénomène est également représenté dans la littérature par un continuum d'activités festives qui se situent entre militantisme ou déviance originels de la scène, et professionnalisation et formalisation (Pourtau, 2006). Une petite partie des acteur·rices de la scène agissent en faveur de maintenir les espaces dans l'illégalité et dans l'exclusivité afin de protéger l'éthos et de préserver les milieux, qui sont davantage fréquentés par les publics queer, de l'affluence des non-initié·es. L'autre partie, c'est-à-dire la forte majorité des acteur·rices, cherche à professionnaliser la scène montréalaise afin de la rendre plus lucrative ou bien de la démocratiser. Gabriel Gautier, du collectif Radiation, s'inscrit dans cette mouvance. Il explique ses effets sur les appréciations du public montréalais : « je me souviens, il y a trois ans, quand on proposait notre musique [de type techno hardcore], on était considéré·es comme la musique du diable. Les gens étaient plus ouverts sur le house et le tech house parce que c'est souvent plus chaleureux. Ça a changé vite et tant mieux » (entrevue, Montréal, 22 février 2020). Ceux qui critiquent cette approche, comme Axel Fournier du CICLOP (entrevue, Montréal, 8 novembre 2018), soulignent non seulement le fait que la scène s'ouvre alors à des publics qui ne partagent pas ses valeurs et ne sont pas au fait des pratiques, mais que la « culture de la productivité » propre au milieu de l'événementiel commercial et les « pressions capitalistes » introduisent le milieu des raves de manière problématique. Andréa Matesco, DJ et programmatrice d'événements dans les deux « camps » de la scène, remet en question la stricte dichotomie entre la formalisation de la scène et la vitalité de la culture alternative :

Oui, il y a des processus d'institutionnalisation qui font perdre la saveur complètement de ce qu'une scène est. Puis il y a des manières où certaines cultures s'institutionnalisent d'une façon qui permet quand même à la culture de continuer à vivre. On voit des exemples de ça à Montréal. On voit comment une culture marginale arrive à créer des emplois pour les gens qui veulent continuer à exister dans cette culture-là, mais peut-être de manière un peu moins marginale parce qu'en vieillissant tu as aussi certains besoins comme avoir un salaire minimum pour être capable de vivre et une certaine stabilité que tu requiers parce que tu vieillis. Alors ça permet d'avoir les conditions pour continuer à être impliqué dans cette culture-là d'une manière qui continue à la faire rayonner. (Entrevue, Montréal, 8 avril 2020)

Étienne Gagnon, du collectif Nocturnus, ajoute que la formalisation de la scène avec le souci de la protection de la culture alternative est la clé, car l'illégalité vient avec une limite des moyens financiers, empêchant les collectifs de mettre des ressources dans les problématiques d'insécurité qui les guettent (entrevue, Montréal, 10 février 2020). En somme, les collectifs se positionnent, au cœur même de la

scène alternative, sur une échelle plus spécifique qui concerne le niveau de formalisation, de professionnalisme et de respect du cadre réglementaire. Celle-ci distingue les types d'expérience que le public peut rencontrer dans son parcours sur la scène et contribue aussi à façonner des sous-communautés festives.

### **4.3. Trajectoires militantes : une alliance entre participation scénique et participation militante**

Une façon d'appréhender la question de l'émergence des pratiques anti-oppressives sur la scène musicale est de questionner directement les activistes sur le processus les ayant mené·es au développement de leurs initiatives. Une telle approche biographique a révélé une intrication étroite entre le processus de politisation par les mouvements sociaux et la participation sur la scène de la vie nocturne définie en fonction des caractéristiques de l'éthos et de la culture festive alternative. Cette section débute par exposer le processus de politisation de quelques initié·es militant·es pour ensuite présenter comment celui-ci se conjugue à l'expérience individuelle, politisée, sur la scène festive. En s'intéressant à ces processus, il apparaît dans les résultats de la recherche une concordance entre la culture politique radicale et la culture de scène alternative qui motive un type d'activisme teinté par l'éthos et les pratiques culturelles du rave.

#### **4.3.1. Processus de politisation radicale**

Plusieurs participant·es de la scène rave m'ont raconté leur parcours de politisation par les mouvements sociaux actifs qui s'intéressent à la protection d'identités marginalisées, que j'ai regroupé sous le terme parapluie « mouvements anti-oppressifs » dans le premier chapitre : le mouvement féministe, le mouvement antiraciste et le mouvement queer. Leurs récits démontrent aussi que leurs processus de politisation sont non seulement idéologiques, mais se combinent aussi à une valorisation de l'action en tant que telle. En somme, les données montrent que l'expérience scénique est en soi la source la plus importante de politisation pour ces initié·es.

Féminisme, antiracisme et *queerness*

Qu'est-ce qui m'a amené·e à être féministe? C'est vraiment lié au blogue *Everyday Feminism* et je crois que c'est le cas pour beaucoup d'autres personnes. [...] Je pense que je sentais déjà à l'époque les problèmes de harcèlement auxquels nous sommes exposé·es, mais je n'avais pas les mots pour l'exprimer et puis surtout j'avais trop honte pour faire valoir mes droits. Puis là je pense que quand j'ai lu un article sur *Everyday Feminism*, c'est là que ça a

commencé pour moi. [...] Je pense que ce blogue a permis de rendre l'éducation féministe accessible aux personnes qui vivaient ces problèmes-là. (Entrevue, Montréal, 8 novembre 2018)

Cette citation tirée d'une entrevue avec le cofondateur du Collectif d'intervention contre les oppressions (CICLOP), Axel Fournier, montre que l'exposition aux idées radicales est un moteur pour l'engagement pour plusieurs acteur·rices qui mettent en perspective leurs expériences en contexte festif avec les théories produites par les intellectuel·les des mouvements sociaux. Cette prise de conscience par les théories radicales engendre des transformations identitaires servant de bases à l'engagement en milieux festifs. « Je dois avoir fait l'équivalent d'un certificat en études féministes seul dans ma chambre à lire pendant un an. J'en suis ressorti trans et féministe », relate Axel. Plusieurs évoquent également des idées issues de la théorie intersectionnelle formulée par des féministes afro-américaines et latino-américaines, comme c'est le cas pour Adriana Dorvil, qui est DJ et collaboratrice pour le CICLOP :

*I'm a black woman.* Je suis une femme noire. Tout est à détester chez moi, tu vois ce que je veux dire? C'est une combinaison des deux. C'est tout le temps... Ça vient en paquet de deux, tu vois? *But I'm bulletproof, I've bulletproof skin!* [rires] C'est une toune de *Bounty Killer* si tu veux l'écouter! (Entrevue, Montréal, 21 avril 2021)

Que ce soit par le savoir expérientiel ou par une prise de conscience politique des allié·es, l'antiracisme et l'intersectionnalité agissent comme cadre de développement d'un certain nombre de pratiques militantes sur la scène – surtout celles du CICLOP. Dans un même ordre d'idées, plusieurs acteur·rices de la scène de la vie nocturne adoptent une approche critique et radicale dans leur pratique festive, en se servant notamment de ces espaces pour exprimer leur identité trans ou non-binaire, ce qui engendre une série d'expériences nouvelles liées à leur présentation de genre – dont différentes agressions transphobes qui donnent le ton à leur activisme en faveur de l'inclusivité.

En général, l'impulsion pour l'action se situe dans l'expérimentation des problématiques vécues par les activistes dans les espaces de la scène. Même dans la scène rave où l'éthos et les pratiques culturelles semblent a priori pointer vers une sécurisation des espaces, la réalité se vit autrement pour les personnes en situation de vulnérabilité. « Même une femme noire dans un espace queer va se faire harceler et toucher sans qu'elle le veuille nécessairement », raconte Adriana Dorvil (entrevue, Montréal, 21 avril 2021), qui a aidé le CICLOP à faire une recherche sur l'expérience des personnes racisées en milieux festifs. Les expériences de harcèlement et d'agression dans les espaces festifs alternatifs sont partagées par des activistes qui témoignent de situations vécues ou vues lors desquelles femmes, personnes trans et personnes non-binaires sont agressées. Olivia Mills, du collectif VENOM, raconte :

Ce qui m'a poussée à organiser des événements avec une éthique d'espace plus sûr pour les personnes queer et femmes, c'est une situation qui est arrivée dans un rave lors duquel mon amie trans a vécu une sérieuse agression. Quelque temps après, dans une soirée, un gars est passé à côté de moi et a attrapé mes fesses et j'ai senti que toutes les micro-agressions que j'ai vécues dans le passé ont explosé hors de moi. Je suis devenue littéralement folle et j'ai crié au gars : « ON NE TOUCHE PAS LES FEMMES SANS LEUR CONSENTEMENT! » Pour moi ça a été le déclic, le moment où j'ai senti que c'était plus que nécessaire d'organiser des événements plus sûrs. (Entrevue, Montréal, 12 mai 2020)

Au même moment, les vagues de dénonciation de harcèlement et d'agressions sexuelles qui ont déferlé sur la scène culturelle agissent comme contexte confirmant l'importance des pratiques anti-oppressives en milieux festifs. En effet, la scène de musique électronique alternative n'a pas été épargnée par le mouvement. Certain·es ont saisi l'occasion pour rendre publiques leurs expériences d'agressions sexuelles. Surprise, désarroi, soulagement, frustration ont été vécus par divers *ravers* à la suite de ce contexte émotionnellement chargé. Axel Fournier, du CICLOP, raconte sa réaction :

Le mouvement #MeToo est arrivé et je ne pensais même pas que ça aurait un impact parce que ça ne m'a tellement rien appris. Ça m'a fâché quand c'est sorti. Je crois que j'étais fâché contre toutes les personnes qui étaient surprises. Je me disais : « si toi tu es surprise, c'est que tu ne fais clairement pas assez de travail en ce moment parce que moi je suis épuisé d'essayer de me réparer moi-même et de supporter des gens qui se sont fait agresser sexuellement. » (Entrevue, Montréal, 8 novembre 2018)

#### Valorisation de l'action

La dernière citation témoigne d'une caractéristique partagée par les militant·es de la scène qu'est celle de valoriser l'action par-dessus les paroles. Cette caractéristique génère de la colère chez quelques participant·es face au phénomène des pratiques discursives qui ne se traduisent pas en engagement concret. D'autres événements militants sont perçus comme des actions futiles. Par exemple, le mouvement de solidarité en réponse à la mort de George Floyd à l'été 2020 (voir chapitre 2), qui a amené les membres des industries musicales à initier le #BlackoutTuesday et la diffusion du carré noir comme photo de profil sur les sites de médias sociaux, est vivement critiqué par une des participantes à l'étude, Livia Aurèle, DJ et artiste qui s'implique dans des organisations festives queer et antiracistes :

L'affaire de Carré noir, sérieux, je ne pouvais pas... ça m'a vraiment mis dans une colère... Il n'y a aucune personne noire dans vos institutions, vous sous-payez les personnes noires qui travaillent pour vous, il n'y en a aucune qui a une vraie position non contractuelle! J'ai trouvé ça malaisant, extrêmement malaisant. Et même avec des institutions avec lesquelles j'ai travaillé, j'avais envie de leur dire « t'sais, si tu voulais être #BlackLivesMatter, pourquoi tu ne m'as pas envoyé mon chèque après la performance au lieu de me faire attendre 3 mois? Si tu veux être #BlackLivesMatter, tu peux me demander quelles sont les choses que vous



pourriez faire dans votre institution et les faire au lieu de poster un carré noir et d'être présents pour les personnes noires imaginaires. » (Entrevue, Montréal, 21 avril 2021)

Une telle lecture critique de certaines pratiques discursives est également apparue dans mes entrevues en ce qui concerne les déclarations de reconnaissance territoriale des peuples autochtones et les affichages de codes de conduite anti-oppressifs dans les événements festifs. La norme depuis les cinq dernières années dans la scène rave est de lire dans les annonces d'événements un paragraphe soulignant l'interdiction de commentaires ou comportements sexistes, racistes, homophobes, transphobes et grossophobes. Dans les milieux militants de même que dans plusieurs institutions, les déclarations de reconnaissance de territoire autochtone, qui signifie que les activités prennent part sur des territoires non cédés ou appartenant historiquement à une nation autochtone, sont communes. Pour Adriana Dorvil, ces actions discursives sont inutiles si elles ne s'accompagnent pas de mesures concrètes :

Il y en a qui sortent les violons parfois, avec les déclarations de reconnaissance territoriale. Des fois le monde abuse, je trouve. C'est très *white guilt*, tu vois ce que je veux dire? « *I'M SORRY I'M SORRY I'M SORRY I STOLE YOUR LAND* » [fausses pleures]. Eh bien, *do something about it, stop saying it*. (Entrevue, Montréal, 21 avril 2021)

Dans un même ordre d'idées, elle explique que sans initiative d'éducation du public aux comportements anti-oppressifs et d'intervention pour consolider le code de conduite, ces discours se font en vain. Plus encore, ce type de discours médiatisé qui déferle sur les réseaux sociaux est perçu pour Livia Aurèle comme étant « performatif », c'est-à-dire en réaction à un événement qui oblige les acteur·rices à se positionner, alors que les problèmes sont sus et connus depuis longtemps (entrevue, Montréal, 21 avril 2021).

Les types d'activisme adopté par les participant·es apparaissent toutefois assez variés dans la mesure où certaines personnes ont mis en place des initiatives individuelles et ont agi dans le quotidien de leurs fonctions, en tant qu'artistes, programmeur·rices d'événements ou promoteur·rices, en faveur d'idées anti-oppressives. D'autres ont choisi de s'engager dans des actions collectives avec d'autres activistes dans des organisations issues de la communauté. Puis certain·es ont pris le chemin institutionnel en tentant d'influencer l'administration municipale en défendant les intérêts de la scène afin de transformer le cadre institutionnel qui influence leur milieu.

### 4.3.2. L'activisme scénique : radicaliser la culture rave

Une étroite combinaison entre les idées des mouvements sociaux anti-oppressifs et quelques valeurs au cœur de l'éthos de la scène de musique électronique alternative s'est révélée dans mes données d'entrevues. En effet, les valeurs de soin, de bienveillance et d'ouverture propres à la culture rave se sont alliées à certains idéaux féministes, aux idées queer et à la pensée intersectionnelle, encourageant l'activisme sur la scène en faveur de l'inclusivité et de la sûreté des personnes marginalisées. Cette partie du chapitre montre comment ces amalgames en ont mené plus d'un·e à politiser la scène, notamment dans leurs analyses des comportements scéniques, des pratiques artistiques ou de programmation. Ensuite, je montrerai comment l'activisme sur la scène reflète les caractéristiques de sa culture, qui s'allient à des attitudes radicales et des pratiques militantes. L'émergence des pratiques anti-oppressives sur la scène musicale relève cette convergence qui génère un type d'activisme scénique particulier.

C'est à travers une participation active dans les espaces de la scène en tant que membre du public ou en tant qu'artiste derrière les platines, qui se combine à une conscientisation politique par la rencontre des idées portées par des mouvements sociaux anti-oppressifs, que la plupart des activistes politisent leur rapport à la scène. Une intrication étroite entre le développement d'une conscience féministe et l'expérience des inégalités de genre sur la scène se manifeste chez des initié·es de la scène. Cette sensibilité en a mené plusieurs à porter une attention aux enjeux de représentation et de comportements qui peut se transformer en engagement formel.

#### L'enjeu de la représentation

L'enjeu de la représentation des femmes dans la scène de musique électronique est devenu pour quelques artistes activistes le cheval de bataille de leur engagement, qui s'intersectionnalise aux autres identités marginalisées. En effet, en constatant l'absence des femmes et minorités derrière les platines, en expérimentant l'effet des stéréotypes sur l'appréhension de leurs compétences et de leur pratique artistique, ainsi qu'en prenant conscience des défis spécifiques auxquels iels faisaient face dans les espaces de la scène, plusieurs ont affiné leur conscience féministe. Par exemple, la DJ et promotrice Chippy Nonstop, à l'initiative des ateliers-discussions *Intersessions* donnés par et pour des femmes et minorités de genre DJ afin de parfaire les techniques et partager les savoirs, combine son activisme à sa personnalité festive de manière « outrageuse » sur les réseaux sociaux, raconte un article dans le magazine *Shameless Mag* :

*Twittant* en lettres majuscules autant sur le féminisme intersectionnel que sur sa soirée de la veille, partageant des vidéos de fêtes endiablées à côté de photos de panels de discussion

sur comment organiser des soirées inclusives. [...] Elle fait un appel effronté pour l'égalité de genre sur la scène de musique dansante. (Baldwin, 2019)

À l'inverse, on observe également sur la scène un engagement plus discret ou subtil en faveur de la représentation, par le biais de la normalisation de certaines pratiques sans en faire ouvertement la promotion. C'est le cas d'Andréa Matesco, DJ et artiste de musique électronique qui a eu la charge de la programmation de plusieurs événements festifs. Elle explique qu'elle programme uniquement des femmes et minorités de genre dans ses événements sans jamais orienter la promotion autour de cette caractéristique, de manière à contrevenir au phénomène de tokenisation et influencer la mise en place d'une norme dans le milieu (entrevue, Montréal, 9 avril 2020). Alors que ces pratiques de représentation s'allient à une mixité dans le public, qui est de plus en plus paritaire, l'encadré suivant fait la comparaison avec l'expérience sur la scène de rock alternatif et celle sur la scène de musique électronique dansante.

24 septembre 2016, Espace réunion, Mile Ex, Montréal

En introduisant la scène musicale par le rock alternatif vers 2012, mon image de celle-ci s'est construite à travers les représentations de ses artistes qui performant et de la composition de son public. La très forte majorité des spectacles de la scène de rock alternatif étaient composée d'une programmation entièrement masculine et, plus souvent qu'autrement, en tant que femme, je me retrouvais en minorité au-devant des parterres, surtout dans les *mosh-pits* auxquels j'appréciais participer. Je constatais âprement cette tendance à la division genrée dans l'occupation de l'espace, grossièrement représentée par un devant du parterre où s'amuse et se chamaillent des garçons alors que les femmes s'écartent vers l'arrière pour leur laisser la place. Cette conscience m'a toujours incitée à revendiquer ma place dans ces espaces genrés, dans l'objectif de briser cette manifestation d'un rapport de pouvoir dans l'occupation de l'espace et l'expression corporelle de l'appréciation musicale.

Le premier rave auquel j'ai participé, en septembre 2016, a été autant révélateur qu'un coup de foudre. Avec une programmation d'une très grande qualité, composée d'artistes internationaux influents dans la scène de techno alternatif, incluant des têtes d'affiche féminines et queer, j'ai aussi découvert un public foncièrement mixte, diversifié, excentrique dans lequel de nombreuses personnes subvertissaient les normes de genre. Avec un système de son performant diffusant la musique dans tous les recoins de cette grande salle confortable, un respect de l'espace personnel de tous·tes et chacun semblait partagé par les danseur·euses. Les individus se mélangeaient aléatoirement, sans division en fonction des caractéristiques identitaires, donnant l'impression que les rapports de pouvoir dans ces espaces étaient annihilés, ou bien se manifestaient de manière moins apparente. À la différence de la scène rock, il me semblait qu'il n'était pas nécessaire de lutter pour revendiquer sa place dans l'espace, car elle était disponible et ne détonnait pas. J'ai compris par la suite, en participant à d'autres événements de la scène rave, que l'idylle que je m'étais construite lors de cette soirée de septembre 2016 était particulièrement idéale, alors que des rapports de pouvoir apparaissaient bel et bien dans les espaces de la scène.

### Une critique des comportements scéniques

C'est par la découverte de la scène rave que plusieurs ont pu mettre en perspective leurs expériences dans le milieu festif en général, révélant des problématiques qu'ils en sont venus à nommer et décortiquer à l'aide de concepts issus des théories féministes, queer et intersectionnelles. Par exemple, Carolane Veilleux, participante de la vie nocturne impliquée dans l'Association pour la réduction des risques (ARÉR), raconte :

Mon entourage sortait plus dans des endroits *mainstream*, dans des endroits qui ont une culture hétéronormative bien forte et bien genrée dans les comportements attendus sur la piste de danse. Ce sont des milieux que j'ai été heureuse de fréquenter moins souvent en découvrant qu'il y avait autre chose. (Entrevue, Montréal, 25 novembre 2020)

Néanmoins, pour d'autres, les milieux festifs alternatifs se révèlent aussi comme des endroits où différentes formes de violence sont vécues – ce qui peut inspirer une prise de conscience féministe forcée, mais surtout une motivation à s'engager en faveur de la sécurisation de ces espaces. En plus de relater des épisodes de « fétichisation envers les lesbiennes » et d'homophobie vécus dans des espaces qui se veulent alternatifs, Axel Fournier, du CICLOP, situe le déclencheur de son engagement dans ces expériences négatives :

Je pense que ce sont aussi mes expériences de harcèlement sexuel en milieux festifs qui m'ont rendu féministe, vraiment. J'avais déjà fait face à plein de violence liée à mon genre, du fait que je suis trans depuis que je suis jeune, mais les violences sexuelles en milieux festifs – surtout dans les *after-hours* – étaient comme d'un autre niveau. C'est en fait même avant d'avoir lu là-dessus que je suis devenu féministe parce que c'est en l'expérimentant que j'ai commencé à réfléchir à ça. (Entrevue, 8 novembre 2018)

Dans un même ordre d'idées, Olivia Mills, qui s'est engagée à organiser des événements par et pour la communauté festive queer en appliquant les politiques d'espace plus sûr (*safer space*) – sur lesquelles je reviendrai plus spécifiquement dans le chapitre 5 – raconte :

Je crois que la raison pour laquelle j'ai commencé à donner tant d'importance à cultiver des espaces festifs plus sûrs s'explique par toutes les expériences négatives que mes ami·es et moi avons vécu – ce qui fait que je ne me sens pas particulièrement bien face au public en général ou face à la manière dont une grande partie de scène de la vie nocturne est organisée. (Entrevue, Montréal, 12 mai 2020)

D'autres personnes voient leur perception de la scène se transformer à mesure que leur engagement se renforce dans les organisations militantes actives – consolidant leur activisme par une justification expérientielle des causes, ou proposant de nouvelles idées de pratiques militantes afin d'agir sur les enjeux qui les intéressaient. Sara Laroche, une autre personne impliquée dans l'ARÉR, s'est révélée comme « plus alerte aux problématiques » ou « moins naïve face au niveau de sécurité » sur la scène (entrevue, Montréal, 21 janvier 2021). De son point de vue, l'approche répressive privilégiée dans les espaces commerciaux et certains espaces alternatifs, qui adoptent les normes dominantes en matière de contrôle du public, génère un faux sentiment de sûreté. La prépondérance de gardiens de sécurité qui, a priori, peut rassurer les non-initié·es contrevient en pratique au bien-être des personnes marginalisées – qui sont davantage à risque d'être surveillées, réprimées ou opprimées en contact avec les mesures de sécurité traditionnelle. C'est par son engagement en faveur de la réduction des méfaits liés aux drogues que cette analyse plus radicale, anti-répressive, s'est développée.

Si la scène, aussi alternative soit-elle, a ses problèmes, il n'en demeure pas moins que les personnes queer, trans ou non-binaires la considèrent comme un espace où il est possible de « dissoudre [leur]

genre culturellement construit et y définir [leur] identité », pour reprendre les mots d'Eris Drew (2018). Dans un même ordre d'idées, pour Adriana Dorvil, les milieux festifs queer se sont révélés des espaces assez sûrs pour lui permettre de célébrer, en comparaison avec les espaces de la scène commerciale :

Même quand j'ai commencé à sortir, je n'allais pas tant dans les bars de *straights*. J'ai commencé à sortir dans les bars queer même si je ne le suis pas. Du fait que je suis une femme noire, ma sécurité est toujours plus risquée, alors juste pour avoir cette espèce de *safety*, je suis allée dans les espaces des autres personnes. (Entrevue, Montréal, 21 avril 2021)

Ainsi, on peut lire à travers ces extraits d'entrevues différentes facettes de la politique de la nuit et des perceptions de l'expérience scénique qui sont alimentées par les savoirs radicaux. Pour les personnes citées, cette conjugaison entre politique et participation sur la scène s'est traduite en une sensibilité accrue pour les enjeux de sûreté des femmes et des personnes minorisées ou stigmatisées. La section suivante pousse encore plus loin la réflexion sur une correspondance entre les valeurs politiques radicales portées par les mouvements anti-oppressifs et les valeurs du rave définies dans son éthos et ses pratiques culturelles précédemment présentées

#### Conjugaison des valeurs radicales et des valeurs du rave

En effet, les données rassemblées dans le cadre de cette thèse indiquent que l'activisme sur la scène de musique alternative relève d'une conciliation apparente entre les valeurs et pratiques politiques radicales et celles du rave. Premièrement, les initié-es de la scène ont développé une aversion envers les institutions répressives qui s'allie à la critique radicale de la violence « légitime » de l'État. Cette attitude donne lieu à une favorisation d'une approche communautariste, par la base, à la manière des mouvements anti-oppressifs qui favorisent l'action sociale directe au-devant de l'action institutionnelle. Deuxièmement, l'activisme sur la scène compte sur un réseau d'adeptes et d'acteur-rices de la scène, qui a précédemment été présentée comme une large communauté, au même titre que les mouvements sociaux se fondent sur un important réseau de militant-es et d'organisations. Troisièmement, l'activisme sur la scène s'inspire de l'éthique DIY qui prévaut dans le milieu culturel alternatif sans pour autant écarter le professionnalisme grandissant propre aux acteur-rices qui façonnent et développent sa structure, comme c'est le cas dans le milieu militant (Juhem, 2001; Button et al., 2002; Sbeih, 2014; Ferron, 2016). Chacun des points est exemplifié par les données recueillies.

#### *Activisme anti-institutionnel, antirépressif et communautariste*

Apparue comme une contre-culture se situant dans l'alternative face aux normes de la culture et des industries musicales, il y a au cœur de l'éthos du rave un rejet des pratiques des institutions dominantes.

D'une part, l'histoire de sa scène est traversée d'épisodes fréquents de répression policière et les biographies de ses acteur·rices se ponctuent de mises à l'amende, de profilage et d'annulations d'événements. Nombreux sont les membres de ses publics à avoir expérimenté une ou de descentes policières. Olivia Mills, membre du collectif VENOM, témoigne du niveau de violence qu'elle a vécu dans une boîte de nuit clandestine qui a dû fermer ses portes vers l'année 2015 :

La dernière fois que je suis allée à cet endroit, il y a eu une descente de police et c'était un des événements les plus traumatisants que j'ai vécu dans la scène montréalaise. La police est arrivée, il y avait environ cinquante agent·es. Iels ont enfermé tout le monde à l'intérieur. C'était au milieu de l'hiver et mon manteau et celui de mon partenaire étaient pris dans une pièce inaccessible. Nous avons eu nos amendes et iels ont fait nos *mug shots* et nous sommes sortis. Je me souviens qu'il y avait un jeune homme qui paniquait. Il demandait aux policiers si ça allait laisser des marques à son dossier parce qu'il voulait devenir enseignant et appliquer pour la résidence permanente. La police l'a jeté en bas des marches et l'a battu. Ça m'a fait tellement peur. Un policier s'est mis à me gueuler après pour que je sorte. Je suis allée attendre dehors sans manteau que mon partenaire sorte. J'avais entendu parler de brutalité policière avant, mais de le voir, de le vivre et d'entendre au courant de la semaine suivante toutes sortes de témoignages concernant cet événement, ça m'a vraiment marquée. Apparemment, ça leur a pris cinq heures avant de laisser tout le monde sortir. Cinq heures pendant lesquelles iels n'ont pas permis aux gens d'utiliser les toilettes. (Entrevue, Montréal, 12 mai 2020)

Ce type d'expérience forge une hargne à l'égard des pratiques répressives, de même qu'une colère face aux institutions qui empêchent la scène d'exister dans ses propres espaces et selon ses propres normes. Philippe Larouche, de l'ADN, raconte que même en organisant des événements en toute légalité, « on se faisait enquêter par le service de la moralité comme si on était des criminels » (entrevue, Montréal, 7 septembre 2021). Dans un rapport de consultation menée par son organisation, on peut lire que :

Plusieurs participant·es craignent les forces de l'ordre et les portiers violents, irrespectueux et antipathiques aux communautés queer de la ville. Ces personnes ont, disent-elles, des « idées préconçues sur les gens qui font la fête ». Et quand les espaces queer sont trop surveillés, ils deviennent contreproductifs pour la « guérison ». Il est nécessaire de mettre sur pied un mécanisme de sécurité inclusif qui peut prévenir ou encadrer les conflits qui émergent dans les événements, notamment ceux qui prennent place dans les espaces DIY. (Source anonymisée, littérature grise)

En s'engageant pour tenter de régler les problématiques sur la scène, les activistes répudient donc l'approche de sécurité répressive. Une approche communautaire et autonome concorde effectivement davantage avec la culture scénique.

C'est par le biais d'initiatives et de services « par et pour » les *ravers* que les activistes agissent sur les enjeux liés à la sûreté dans les événements festifs. Iels mettent en œuvre des pratiques guidées par les valeurs du rave, c'est-à-dire le soin des autres, la bienveillance et l'ouverture d'esprit. Leur conscience

politique radicale, féministe, queer et antiraciste s’inscrit en diapason avec l’histoire de la scène rave, dont les fondements inclusifs continuent à résonner dans les espaces les plus alternatifs. En effet, la scène est devenue un espace de lutte pour canaliser cette énergie militante de manière significative afin de défendre une conception du rave, de la vie nocturne et des milieux festifs en tant qu’espace politique. Devant les forces de l’industrie du divertissement, de l’événementiel et de la culture festive dominante, un tel engagement apparaît comme radicalement contestataire, en ce sens qu’il tente de raviver les racines mêmes de la vie nocturne camouflées sous des décennies de capitalisme du spectacle et ses influences atténuantes sur la culture authentique.

#### *Le réseau comme ressource principale*

Étant fondé par une communauté qui partage une passion commune pour la scène et sa musique, le rave favorise la création d’un réseau qui constitue une ressource militante incontournable lorsque vient le temps de passer à l’action (Diani et McAdam, 2003; Saunders, 2007; Krinsky et Crossley, 2014). D’une part, l’émergence de certaines initiatives a été rendue possible grâce à ce réseautage informel dans les espaces de la scène. Par exemple, Axel Fournier, du CICLOP, raconte :

J’ai fait beaucoup le party dans ma vie. J’ai commencé à 19 ans assez intensément surtout dans des *after-hours* à Montréal. Puis là il y a une fille que je connaissais strictement du *party*, on ne s’était presque jamais parlé de notre vie, mais on se voyait tout le temps. Elle m’a écrit pour me dire qu’elle faisait un *zine* sur les enjeux éthiques du rave. Elle m’a dit « est-ce qu’il y a quelque chose que tu pourrais dire là-dessus ? » Je lui ai dit que s’il y avait bien une chose que je sais dans la vie, que je peux enseigner à quelqu’un, c’est comment causer avec une fille dans un club. Je pensais qu’elle allait juste le distribuer dans un party qu’elle organisait, mais finalement elle l’a publié en ligne après la fusillade qui a eu à Orlando dans un club LGBT et c’est devenu viral. (Entrevue, Montréal, 8 novembre 2018)

En formalisant certaines initiatives en organisations, les militant·es se sont servi de leurs réseaux pour étendre leur influence sur la scène. Premièrement, c’est en se servant des savoirs expérientiels des personnes de leurs réseaux que les militant·es ont formé les pratiques anti-oppressives en faveur desquelles iels se sont engagés. Deuxièmement, c’est en entrant en contact avec les personnes qu’iels connaissaient pour promouvoir leurs pratiques innovatrices qu’iels ont commencé à diffuser ces pratiques dans le milieu. Le bouche-à-oreille et le travail de relation ont étendu leur influence au-delà des milieux festifs alternatifs – combinés à quelques points d’entrée charnière issus des réseaux préalablement existants. Axel illustre :

Quand j’ai parti le CICLOP, j’ai beaucoup *reach out* aux personnes que je connaissais de ce milieu-là pour qu’elles se présentent aux discussions. Il y a une de ces personnes qui travaille chez OVAL maintenant et c’est elle qui a été notre point d’entrée dans le festival. (Entrevue, Montréal, 3 juin 2020)



D'autre part, le réseau international dans lequel s'inscrit la scène montréalaise sert de fil conducteur aux idées et pratiques radicales qui circulent sur la scène. Andréa Matesco, artiste et programmatrice motivée par des idées féministes, illustre ce phénomène en discutant du collectif Discwoman, basé à New York, qui œuvre à promouvoir des talents féminins, trans et non-binaires dans la scène de musique électronique depuis 2014 :

Discwoman est venu à Montréal en 2015 quand elles commençaient. Elles ont fait un *showcase* de plein de monde de Montréal. Il y avait Frankie Teardrop, Heidi P, Pascale Project, Gayance, tout le monde... De New York, il y avait Volvox, Umfang qui elles aussi étaient en début de carrière et très prometteuses. On est restées en contact depuis, ce qui a fait en sorte que j'ai eu un sentiment de réseau qui était au-delà d'une scène basée dans une ville. C'était magique de sentir qu'il y avait quelque chose qui se passait dans le monde entier. (Entrevue, Montréal, 8 avril 2020)

L'internationalisation de la scène de musique électronique a servi aussi de tremplin à certaines personnes qui sont allées explorer d'autres scènes locales et ont découvert des pratiques militantes inspirantes. C'est le cas d'Axel Fournier, du CICLOP, pour qui le déclic de l'engagement s'est manifesté à la suite de la rencontre d'idées nouvelles :

Je suis allé dans un festival en Allemagne où les gens font le party le soir et la nuit, mais le jour ils font des ateliers. Il y avait un aspect très anarchiste dans tout ça. Je suis allé deux fois à ce festival et la première fois, il y avait un groupe qui s'appelait quelque chose comme Antisexist Techno Berlin, qui n'existe plus maintenant, je crois. Je ne parlais pas allemand dans le temps alors je ne comprenais pas le contenu de l'atelier, mais j'arrivais à comprendre que ça parlait de choses que je trouvais intéressantes. C'était vraiment dans les débuts de ma conscience féministe, je venais de comprendre que je me faisais souvent harceler sexuellement. Je réfléchissais beaucoup et je voyais leurs affiches qui disaient « harcèlement sur le *dancefloor*, non! » Ça m'a fait réfléchir et ça m'a beaucoup inspiré à inventer des ateliers moi aussi. (Entrevue, Montréal, 8 novembre 2018)

Ainsi, que ce soit dans les réseaux interpersonnels de proximité ou dans le réseau plus large de la scène musicale internationale, l'activisme sur la scène invite à s'appuyer sur une communauté qui agit comme ressource essentielle à l'engagement militant pour y trouver alliées, partenaires ou idées innovatrices.

### *DIY, mais professionnel*

Je suis rendu au point où je regarde en arrière puis je me dis que je ne savais vraiment pas ce que je faisais [rires]. Je ne sais même pas comment on a réussi à naviguer ce projet-là, mais je pense que c'est ça la culture DIY. Tu ne sais pas comment faire pis tu essayes pareil. (Axel Fournier, entrevue, Montréal, 3 juin 2020)

À l'image de la scène qui s'inspire de l'éthique DIY, mais dans laquelle les acteur·rices tendent à se professionnaliser à force d'expérience, l'activisme anti-oppressif sur la scène rave passe à travers un processus de formalisation en des organisations à but non lucratif qui permet la recherche de

subventions, la rémunération d'employé-es, une structuration des activités et une crédibilité face aux secteurs au-delà des milieux alternatifs. Les projets militants naissent donc des membres de la communauté, de la base, et se professionnalisent rapidement en un activisme rémunéré, sauf pour ceux qui se satisfont dans le rôle de bénévoles ou qui n'obtiennent pas de poste rémunéré au sein des organismes. Ce phénomène de professionnalisation s'explique notamment par le fait que le travail militant se pratique dans des conditions intenses et difficiles, justifiant des rétributions convenables d'après les instigateur·rices des initiatives. En faisant de l'action sociale directe pendant plusieurs heures, la nuit, dans des espaces bruyants et surstimulants auxquels les *ravers* sont habitué-es, face à des problématiques de harcèlement, de violences sexuelles, de micro-agressions et de surconsommation, les intervenant-es-activistes réalisent un militantisme éreintant sur le plan émotionnel et physique, explique Axel, du CICLOP (entrevue, Montréal, 3 juin 2020). Plus encore, certains activistes viennent mettre à profit leurs savoirs académiques issus, par exemple, de leurs études en travail social, en psychoéducation et en toxicomanie, qu'ils souhaitent voir récompenser acceptablement. Ainsi, plusieurs sont rémunérés pour leur participation, de manière à pouvoir payer leurs dépenses quotidiennes en échange du temps, de l'énergie et des ressources qu'ils donnent à la scène, bien que la précarité les guette à la moindre demande de subventions. Pour les bénévoles, l'accès gratuit aux espaces festifs, la création de contacts, la volonté d'apprendre et de parfaire ses techniques d'intervention, ainsi qu'un dévouement pour la cause apparaissent suffisants pour expliquer cet engagement qui est ponctuel et volontaire.

Cette professionnalisation de l'activisme pousse les organisations à vouloir croître, au même titre que les collectifs d'artistes et les promoteurs qui cherchent à s'étendre sur la scène et faire des événements plus gros. Les organisations mettent en place des conseils d'administration, ouvrent des postes de coordination et d'administration pour rendre plus efficaces leurs activités et institutionnalisent le métier d'intervenant-es en milieux festifs de manière à inspirer la confiance et la crédibilité auprès de potentiels « clients » ou « partenaires ». Axel explique que son organisation souhaite apparaître comme la ressource lorsque promoteurs ou propriétaires de salles sont prêts à agir sur les problématiques dans leurs espaces.

Souvent, des employé-es de bar vont glisser un mot sur nous, iels poussent et iels poussent, et finalement il y a un truc qui se passe puis c'est le déclencheur qu'il fallait pour que les propriétaires aillent chercher les ressources. Et nous, c'est le rôle qu'on veut jouer. Nous, c'est ce qu'on est : on est la ressource qui est là pour que, quand ce déclenchement-là arrive, iels aient quelque chose vers quoi se tourner. (Entrevue, Montréal, 8 novembre 2018)

En somme, ce dernier point ajoute une facette à la convergence entre mouvements sociaux anti-oppressifs et activisme sur la scène rave. L'éthique DIY étant au cœur de la scène alternative, les pratiques militantes qui en émanent ne peuvent que s'en inspirer. Comme les collectifs artistiques, les collectifs militants développent un professionnalisme qui les font gagner en crédibilité, croître et acquérir plus de ressources. La littérature sur les mouvements sociaux et l'engagement illustre des processus similaires en étudiant des militant-es ou des organisations qui se professionnalisent dans le domaine de l'activisme (Juhem, 2001; Button et al., 2002; Sbeih, 2014; Ferron, 2016).

#### 4.4. Conclusion

En se questionnant sur les causes ayant mené à l'émergence de pratiques militantes sur la scène de musique électronique alternative – qui seront plus amplement développées dans le chapitre suivant – la littérature sur les relations entre mouvements sociaux, activisme et scène musicale m'a encouragée à, d'abord, tenter de définir l'éthos de la scène à travers le discours de ses initié-es à l'aide de mes données d'entrevues et de la littérature grise. En procédant ainsi, le chapitre dessine les contours d'une culture d'où émergent les pratiques militantes, les teintant donc de ses caractéristiques énoncées dans le chapitre. L'éthos de la scène se définit par le discours des initié-es comme étant communautariste, résistant et transformateur, encourageant des pratiques sur scène tournées autour de la mise en réseau, de l'autonomie et l'indépendance face aux institutions et d'industrie (DIY), du respect de l'intégrité physique et sexuelle de ses participant-es et, étant le propre de la fête, de l'hédonisme libre. Quelques encadrés relatant des expériences et observations personnelles permettent de compléter les données. En dirigeant mon regard vers les données biographiques disponibles sur les huit initié-es activistes de mon échantillon, il m'a été possible de faire ressortir une concordance étroite entre la politisation radicale et l'expérience sur la scène de la vie nocturne – comme si l'expérience scénique alimente un processus d'apprentissage, qui se conjugue à la rencontre des théories critiques servant à ces participant-es à expliquer les enjeux vécus. En poursuivant dans cette lignée, le chapitre a exposé la conjugaison entre les idées et pratiques anti-institutionnelles, antirépressives et communautaristes de la culture rave et des mouvements sociaux anti-oppressifs ; l'importance du réseau et de la communauté festive comme ressource militante ; et les pratiques DIY, bien que professionnelles, qui prévalent autant dans l'activisme que dans la scène alternative.

Dans les causes profondes de l'émergence des pratiques il y a donc une alliance entre un éthos de résistance, de communauté, de soin, de sûreté et de potentiel transformateur qui anime la scène et ses

initié·es, et des trajectoires militantes qui propulsent quelques participant·es dans la voie de l'activisme. Ceux-ci s'engagent donc dans des actions qu'ils initient dans les espaces festifs, porté·es par des motivations qui émanent de leur participation scénique, de leur approche de la fête et de leurs idées politiques. Ces multiples espaces sur la scène musicale à Montréal où les actions anti-oppressives se déploient deviennent « des lieux de transformation de la conscience de genre en conscience oppositionnelle » (Bereni et Revillard, 2012, p. 25).

## Chapitre 5 – Politique préfigurative en milieux festifs

En 2019, la journaliste Michelle Lhooq publie un article sur *DJmag.com* dans lequel elle imagine une boîte de nuit fictive mettant en œuvre une éthique d'espace plus sûr dans un environnement idyllique respectant l'écologie. Elle nomme cet espace festif imaginaire le Club Utopia, tout en soulignant que « le futur n'est peut-être pas si loin » (Lhooq, 2019). Ce processus d'utopisation et d'idéalisation est un guide à l'action préfigurative dans le moment présent.

C'est dans cet esprit que des initié·es activistes ont développé des pratiques de réduction des risques (RDR) associés à la fête et des pratiques d'espace plus sûr (*safer space*), motivés par des idées antiprohibitionnistes, antirépressives et anti-oppressives. Ce chapitre aborde premièrement comment la RDR et l'éthique d'espace plus sûr s'inscrivent dans la politique préfigurative de la scène et décortique la mise en pratique de ces approches à travers les cas de deux organisations nées dans les espaces festifs de la vie nocturne : l'Association pour la réduction des risques (ARÉR) et le Collectif d'intervention contre les oppressions (CICLOP). Deuxièmement, le chapitre détaille comment se sont développées ces initiatives préfiguratives, à l'aide du modèle en cinq étapes pensé par Yates (2015), qui permet d'observer les actions de leur émergence à leur diffusion en scindant le processus entre *l'expérimentation*, *l'idéation*, la formulation du *code de conduite*, la *consolidation* et la *diffusion*. Comme la politique préfigurative implique une itération constante entre la théorie et la pratique, entre les idéaux et la mise en œuvre, il sera exposé comment, dans ce processus, les militant·es œuvrent à parfaire leurs pratiques dans l'objectif de les rendre plus en accord avec les idées qui les motivent. Une étape supplémentaire est donc ajoutée au processus : l'autocritique et l'amélioration. Étant donné que la littérature sur la politique préfigurative présentée dans le chapitre 2 indique que ses actions sont guidées par la tendance militante du moment, qui pointe vers une mise en pratique de l'intersectionnalité, une attention particulière sera portée dans l'exposition des résultats à l'égard de cette praxis.

### 5.1. Une mise en pratique des idéaux

La politique préfigurative implique un engagement quotidien envers des idéaux pour créer le meilleur monde possible. La scène rave, s'appuyant sur un éthos de bienveillance et de résistance, comme le chapitre 4 l'a exposé, apparaît comme une source d'idéaux à mettre en pratique, mais aussi à protéger devant l'affluence de non-initié·es qui fréquentent ses espaces. Pour les initié·es, une participation à la scène vient avec l'apprentissage de pratiques spécifiques qui serviront de socle à l'activisme de

certain-es, qui auront au préalable été en contact avec des idées radicales des mouvements sociaux. Ainsi se sont mises en place des initiatives militantes sous forme organisationnelle qui prennent appui sur deux approches : la réduction des risques et le *safer space*.

### 5.1.1. La réduction des risques

L'approche de la réduction des risques (RDR), aussi appelée « réduction des méfaits », est une approche qui gagne en popularité dans les années 1990 auprès des institutions de santé publique, au moment où l'épidémie de VIH-SIDA sévit chez les consommateur-rices de drogues par voie intraveineuse (Inciardi et Harrison, 1999). La récente crise des opioïdes engendre également un mouvement en faveur de la RDR, une approche qui a fait ses preuves devant l'incapacité de la stratégie répressive de contrer les problématiques liées à la consommation de substances psychoactives. D'après la *National Coalition for Harm Reduction* (S.D.) aux États-Unis, la RDR s'inscrit dans des pratiques militantes nées de mouvements sociaux actifs dès les années 1960 ayant des objectifs de justice sociale et d'anti-oppression qui allaient bien au-delà de l'intervention en toxicomanie. En effet, l'organisation cite les programmes de sécurité alimentaire mis en œuvre par le *Black Panther Party* dans les années 1960 jusqu'aux initiatives communautaires pour la justice reproductive issues du mouvement féministe dans les années 1970. L'idée centrale de la RDR est donc de minimiser les nuisances potentielles qui peuvent découler de pratiques ou situations sociales à risque. Au fil du temps, elle s'est précisée comme une approche ne cherchant pas à éradiquer en soi la source des méfaits potentiels (Lenton et Single, 1998), aussi illégale soit-elle, car elle s'est construite de manière oppositionnelle à une approche prohibitionniste et répressive.

Dans la scène rave, des pratiques de RDR ont été initiées dès ses balbutiements, alors que des événements tragiques de surdose liés à des substances adultérées refroidirent les ardeurs des noctambules dans différents contextes locaux (Henricksen, 2000). Des organisations en faveur de la RDR se sont mises en place dans les communautés de *ravers* afin de créer et distribuer des dépliants informatifs sur les drogues, rendre disponible des équipes de bénévoles pour répondre aux questions des usagers-ères et sensibiliser aux pratiques de consommation sécuritaire, comme en témoigne Lena Leblanc qui a participé à la scène rave dès ses débuts dans sa province des Maritimes d'où elle provient (entrevue, Montréal, 20 mai 2020). À Montréal, c'est l'Association pour la réduction des risques (ARÉR) qui s'est implantée dans les espaces festifs alternatifs dès sa création en 1997. L'ARÉR a été mise sur pied par un groupe d'amis-es fréquentant les raves *psy-trance* et étudiant dans les domaines de

la psychologie et de l'intervention sociale, raconte une de ses employé·es, Carolane Veilleux (entrevue, Montréal, 25 novembre 2020).

Guidée par l'hédonisme au cœur de la scène rave, l'ARÉR cherche non seulement à réduire les risques associés à la consommation de substances psychoactives, mais à agir plus largement pour « favoriser le plaisir de façon sécuritaire », explique Carolane (entrevue, Montréal, 25 novembre 2020). Comme il est écrit dans ses rapports annuels, l'organisme se dit motivé par le « pragmatisme, l'humanisme, la tolérance [...] la diversité [...] le respect de la dignité humaine, l'autodétermination, le respect des droits et libertés individuels, l'équité » (source anonymisée, littérature grise) et l'« ouverture et le libre-choix », ajoute en entrevue Carolane (entrevue, Montréal, 25 novembre 2020). L'organisme dit défendre une approche « non répressive » (source anonymisée, littérature grise) et « anti-oppressive » (source anonymisée, littérature grise). Toutes ces valeurs se concrétisent en une offre de services à toute personne qui les requiert, même si « elle n'a pas les outils pour avoir les meilleurs comportements pour intégrer un service ou pour respecter le cadre établi », précise Carolane (entrevue, Montréal, 25 novembre 2020). Pour poursuivre les réflexions engagées dans le chapitre 4, illustrant l'alliance entre actions militantes et caractéristiques scéniques, il convient donc de dire que l'ARÉR, en étant un organisme créé par et pour les *ravers*, reflète l'éthos de la scène. D'abord, l'esprit DIY encourage des participant·es de la scène à lancer des projets en se servant de la communauté et de leur réseau comme ressources pour les mettre en œuvre. Ensuite, menacés par la répression des autorités, notamment due à la panique morale autour de la consommation illégale de substances psychoactives dans ses espaces, des *ravers* instaurent leur propre ressource d'aide qui s'appuie sur une approche en opposition à celle, prohibitionniste, des institutions, et qui soutient les usager·ères aux prises avec des enjeux de santé mentale dans une perspective d'éthique du soin. Finalement, la mixité sociale propre à la scène rave des années 1990, décrite comme ouverte d'esprit et accueillante, définit une approche d'intervention dite de « bas seuil », explique Carolane, c'est-à-dire que rien n'est exigé de la part des usager·ères des services pour en recevoir la prestation et que tout le monde se voit accepté comme il ou elle est (entrevue, Montréal, 25 novembre 2020).

Le lien entre préfiguration et RDR liés aux drogues n'est pas évident. Il faut reculer à l'éthos de la scène rave, qui est idéalisé par ses initié·es, pour comprendre comment les pratiques de RDR en milieux festifs ont pour objectif de rapprocher la scène de son idéal : un espace hédoniste régi par une culture du soin, de l'entraide et de la bienveillance qui se veut aux antipodes de la scène commerciale et en

résistance à la culture hégémonique. Le chapitre élabore, en deuxième partie, la mise en pratique de l'ARÉR à travers une présentation des services qui se sont développés au fil du temps.

### 5.1.2. Éthique et politiques du *safer space*

L'expression *safe space* est utilisée depuis les années 1960 dans les communautés d'activistes. Celle-ci s'est transformée dans les années 2010 en « *safer space* » pour faire valoir le fait que la sûreté est un processus et non une finalité atteinte, ce qui résonne avec la définition de la politique préfigurative en tant que processus ou cheminement vers l'idéal. Elle entre dans la controverse aux États-Unis et en Angleterre à la suite de la publicisation d'initiatives d'étudiant·es universitaires sur les campus qui a soulevé un débat sur la liberté d'expression au milieu des années 2010 (Kelly, 2017; Kakaire, 2019). Alors que des *ravers* ont commencé au même moment à initier des pratiques d'espaces plus sûrs afin de contrer les problématiques de harcèlement et de discriminations dans leurs espaces festifs, une levée de boucliers et des critiques ont fusé de la part d'acteurs qui considéraient l'institution de règles et de codes de conduite comme une contradiction avec la liberté qu'est censée inspirer la fête (Kakaire, 2019). Ces arguments ont eu un écho dans mon échantillon de participant·es : un d'entre eux s'inquiète que l'on en arrive à policer les pistes de danse et que soit généré un climat de censure et de peur issu de la « culture de l'annulation », qu'il considère proche d'initiatives comme celles des espaces plus sûrs (source anonymisée, entrevue, Montréal).

Pourtant, les militant·es, qui mettent en œuvre des pratiques d'espaces plus sûrs en intervenant devant des situations d'harcèlement auxquelles iels sont témoins, disent vouloir créer des « conversations respectueuses » (Kakaire, 2019) qui engagent une « négociation patiente » et requièrent des compétences d'écoute (Saxelby, 2017) afin de « désescalader » les problèmes (Olivia Mills, entrevue, Montréal, 12 mai 2020). Leur approche s'inscrit en opposition à l'usage de la force et de la coercition de l'approche policière ou de la sécurité répressive, explique Olivia Mills qui applique les politiques d'espace plus sûr dans les événements qu'elle organise (entrevue, Montréal, 12 mai 2020). Les militant·es, comme ceux du CICLOP, priorisent une approche de réparation et de médiation afin de « faire sentir aux gens qu'ils sont encore aimés et bienvenus », ajoute-t-elle, à la différence d'une approche punitive et d'exclusion – qui demeure tout de même possible pour des agresseurs ou harceleurs répétitifs dans le déni. Ceux qui militent sur la scène sont guidés par l'éthos communautaire qui en régit ses espaces : « la communauté implique que l'on garde une place pour des gens qui ont fait des erreurs et qui travaille à s'améliorer », illustre Olivia.



À Montréal, les politiques d'espace plus sûr s'incarnent différemment qu'ailleurs. Philippe Larouche, de l'ADN, illustre que dans la culture festive berlinoise, la notion de *club* que sous-entend l'expression *nightclubs* est prise au pied de la lettre (entrevue, Montréal, 7 septembre 2021). En effet, le club implique en théorie une adhésion aux intentions, valeurs et pratiques de la communauté qui le forme, ce qui explique pourquoi, à la porte de plusieurs boîtes de nuit de Berlin, des questions sont posées aux intéressé·es de manière à vérifier leurs intentions et la concordance de leurs valeurs. D'autres portier·ères vont trier les intéressé·es en fonction de leur apparence ou de leur présentation, afin de préserver le plus possible leurs espaces issus des communautés queer des forces de l'hétéronormalisation. Les deux encadrés suivants donnent un aperçu des pratiques à la porte de clubs que j'ai expérimentées dans d'autres localités.

*30 novembre 2016, 23h00, Club Berghain, Berlin*

Pour une première soirée à Berlin, nous tentons d'entrer le plus imposant et influent club de la ville, le Berghain, où performent une série de DJ que j'admire. Nous savons que nos chances sont piètres de rentrer. La clientèle est triée sur le radar par le portier en fonction de l'apparence, car l'espace est privilégié pour les hommes de la communauté gaie. Nous avons suivi tous les conseils : s'habiller sobrement en noir, ne pas parler trop fort dans la file, ne pas rentrer en groupe, avoir l'air impassible, apprendre quelques mots d'allemand pour échanger avec le portier, etc. Nous attendons une bonne heure dans la file et, arrivées devant la porte, accompagnées d'un simple regard, le verdict : « nein ».

*31 novembre 2016, 00h30, Club ://about:blank, Berlin*

Après ce refus d'entrer au Berghain, nous nous rabattons sur un autre club où les politiques à la porte sont moins strictes et où l'offre musicale apparaît aussi intéressante. Nous avons de la chance : la portière nous questionne sur le nom de la soirée qui a cours dans le club, mais nous n'en avons aucune idée. Elle nous laisse tout de même entrer, en nous expliquant les règles : l'utilisation des téléphones cellulaires est complètement interdite partout dans le club et le lieu est un espace sécuritaire pour les personnes LGBTQ2IA+. L'intérieur reflète tout du club berlinois : une ancienne boîte de nuit clandestine dans un bâtiment désindustrialisé, sombre, aux murs placardés de graffitis, où y joue du techno minimaliste.

16 juillet 2017, 00h30, Club Nowadays, Brooklyn

Je traîne mon groupe d'amies dans ce que je crois être le meilleur club de New York. Ce soir-là, le collectif Working Women que j'aime beaucoup est derrière les platines. On entre facilement après avoir fait la file. Dans le portique, un·e employé·e nous dicte les règles de l'espace : « faire partie d'une communauté, écouter de la musique et danser sans distraction est très important pour les gens qui viennent ici. C'est tout à fait correct si vous venez ici pour simplement sortir en ville, mais il est important de respecter l'importance que cet endroit a pour certaines personnes en suivant les règles suivantes :

- Nous n'avons aucune tolérance pour la violence, le racisme, la transphobie, le sexisme ou tout autre comportement ou discours discriminatoire. Ne fixer personne. Si vous voulez toucher une personne, demandez-lui d'abord si cela lui convient.
- N'utilisez pas votre téléphone cellulaire ou ne prenez pas de photo quand vous êtes sur ou autour de la piste de danse. Si vous avez besoin d'utiliser votre téléphone, allez dans une autre salle de l'espace.
- Minimisez les conversations sur la piste de danse pour maintenir l'espace pour les personnes qui veulent danser. Allez dans les autres endroits du club pour parler avec vos ami·es.
- Si quelqu'un ou quoi que ce soit vous fait sentir insécure à l'intérieur, allez voir un·e des employé·es chargé·es de maintenir l'espace le plus sûr possible (*safer space monitor*) ou allez voir n'importe quel·le autre employé·e qui vous aidera.

L'espace est soigné. Quelques néons fluorescents éclairent les corridors, mais la piste de danse nous plonge dans le noir absolu. Un arôme d'eucalyptus nous enveloppe. Tous les paramètres sont réunis pour permettre une réelle immersion dans la danse.

Dans la culture festive montréalaise, les pratiques d'exclusivité ne sont pas communes chez les acteur·rices de la vie nocturne, explique Axel Fournier, du CICLOP (entrevue, Montréal, 8 novembre 2018). Sa scène rave étant davantage façonnée sur la notion de mixité sociale et associée à une image d'ouverture d'esprit, ceux qui y contribuent préfèrent garder leurs espaces ouverts à tous·tes, mais développer leur vigilance à l'égard des situations problématiques, comme le précise Étienne Gagnon, organisateur d'événements rave pour Nocturnus, qui affirme garder un œil sur les participant·es qui lui semblent moins initié·es à la scène (entrevue, Montréal, 10 février 2020). Quelques organisateur·rices gardent un profil bas afin de préserver leurs espaces pour leur communauté – leur communication se situant par exemple uniquement par voie d'infolettre aux abonné·es. La prépondérance de l'ouverture des espaces festifs à un public mixte teinte donc la mise en pratique de l'éthique d'espace plus sûr. L'objectif de ceux qui l'appliquent est de transformer des espaces déjà existants en faveur d'une culture de l'inclusivité et de la sûreté, et conséquemment exposer une population plus large à ses principes.

C'est le CICLOP qui a commencé à porter cette mission dans la scène rave et au-delà à partir de 2017. Son cofondateur, Axel Fournier, explique que l'organisme offre un service d'intervention en milieux festifs basé sur les principes du témoin actif de même que des formations et ateliers pour les promoteur·rices, les organisateur·rices d'événements, les propriétaires de salles de spectacle, les professionnel·les de l'intervention sociale, ainsi que les participant·es des scènes pour rendre leurs espaces plus sûrs en les instruisant sur des pratiques inclusives et contre le harcèlement. De plus, Olivia Mills, du collectif VENOM, explique qu'en introduisant dans les milieux festifs des intervenant·es qualifiées et formées, qui ont des caractéristiques identitaires les rapprochant des cibles potentielles de harcèlement et d'oppression, l'organisme rend plus facile la recherche d'aide pour les femmes, les personnes trans et les personnes non-binaires, qui autrement se sentent inconfortables auprès des gardiens de sécurité (entrevue, Montréal, 12 mai 2020). Plus largement, en engageant des conversations avec les gens pour discuter avec eux des frontières qu'ils ont dépassées par leurs comportements, les intervenant·es combattent un aspect de la culture du viol qui est celui de garder sous silence ou de ne rien faire face aux comportements qui s'inscrivent dans les violences sexuelles auxquels nous sommes témoins, défend Axel Fournier (source journalistique anonymisée, littérature grise). Motivé·es par une politisation radicale et l'éthos de rave qui s'entrecroisent chez les initiateur·rices et les membres du CICLOP, ceux-ci mettent en pratique les théories féministes, antiracistes et queer tout en protégeant le caractère typiquement inclusif de la scène pour les minorités sexuelles et de genre. La partie 2 de ce chapitre présente plus précisément comment ces militant·es tentent de préfigurer les milieux festifs inclusifs et sûrs à travers leurs services qu'ils ont développés de manière processuelle.

## **5.2. Les processus de la politique préfigurative**

Comme présenté dans le quatrième chapitre, Yates (2015) modélise l'activisme préfiguratif à travers un processus de développement des pratiques comportant cinq étapes : l'expérimentation, l'idéation, le code de conduite, la consolidation et la diffusion (voir chapitre 2 pour le détail). C'est donc en suivant ce raisonnement que je présente le développement des pratiques de l'ARÉR et du CICLOP. Dans ces processus d'émergence et de mise en œuvre, il apparaît juste d'ajouter une étape, qui est celle de l'autocritique et de l'amélioration des pratiques, car il est propre à la politique préfigurative de questionner et de parfaire ses pratiques continuellement de manière à se rapprocher de ses idéaux. De plus, le rôle de certains passeurs sera présenté afin de comprendre les dynamiques de diffusion à l'œuvre dans les deux cas d'étude.

### 5.2.1. L'ARÉR

Sans avoir réussi à discuter avec les initiateurs de l'ARÉR qui ont démarré l'organisation en 1997 – ce qui m'aurait permis de préciser les étapes d'expérimentation et d'idéation de l'organisme – la présentation de l'émergence et du développement se concentre ici plus spécifiquement sur l'intégration de l'organisme dans le milieu des festivals et la professionnalisation de ses pratiques racontée par deux employées interrogées.

#### Expérimentation et idéation

L'ARÉR, à l'image des autres initiatives de RDR en milieux festifs clandestins, est née du constat que la police était l'unique ressource pour les personnes qui expérimentaient des situations difficiles, mettant en danger leur santé physique ou mentale. Que cela soit de l'ordre du *bad trip*, d'une psychose, d'une surdose ou d'un malaise, signaler le 911 devant un tel cas en revenait souvent à mettre à risque les autres *ravers* et à remettre entre les mains d'une institution stigmatisante les usager·ères dont l'expérience tournait mal. C'est ainsi qu'une poignée de *ravers* a eu l'idée d'instituer une ressource de soutien sans jugement et déstigmatisante par des personnes outillées pour répondre aux besoins des usager·ères. Carolane Veilleux raconte ce qu'elle sait des débuts de l'organisme :

Au début, l'ARÉR était composée de gens qui étaient parfois DJ ou qui étaient des *ravers* et elle a vécu d'amour et d'eau fraîche pendant très longtemps parce que la mission première était vraiment de soutenir les gens qui font la fête pour que ces gens-là puissent consommer librement, mais avec informations éclairées, avec le matériel qui réduirait les risques et avec le soutien qui peut permettre de passer à travers des expériences difficiles. (Entrevue, Montréal, 25 novembre 2020)

#### Code de conduite et consolidation

Aujourd'hui, l'ARÉR ratisse plus large, en offrant une gamme de services diversifiés et en s'implantant dans les milieux festifs commerciaux fréquentés par le grand public. « Peu importe le milieu qui fait appel à nos services, on offre des services de premiers soins, des services de soutien de psychose, en *bad trip*, en situation de violence conjugale, *et cetera*. On est souvent l'espèce de mini clinique dans le festival ou le rave », explique Carolane (entrevue, Montréal, 25 novembre 2020). Des années d'intervention psychosociale auprès des *ravers* ont généré un précieux savoir expérientiel qui s'est transmis de génération en génération de bénévoles et d'employé·es à travers des protocoles qu'ils ont améliorés au fil du temps. Sara Laroche, employée à l'ARÉR, explique : « à force qu'il y ait une demande grandissante sur le terrain pour notre service, une de mes collègues s'est mise à créer un protocole d'intervention plus clair et essayer de créer quelque chose pour encadrer ce qu'on faisait » (entrevue,

Montréal, 20 janvier 2021). Elle ajoute que le protocole est revu régulièrement de manière à intégrer les nouvelles pratiques qui apparaissent dans la littérature académique sur l'intervention, mais que la majorité de leur pratique d'intervention découle de leur savoir expérientiel dans la mesure où la littérature académique se concentre plus spécifiquement sur l'intervention en dépendance et moins sur l'intervention en RDR. Plus encore, l'ARÉR a développé une expertise « pour le langage nuancé en termes de consommations de substances », dit Carolane (entrevue, Montréal, 25 novembre 2020), mais également des savoirs en matière de santé et sécurité des participant-es en situation d'intoxication ou de problèmes de santé. Sara illustre :

On s'est rendu-es à gérer des cas de personnes sur les perturbateurs qui ne répondent pas parce qu'on a été jumelé-es avec des équipes médicales qui ne répondaient pas à la demande ou qui n'étaient pas assez nombreuses ou compétentes, ou bien que les services en santé sur les sites de festivals étaient semi-inexistants. (Entrevue, Montréal, 20 janvier 2021)

La recherche de subventions publiques dans lesquelles la norme est au financement par projets a contribué à créer de nouveaux volets de services qui font de l'ARÉR un organisme agissant sur plusieurs fronts à la fois, toujours selon l'approche de la RDR. Le financement obtenu en 2022 pour leur projet *Spotlight : droit à la fête* lui a donné les ressources nécessaires au développement de leur volet d'intervention contre les violences sexuelles et les oppressions en milieux festifs (Sara Laroche, courriel, 14 décembre 2022).

Pour donner une idée de l'étendue concrète de leur travail de prévention et d'intervention, d'après son rapport de l'année 2019-2020 (source anonymisée, littérature grise), 61 journées d'intervention ont été réalisées, 52 bénévoles ont été formé-es et 8485 interventions directes ont été comptabilisées par l'équipe, incluant 289 interventions de crise. L'organisme a distribué 21 039 matériels préventifs au courant de l'année, que ce soient des kits de Naloxone pour prévenir les surdoses liées aux opioïdes, des préservatifs, des cartes informatives sur les drogues, etc.

Les deux employées de l'ARÉR interrogées expliquent que lorsqu'un promoteur demande les services de l'organisme, ce dernier déploie une tente avec des lits et une aire de repos ou de dégrisement qui devient parfois un espace où l'équipe médicale envoie les personnes en détresse afin que leur état soit surveillé étroitement par des personnes qualifiées en intervention psychosociale. Il installe également un kiosque d'information où le matériel est distribué. Enfin, il déploie une équipe mobile qui se promène sur le terrain pour s'assurer que tout le monde est en sécurité et s'amuse. L'organisme offre des formations « témoin actif » en lien avec les violences sexuelles dans lesquelles il décortique la notion

de consentement afin que celle-ci soit partagée dans le milieu festif. Fort de son expertise en réduction des méfaits liés aux drogues, il concentre aussi une partie de ses efforts à responsabiliser le public sur le soin et la bienveillance entre ami·es ou envers les autres, afin de prévenir les surdoses ou les agressions par « soumission chimique », explique Carolane (entrevue, Montréal, 25 novembre 2020).

D'autre part, l'organisme a travaillé de nombreuses années à mettre en place un service d'analyse de substances afin d'évaluer, sur une base volontaire et individuelle, la composition de substances achetées sur le marché non-règlementé dans l'objectif d'éviter des surdoses ou réduire les risques associés à la consommation. Dans le contexte canadien où une telle pratique d'analyse est illégale, sa mise en œuvre est le fruit de longues négociations et d'une exemption à la loi 56.1 afin d'implanter un projet-pilote, qui s'est consolidé en 2020 en une permission d'offrir ce service à l'ensemble du Québec pendant trois ans. Comme chaque nouvelle initiative de l'ARÉR, celle-ci est passée de l'idéation et un « stade embryonnaire », pour reprendre les mots de Sara (entrevue, Montréal, 20 janvier 2021), pour ensuite être expérimentée par un projet-pilote, et finalement générer un code de conduite qui consiste en un protocole intégré dans la formation des intervenant·es et une consolidation par la mise en pratique.

#### Autocritique et amélioration

Dans l'objectif d'améliorer ses pratiques, l'ARÉR participe à des activités de concertation incluant des organisateur·rices d'événements de la scène rave, ainsi que d'autres organismes en RDR et d'intervention en milieux festifs (IMF). D'une part, les organisateur·rices d'événements peuvent exprimer leurs besoins et proposer des améliorations aux organismes présents dans ces activités, dont l'ARÉR. D'autre part, la concertation permet aux membres de l'ARÉR de s'ouvrir à des approches distinctes et confronter ou valider leur code de conduite auprès des autres organismes. Par exemple, en adoptant une politique du « bas seuil », telle que présentée plus haut, et en acceptant de donner leurs services à toutes les entreprises, organisations ou promoteurs qui les requièrent, peu importe leurs valeurs et leurs intentions, l'ARÉR s'inscrit en divergence avec d'autres organismes, comme le CICLOP qui porte une attention particulière à la mise en œuvre de ses valeurs d'inclusivité, de représentation et de diversité dans ses pratiques et ses services.

Ensuite, ces activités de concertation et ces relations avec les autres organisations du domaine de l'IMF amènent l'organisme à se questionner sur des pratiques d'appropriation culturelle qui ont cours dans les espaces de la scène de musique électronique *psy-trance* d'où il émerge principalement et dans laquelle il est encore actif. Carolane illustre : « dans beaucoup d'événements où l'on va, il y a de l'appropriation

culturelle dans la décoration et dans les costumes » (entrevue, Montréal, 25 novembre 2020). Cette prise de conscience n'a pas pour autant inspiré l'implantation de nouvelles pratiques d'intervention pour repérer et sensibiliser le public sur ces questions, inviter les organisateurs d'événements à agir sur ces enjeux ou intervenir auprès de ses membres dans l'optique d'en réduire les manifestations. Carolane soutient que la prise de conscience est encore trop récente pour engager de réels changements au sujet de cet enjeu. Néanmoins, elle soutient que les questions de diversité et d'inclusivité apparaissent de plus en plus importantes pour les coordonateur·rices de l'organisme, qui sont encore à l'étape de la réflexion afin de trouver des stratégies de recrutement qui éviteraient d'implanter des pratiques de tokenisation dans leur organisme, c'est-à-dire en intégrant des membres de la diversité ethnoculturelle ou de la diversité de genre et d'orientation sexuelle dans le seul but de cocher des cases. « On veut travailler à changer nos façons de faire pour être plus attirants », explique-t-elle (entrevue, Montréal, 25 novembre 2020).

Par ailleurs, l'ARÉR est en constant développement de nouveaux volets d'intervention. Offrant déjà du matériel afin de protéger la santé sexuelle des membres du public (Sara Laroche, entrevue, Montréal, 20 janvier 2021), les coordonateur·rices de l'ARÉR constatent le niveau inégal de compétence des intervenant·es pour dialoguer sur ce sujet. Ainsi, l'organisme, sous l'impulsion d'une employée, a décidé d'améliorer la formation interne sur la santé sexuelle afin d'habiliter les intervenant·es à aborder avec le public des questions de sûreté liées à des pratiques sexuelles, de prévention des infections transmissibles sexuellement et par le sang, ainsi que le caractère nébuleux du consentement en état d'intoxication. Carolane explique :

Ça fait une couple d'années qu'on a des formations sur les effets des substances sur les différentes phases de la sexualité, que ce soit au niveau physique et psychologique. Avec ça sont venues toutes les questions de consentement parce que dans les milieux festifs, ça s'est beaucoup posé. (Entrevue, Montréal, 25 novembre 2020)

Les recommandations proposées par cette militante ont également pour objectif de donner de meilleurs services et mieux répondre aux situations spécifiques de personnes LGBTQ2IA+, dans un objectif de parfaire l'inclusivité des pratiques de l'ARÉR. De plus, en s'inspirant d'autres organisations qui implantent des pratiques préventives dans des festivals internationaux, l'ARÉR tire de nouvelles idées afin d'alimenter ce volet de leurs services.

## Diffusion

L'ARÉR, étant maintenant impliquée auprès d'instances plus larges – tels que l'Association des intervenant·es en dépendance du Québec (AIDQ), de la Direction de santé publique du Québec et de certaines Directions régionales de santé publique, des instituts universitaires, des écoles et des commissions scolaires – elle diffuse son savoir et ses pratiques en donnant des conférences, des formations et des ateliers. Par exemple, durant l'année 2019-2020, 13 formations ont été données s'adressant principalement à des professionnel·les, 20 rencontres et collaborations d'expertise-conseil ont été réalisées, 3 conférences ont été données, 7 kiosques ont été installés et 4 ateliers ont été tenus pour éduquer les personnes utilisatrices. L'ARÉR évalue que 1010 personnes ont été rejointes dans le cadre de ces activités de diffusion (source anonymisée, littérature grise), qui sensibilisent différents milieux sur les impacts négatifs de la répression, de la prohibition et de ce que les militant·es comme Carolane appellent « la guerre aux drogues » (entrevue, Montréal, 25 novembre 2020). Après tant d'années d'activité, l'organisme a également développé une expertise en recherche de subventions pour une mission qui « est peu à la mode », c'est-à-dire celle de « soutenir la récréation » (Carolane Veilleux, entrevue, Montréal, 25 novembre 2020). Il aide d'autres organismes avec des missions similaires dans les milieux festifs à développer leur structure et se professionnaliser, à travers, notamment, le projet Groove, chapeauté par l'AIDQ et initié par l'ARÉR, qui rassemble près d'une quinzaine d'initiatives en IMF. Ainsi, l'ARÉR en est venue à s'imposer comme un leader dans le domaine de l'IMF au Québec.

L'ARÉR a été fondée par des personnes qui sont devenues chercheuses ou professionnelles de la santé, ce qui maintient l'organisme en lien étroit avec la recherche scientifique. Carolane explique que, d'un côté, ces pairs du milieu académique ou de la recherche fournissent de la documentation scientifique à l'organisme pour adapter les formations et ateliers avec les connaissances les plus récentes et, de l'autre côté, l'organisme alimente les chercheur·euses des données et des savoirs issus d'une base communautaire et alternative difficilement accessible (entrevue, Montréal, 25 novembre 2020). Il participe aussi à la publication de quelques textes scientifiques et de livres de vulgarisation. Ses bonnes relations avec le milieu institutionnel, comme c'est le cas avec l'Institut universitaire sur les dépendances, l'amènent à se faire référer auprès d'instances administratives, comme la Direction régionale de santé publique de Montréal ou des Laurentides, ainsi que le ministère de la Santé et des Services sociaux. L'Institut universitaire agit donc comme passeur ou comme courroie de diffusion pour l'ARÉR, ses perspectives antiprohibitionnistes et ses savoirs issus de la scène rave, qui transfèrent vers l'administration publique. L'organisme collabore, par exemple, à développer des outils de



prévention en lien avec les jeunes et la consommation, ou agit comme organisme-conseil dans la création de contenu de publicités créées par ces instances. Leurs savoirs passent à travers une phase de normalisation, c'est-à-dire qu'ils sont atténués par les normes institutionnelles, explique Carolane.

Ils ne vont pas écouter tous nos conseils et ils ne vont pas nécessairement nous payer non plus. Ils vont nous envoyer leur contenu de publicité, on va pouvoir le commenter, donner nos recommandations, mais après ça, ça ne va pas nécessairement être entendu, ou appliqué du moins. (Entrevue, Montréal, 25 novembre 2020)

Il n'en demeure pas moins que de jouer un profil bas dans diverses instances avec lesquelles l'ARÉR collabore lui permet d'inspirer la confiance à son égard. Le développement de l'ARÉR indique que cette stratégie en est venue à engendrer une influence douce par des militant·es armé·es de patience. Dans la scène commerciale sur laquelle l'ARÉR agit depuis 2015-2016, l'organisme est devenu une référence en matière de RDR en milieux festifs et ne cherche plus de partenaires ou de clients, car ces derniers viennent maintenant à eux. L'organisme a réussi à percer dans la scène commerciale en s'implantant dans les événements festifs des Productions CUBE, du Groupe Polar et des Productions toniques. Au départ, l'objectif de telles collaborations était de se financer par ces entreprises prospères afin de continuer à œuvrer dans les milieux alternatifs qui n'ont pas les fonds pour acheter les services de l'ARÉR, explique Sara Laroche (entrevue, Montréal, 20 janvier 2021). Victime de leur succès et d'un intérêt grandissant pour la RDR chez les grands promoteurs, l'ARÉR s'est vue obliger de grossir en termes de structure organisationnelle et d'effectifs pour répondre aux besoins de la scène commerciale. Les militantes de l'ARÉR interrogées soutiennent qu'en gagnant en crédibilité auprès de ces institutions, ses membres ont poussé la vision de l'organisme auprès des organisateurs afin d'atténuer certaines pratiques répressives, telles que les fouilles abusives, et mettre en place des pratiques préventives, comme l'analyse de substances. Sara illustre la confiance grandissante que les acteur·rices de la scène ont à l'égard de l'organisme :

Maintenant, dans [festivals anonymes], on est invité·es sur une table avec le chef de la sécurité, le pharmacien qui est aux fouilles à l'accueil pour valider ce qui est de la médication ou pas, le chef de l'équipe médicale et la direction des opérations pour donner notre expertise sur qu'est-ce qui pourrait aider à réduire les départs en ambulance, qu'est-ce qui pourrait aider à réduire les violences, à améliorer l'expérience générale des festivaliers. Année après année, on nous entend de plus en plus parce qu'on voit qu'ils implantent des choses que l'on propose et leurs mesures finissent par changer un peu. (Entrevue, Montréal, 20 janvier 2021)

Par ailleurs, d'après Sara, c'est devant la controverse et la mauvaise réputation des événements du Groupe Polar, qui s'appuient sur de fréquents départs en ambulance et des interventions policières,

que le promoteur a été contraint de mettre en place des nouvelles pratiques de prévention s’il souhaitait continuer ses activités. En effet, ayant gagné en crédibilité auprès d’une Direction régionale de santé publique, cette instance a agi comme passeuse vers l’entreprise en événementiel Groupe Polar, qu’elle a encouragé fortement – pour ne pas dire obligé – à implanter dans ses événements festifs hebdomadaires les services de l’ARÉR. Sara donne des détails sur ce processus de diffusion :

Au niveau de [la région X], la Santé publique est de plus en plus présente en milieux festifs et elle impose des trucs aux promoteurs. Pas à titre de réglementation, mais à titre de « tu vas m’avoir dans les pattes si tu ne réponds pas aux critères et ça se peut que ton événement n’aille pas lieu si tu ne réponds pas à mes critères ». C’est plus dans l’informel de ce que je comprends. Ce sont des recommandations comme avoir une ambulance sur place, avoir un partenariat avec les hôpitaux les plus proches à l’avance, favoriser l’accès à l’eau et des trucs comme ça. En fait, ce qui ressemble beaucoup aux recommandations que nous on fait aux festivals ou que le coroner a fait à [festival anonyme] après le décès d’une festivalière. (Entrevue, Montréal, 20 janvier 2021)

Ces informations n’ont pas été corroborées par mes données collectées auprès d’un membre haut placé de l’entreprise Groupe Polar, mais une revue de l’actualité indique effectivement de nombreux incidents et des relations difficiles entretenus par le promoteur avec les services de police et de santé publique.

Au moment de rédiger ces lignes, l’ARÉR concentrait la majorité de ses activités dans les événements de la scène commerciale, où elle s’est diffusée considérablement. Le chapitre 7 présente plus spécifiquement le rôle actuel de l’organisme dans ces espaces festifs.

### **5.2.2. Le CICLOP**

On dit des projets de mise en œuvre d’espaces plus sûrs qu’ils sont nécessairement expérimentaux et en constante amélioration : « c’est une courbe d’apprentissage, une qui est nécessaire. D’introduire des espaces plus sûrs transformatifs dans des lieux imparfaits est toujours mieux que d’attendre qu’apparaisse l’espace idéal » (Kakaire, 2019). C’est également le propre de la politique préfigurative, qui propose des pratiques passant à travers un développement processuel. Celui-ci est assez évident dans le cas du CICLOP.

#### **Expérimentation et idéation**

L’histoire du CICLOP débute d’une idée inspirée de pratiques militantes qui ont cours au sein de communautés festives alternatives aux tendances radicales : celles d’utiliser les moments festifs comme les festivals pour faire de l’éducation populaire par le biais d’ateliers ou de conférences. Cette pratique a donné envie à l’un de ses cofondateur·rices, Axel Fournier, de créer un atelier sur comment draguer

dans les boîtes de nuit sans harceler (entrevue, Montréal, 8 novembre 2018). Animé par le féminisme, son objectif apparaît comme celui de renverser le fardeau de la responsabilité sur les agresseurs plutôt que sur les victimes, à l'inverse du discours dominant, et de partager un code de conduite simple et efficace pour éduquer les personnes afin d'approcher respectueusement les autres. Celui-ci comporte ces règles simples : n'interromps pas une personne en train de danser, ne la suis pas ou ne la fixe pas toute la soirée, sois visible quand tu l'approches pour qu'elle te communique son consentement, respecte et accepte ses limites et ne drague pas une personne qui a besoin d'aide. Ce code de conduite, mais surtout ce discours responsabilisant, a toujours été au cœur du CICLOP, même aux balbutiements de sa fondation. Ses cofondateur·rices défendent une vision des violences et du harcèlement qui responsabilisent aussi les promoteurs et toute la communauté de *ravers*, qui peuvent s'outiller à l'aide de leurs ateliers et matériels éducatifs pour répondre aux besoins des autres. Olivia Mills, qui a implanté les mesures du CICLOP dans les environnements festifs qu'elle organise, explique que c'est l'ensemble des individus créant l'environnement par leur présence qui peuvent cultiver la sûreté et l'inclusivité des personnes plus vulnérables à être opprimées (entrevue, Montréal, 12 mai 2020).

Cet atelier s'est transposé par la suite en un chapitre de *zine* publié en 2016, qui est devenu viral sur internet, ainsi qu'en un court-métrage réalisé par un influent média de la scène de musique électronique. Peu de temps après, le CICLOP est fondé. Sa première année d'existence a consisté en une sorte de consultation publique auprès de personnes de couleur, de femmes et de personnes queer dans la scène montréalaise, dans le but de développer une compréhension des enjeux spécifiques vécus par les groupes marginalisés en milieux festifs. Iels ont réfléchi ensemble à des stratégies pour accroître l'inclusivité et la sûreté dans les milieux festifs. Combiné à une recherche dans la littérature sur l'intervention sociale, l'accumulation de données d'entrevues informelles, un partage d'informations avec d'autres organisations qui œuvrent sur des enjeux similaires dans d'autres localités et un apprentissage académique de la pratique du travail social, le CICLOP a développé un plan d'intervention. En décembre 2016, le CICLOP propose un atelier pour apprendre aux promoteurs de la scène rave les rudiments des politiques d'espaces plus sûrs. Un bon nombre d'acteur·rices de cette scène ont répondu à l'appel pour participer au premier rodage de l'atelier et ont engagé pour la première fois une conversation commune et en personne sur les enjeux de violences sexuelles et d'oppressions dans la scène. Axel donne un aperçu de l'événement :

Il y a vraiment une scène musicale qui s'est assise ensemble à 2:00 de l'après-midi... il y avait des gens qui avaient fait le *party* jusqu'à midi et qui se sont présentés avec une heure de sommeil dans le corps et un café à la main. Ce sont tous des gens qui, quand ils se

croisent dans des événements, ils se font un petit signe de la tête, mais ils ne se parlent pas. C'était la première fois que la plupart de ces gens-là s'assoient de jour dans une salle pour se parler en personne de ces enjeux-là, plutôt que sur Facebook, par exemple. Nous, on a présenté notre début de matériel de formation et après, on a proposé différentes solutions et on a animé une discussion pour savoir ce qu'ils pensaient de ces solutions-là, comme mettre des affiches par exemple, ou installer de vraies portes dans les toilettes – parce que dans les *after parties*, il n'y a pas toujours de portes. Les avantages de notre stratégie en termes d'action collective, c'était que plutôt que ça soit le CICLOP qui leur a dit quoi faire, on a plutôt créé une conversation et les gens ont pris des initiatives de leur bord. Ça a fortement préparé le terrain pour la suite. (Entrevue, Montréal, 8 novembre 2018)

Par la suite, une vague de dénonciations de violences sexuelles dans la scène, en parallèle avec le mouvement #MoiAussi, a eu un écho chez les promoteurs et organisateurs, qui sont en « majorité des gars cis », témoigne Axel, et qui s'étaient rencontrés lors de cette journée pour admettre communément qu'il y avait un problème de harcèlement sexuel et que des changements devaient être mis en œuvre (entrevue, Montréal, 8 novembre 2018). D'après Axel (courriel, 24 mai 2023), l'événement aurait même incité cette vague de dénonciation dans la scène, car il aurait enclenché un changement de culture au sein de ses acteur·rices. Par la suite, le CICLOP a précisé son mandat pour concentrer ses efforts sur l'éradication du harcèlement et des oppressions sur les pistes de danse, écartant donc un volet important des enjeux sur la scène : les oppressions et discriminations qui sévissent dans les industries de la musique en général<sup>34</sup>. Manquant de ressources pour agir sur ces deux fronts à la fois, le CICLOP a mis sur pied un service d'intervention sur les pistes de danse, de façon à se présenter comme la ressource auprès des acteur·rices de la scène qui souhaitaient agir sur les problématiques de harcèlement. L'élaboration du service d'intervention et de l'offre formelle d'ateliers a été le fruit de toute une année de préparation, de consultation de la communauté, d'idéation et d'expérimentation.

#### Code de conduite et consolidation

Dès qu'ils furent prêt·es, les instigateur·rices du CICLOP ont commencé à offrir leur service d'intervention autant aux petits promoteur·rices de la scène rave qu'aux grands festivals de la scène commerciale. Les attitudes face aux pratiques dans les plus gros festivals se sont avérées mitigées, en ce sens que les responsables des équipes de sécurité ont témoigné avoir de la difficulté à intégrer le protocole d'intervention du CICLOP dans leurs opérations. Pour illustrer, André Langlois,

---

<sup>34</sup> Un mandat qui a été adopté, notamment, par les regroupements et organismes Femmes\* en musique, MTL Women in Music, Lotus collective MTL Coop, shesaid.so MTL et le réseau DIG! Différences et inégalités de genre dans la musique au Québec, oeuvrant à lutter contre le sexisme au niveau des industries de la musique au Québec (pour plus d'informations sur ces initiatives, voir Blais-Tremblay, 2020).

actuellement employé chez Les Productions CUBE et autrefois dans une filiale des Productions toniques, donne son avis sur l'initiative :

Iels avaient vraiment un type d'intervention particulier. Iels allaient directement vers les gens, faisaient des interventions, iels étaient habitués, quand je les avais engagé-es la première fois, iels m'avaient expliqué ça, qu'iels allaient sur les pistes de danse, dans les clubs et iels faisaient de l'intervention autant auprès de l'agresseur que de l'agressée, je te dirais que ça n'a pas... Ça vaut ce que ça vaut, mais dans notre cas, ça a été plus difficile à intégrer avec les équipes en place parce que... ce qui était compliqué c'est qu'eux autres travaillaient un peu tous seuls, mais quand tu es dans un événement, c'est complexe un événement, tu as la personne de sécurité, etc. Eux, iels étaient plus cavaliers seuls et des fois, en allant parler à l'agresseur, créaient quelque chose. Après ça, iels allaient voir la sécurité et disaient : « lui, il pose problème », et là tu fais « attend là, tu ne peux pas... ». Bref, nous, on est plus dans la prévention qu'eux. (Entrevue, Montréal, 21 octobre 2020)

Du côté des militant-es du CICLOP, ces tensions avec les équipes de sécurité et les responsables ont engendré des interventions difficiles, voire dangereuses. Axel raconte :

Ça a déjà compromis ma sécurité en festival parce que je faisais de l'intervention témoin actif en me promenant et j'ai fini par me faire harceler par quelqu'un et la sécurité ne m'a pas pris au sérieux parce qu'elle ne m'aimait pas. Je leur parlais sur le walkie-talkie et ils ne me répondaient pas. (Entrevue, Montréal, 3 juin 2020)

Cette situation a encouragé les instigateur-rices du CICLOP à implanter une condition pour les acteur-rices qui souhaitent obtenir leurs services : qu'un bon nombre d'administrateur-rices et de coordonnateur-rices de l'entreprise ou du collectif participent à un atelier préalable à l'implantation du service d'intervention afin de poser des bases idéelles communes, s'assurer que tout le monde s'entend sur les concepts de base tels que le consentement, les frontières interpersonnelles, le harcèlement, l'inclusion, etc., explique Axel (entrevue, Montréal, 3 juin 2020). De plus, en arrivant sur les lieux d'un événement, l'équipe d'intervention du CICLOP, clairement identifiée, prend le temps de faire le tour de tous·tes les agent-es de sécurité pour expliquer leur rôle et discuter de la manière dont iels s'attendent à travailler avec l'équipe de sécurité. L'organisme demande aussi des promoteur-rices d'événements que des toilettes non genrées soient mises en place pour favoriser l'inclusion des personnes trans et non-binaires et qu'une zone sûre où la musique est plus faible et l'éclairage est adapté soit installée afin de recevoir les personnes dans le besoin. Dans les plus gros événements, il installe des affiches avec un code de conduite anti-oppressif qui communique des règles claires : « aucune tolérance pour le harcèlement, la discrimination, le langage haineux, le sexisme, le racisme, l'homophobie ou la transphobie. Soyez attentifs aux autres. Respectez l'espace et les limites de chacun(e). Demandez le consentement : non, c'est non », peut-on lire sur une affiche du festival OVAL

(Louis Durand, entrevue, Montréal, 20 novembre 2020). En appliquant ce code de conduite, le CICLOP et les partenaires-promoteurs tentent d'implanter des règles sociales concernant ce qui est correct de faire et ce qui est incorrect (Kelly, 2017) afin que les espaces deviennent plus sûrs pour les personnes marginalisées ou systématiquement plus fréquemment opprimées ou harcelées. En plus de cela, le CICLOP offre périodiquement des ateliers ouverts au public afin d'enseigner les rouages de l'approche témoin actif pour introduire dans les milieux festifs des participant·es alertes aux enjeux de harcèlement et habileté·es à intervenir. L'organisme couvre plus large que le harcèlement sexuel en créant aussi des mises en situation qui concernent les micro-agressions racistes, transphobes ou homophobes. En pratiquant en groupe en contexte d'atelier, les participant·es développent une confiance en elleux pour intervenir devant des situations problématiques. En éduquant la population à réagir, le CICLOP et les autres organismes qui offrent des formations témoin actif transforment une poignée de gens qui deviennent plus vigilants et réactifs.

Au total, le CICLOP en est venu à offrir quatre services : des intervenant·es-employé·es, une banque de bénévoles, de la consultation et des ateliers éducatifs. L'intervention s'appuie sur un protocole développé par l'organisme, que m'a présenté Axel (entrevue, Montréal, 3 juin 2020). Préalablement, l'intervenant·e voyant une situation qui apparaît douteuse demande à la personne qui semble se faire harceler : « est-ce que cette personne te dérange? ». Si elle répond oui, le protocole d'intervention s'active. L'intervenant·e crée une distraction pour donner une possibilité à la personne harcelée de s'éloigner de la situation. Ensuite, si la personne harcelée le veut, iel confronte directement la personne qui a provoqué un inconfort en lui expliquant l'aspect problématique de son comportement, et cela en s'assurant d'avoir à ses côtés une personne qui peut assister si l'intervention tourne mal. Si c'est le cas, c'est le moment de déléguer à une personne d'autorité, tel un agent de sécurité, la charge de la personne harcelante. L'objectif est, d'abord et avant tout, de dialoguer avec la personne qui harcèle afin de lui faire prendre conscience et de l'amener à changer son comportement dans le futur. Cette approche, plus douce et subtile, permet d'éduquer, mais rend aussi plus à l'aise les personnes harcelées de demander de l'aide quand elles ne souhaitent pas faire escalader une situation par l'intervention d'un agent de sécurité.

Concrètement, l'organisme ne fournit pas de chiffres sur le nombre d'interventions réalisées, ne rend pas publics ses rapports d'activité et reste imprécis sur les espaces avec lesquels il a donné des formations. C'est par le biais de mes entrevues avec plusieurs acteur·rices de la scène alternative et des

employé·es de festivals de niche que la présence du CICLOP dans les milieux festifs m'est apparue assez étendue. Comme il a été précédemment évoqué, quelques acteur·rices de la scène commerciale m'ont également témoigné avoir usé des services du CICLOP, mais iels se sont finalement tourné·es vers une ressource, La Vigie, créée la même année par une filiale des Productions toniques et disponible pour l'ensemble des festivals montréalais. Le chapitre 7 en présentera l'émergence et la mise en œuvre.

En 2020, le CICLOP comptait 6 à 7 intervenant·es à contrat, deux d'entre eux agissant également à titre de formateur·rices. L'équipe derrière l'organisme comprenait également une troisième personne formatrice et une personne attitrée à l'administration. Cette même année, le CICLOP a mis sur pied un Conseil d'administration fonctionnel et a renforcé sa structure. Il a retiré son service de banque de bénévoles par manque de temps de coordination et de manière à inciter les promoteur·rices à rémunérer les intervenant·es pour leurs services. L'organisme est principalement financé par les promoteur·rices qui utilisent leurs services d'intervention et payent pour leurs ateliers. D'après Axel, l'implantation des nouvelles normes se voit faciliter dans ces espaces par le fait que les promoteur·rices qui allouent un montant de leur budget à l'initiative sont réellement motivé·es, à la différence d'un système qui ferait en sorte qu'une autorité supérieure les y contraindrait (entrevue, Montréal, 3 juin 2020).

#### Autocritique et amélioration

En considérant les oppressions comme un problème systémique plutôt qu'un agrégat d'incidents isolés, comme les cofondateur·rices le défendent dans leur discours, le CICLOP fait écho à la théorie des oppressions développée par Young (1990), présentée dans le premier chapitre. Cette perspective les motive à agir pour transformer le système, principalement les normes qui régissent les milieux festifs, plutôt qu'en agissant en réaction face à des événements ponctuels. Tout un travail de sensibilisation et d'éducation des différent·es acteur·rices qui œuvrent dans le milieu festif est mis en œuvre par l'organisme à travers des moyens que ses militant·es tentent toujours d'améliorer.

D'une part, le CICLOP met des efforts continus en l'amélioration de ses pratiques pour les rendre plus représentatives de la diversité des expériences oppressives en milieux festifs. Mes données indiquent que le CICLOP a mandaté au moins deux acteur·rices de la scène qui connaissent bien leur milieu afin de réaliser des recherches par entrevues auprès de participant·es aux profils divers et recueillir des données lui permettant de parfaire ses ateliers, ses formations à l'interne et ses pratiques d'intervention.

Dans ces recherches, un réel engagement pour l'intersectionnalité est mis en œuvre par l'organisme qui souhaite comprendre les effets des croisements des systèmes d'oppression sur les membres du public et décortiquer les types de micro-agressions vécues par les noctambules aux identités multiples. Par exemple, Adriana Dorvil, qui est une artiste et DJ connue sur la scène montréalaise et qui a contribué à réaliser une recherche avec l'organisme, explique que la plupart des personnes noires interrogées relatent se faire davantage sexualiser et toucher sans leur consentement, et cela, peu importe leur genre (entrevue, Montréal, 21 avril 2021). Axel ajoute que les femmes lesbiennes témoignent être l'objet de fétichisation par des hommes cisgenres et hétérosexuels dans les espaces de la scène (entrevue, Montréal, 8 novembre 2020). Des micro-agressions spécifiques se démultiplient donc en fonction des caractéristiques identitaires, même dans les espaces les plus alternatifs qui sont étudiés par l'organisme. Le CICLOP couvre donc dans ses services et formations les problèmes de sexisme, de « LGBTphobie », de violences sexuelles, de racisme, les enjeux liés à l'hétéronormativité, ainsi qu'un volet plus récent sur le capacitisme. Sur ce dernier point, en collaborant avec un organisme de lutte pour le droit à la ville des personnes en situation de handicap afin de développer une carte interactive sur l'accessibilité des espaces et en ajoutant à leur formation une partie sur les discriminations capacitistes dans les milieux festifs, le CICLOP consacre son engagement préfiguratif pour la création d'espaces plus inclusifs.

En plus de réaliser des recherches et former les acteur·rices de la scène sur les différents systèmes d'oppression et leur manifestation concrète dans les milieux festifs, le CICLOP a instauré une politique de recrutement de ses employé·es qui fonctionne selon les principes d'équité à l'emploi, privilégiant « les personnes en situation de handicap, autochtones, racisées, LGBTQIA2S+, les femmes et les membres d'autres groupes historiquement marginalisés », comme on peut le lire sur une offre d'emploi (source anonymisée, littérature grise). Cette politique fait en sorte que la majorité de l'équipe d'intervention est racisée, queer ou femmes, et que la majorité du Conseil d'administration l'est également, d'après Axel (entrevue, Montréal, 3 juin 2020). Le savoir expérientiel que possèdent ces militant·es en fait des personnes particulièrement qualifiées pour déceler les micro-agressions et les appréhender d'un point de vue empathique, mais également d'agir contre ceux-ci dans une perspective de résistance politique. De manière générale, Axel explique que le savoir expérientiel des candidat·es est privilégié face au savoir académique ou professionnel (entrevue, Montréal, 3 juin 2020).



En s'associant avec d'autres organisations communautaires qui travaillent avec des populations spécifiques, le CICLOP cherche également à développer des pratiques en accord avec les différents codes sous-culturels de ces groupes. L'organisme travaille à améliorer ses services en fonction des scènes spécifiques, où les pratiques de danse, de rencontres interpersonnelles et de sexualité diffèrent, ou bien dans des communautés organisées autour d'identités plus précises, dans lesquelles les comportements sont régis par certaines normes. Axel nomme, par exemple, la communauté des hommes homosexuels et bisexuels qui ont des codes de consentement propres que les intervenant·es doivent saisir s'ils veulent offrir un service adapté à leurs besoins (entrevue, Montréal, 8 novembre 2018).

De plus, le CICLOP travaille à améliorer ses formations de manière à y inclure de nouveaux volets qu'il juge essentiels à la mise en œuvre d'espaces plus sûrs. Par exemple, l'organisme a inclus dans sa formation une partie s'adressant aux employé·es de bar afin de les éduquer à offrir un service inclusif et non oppressif pour les personnes queer, non-binaires et trans.

Finalement, face à la crainte d'avoir créé « une machine à brûler des militant·es », pour reprendre les mots d'Axel, car ses intervenant·es font un travail les mettant en contact avec la violence et les oppressions de manière régulière, le CICLOP s'est concentré à développer plus de soutien pour ses employé·es (entrevue, Montréal, 3 juin 2020). Son coordonnateur s'est par exemple penché sur la recherche de financement pour mettre en place des mesures de soutien comme du soutien psychologique professionnel, et a créé également un espace de discussion socionumérique dans lequel ceux-ci peuvent exprimer librement leurs difficultés et s'entraider.

#### Diffusion

Quelques participant·es à la recherche ont nommé le fait que le travail du CICLOP est important, mais qu'il se met en œuvre principalement dans les espaces alternatifs, plus « progressistes », dans lesquels les enjeux de harcèlement sont moindres que dans les espaces de la scène commerciale où les besoins, disent-ils, sont criants. Les boîtes de nuit populaires font par exemple partie de ces espaces où les comportements hétéronormatifs sont exacerbés (Grazian, 2007), ce qui en ferait des terrains d'intervention importants, mais où rares sont les propriétaires et promoteurs qui partagent les idéaux du CICLOP ou souhaitent déboursier des fonds pour agir sur ces problématiques. Plus encore, intervenir dans ces espaces « est difficile sur les nerfs », explique Axel, car les intervenant·es eux-mêmes, du fait de leur présentation, sont la cible du harcèlement ou des micro-agressions. Il dit :

Est-ce que j'ai envie d'envoyer une femme trans racisée faire de l'intervention dans un club *straight* sur Saint-Laurent? Non. Ce n'est pas sécuritaire pour elle. Elle va être capable de détecter toutes les micro-agressions, mais c'est parce qu'elle va les vivre. Ça, c'est une tension à naviguer qui est augmentée par l'intervention en milieux festifs *mainstream*. (Entrevue, Montréal, 8 novembre 2018)

Ainsi, la diffusion des services dans la scène commerciale est ardue et demeure un défi auquel fait face l'organisation.

Quelques intrusions dans des milieux institutionnels ont été accomplies. C'est le cas notamment d'un cégep qui, par le biais d'un comité étudiant, a programmé une formation pour les étudiant·es intéressé·es à apprendre sur les bonnes pratiques d'organisation d'événements festifs plus sûrs. Quelques conférences sur l'intervention en milieux festifs ont également été données devant des instances politiques ou administratives, comme une dans le cadre de l'organisation de la Formule 1 devant des représentant·es de Tourisme Montréal, des membres de l'administration municipale, des sociétés de commerce de la rue Peel et du Vieux-Port, de la société des hôtels de Montréal et de la Gendarmerie royale du Canada. Cette activité de diffusion a été le résultat de l'intérêt du Conseil des Montréalaises (CDM) pour l'implication du CICLOP dans les milieux festifs et sa volonté de publiciser leurs services auprès des institutions – un rôle de passeur que le CDM joue étant donné son caractère d'instance-conseil pour la Ville de Montréal, ce qui sera d'ailleurs élaboré dans le chapitre 7. En prenant part aux activités de l'Association des intervenant·es en dépendance du Québec (AIDQ), ainsi qu'à celles de l'influent organisme de pression l'ADN, le CICLOP espère pouvoir percer par le biais de ces courroies de transmission auprès d'instances administratives ou politiques, de manière à étendre ses services, obtenir du financement public et diffuser son savoir-faire au-delà de la scène alternative. Toutefois, la diffusion n'a pas atteint la phase de transfert dans les espaces de la scène commerciale. À part quelques essais identifiés dans des événements à grand déploiement au début de son implantation dans la scène, le chapitre 7 élaborera sur le rôle dissuasif pour la diffusion du CICLOP qu'a joué l'introduction de La Vigie dans la scène festivalière grand public aux prises avec des enjeux de harcèlement.

Par ailleurs, quelques médias nationaux et internationaux ont discuté des activités du CICLOP, générant une modeste couverture médiatique à leur égard, notamment sur la scène internationale par le biais de l'Agence France Presse qui généra plus de 20 articles de journaux à leur sujet. Les médias de niche de musique électronique ont également été intéressés par les activités du CICLOP, comme c'est le cas pour l'influent *Boiler Room*.

Finalement, c'est surtout le manque de temps et de ressources qui a contraint le CICLOP à demeurer dans la scène alternative, mais également un désintérêt envers l'institutionnalisation des pratiques anti-oppressives. D'une part, ses confondateur·rices disaient être davantage préoccupé·es à faire de l'intervention et à donner des formations qu'il leur apparaissait difficile d'ajouter à leur emploi du temps des activités de relations publiques. D'autre part, motivé·es par l'esprit DIY et anti-institutionnel de la scène rave, les cofondateur·rices du CICLOP ne se portaient pas particulièrement en faveur d'institutionnaliser leurs pratiques, c'est-à-dire d'obliger les promoteur·rices ou le tenancier·ères de bars, de salles de spectacles et de boîtes de nuit à suivre leur formation ou utiliser des services d'intervention. « On a besoin des mouvements sociaux encore pour continuer à ce que la motivation soit sincère », affirme Axel (entrevue, Montréal, 3 juin 2020). Ainsi, le CICLOP a choisi de demeurer proche des pratiques militantes plutôt que de normaliser les pratiques en fonction des cultures institutionnelles afin de les diffuser. Cette proximité avec les mouvements sociaux a mis une pression sur l'organisation qui se devait d'assurer une rectitude politique ou un « perfectionnisme moral », pour reprendre les mots d'Axel (Courriel, 24 mai 2023), qui se traduisait dans la mise en œuvre de ses pratiques sur la scène. Favorisant la préfiguration politique, cette orientation a toutefois occasionné des difficultés dans la diffusion sur la scène commerciale. Dans un même ordre d'idées, les militant·es ont choisi de ne pas aller chercher leur financement auprès de la Sécurité publique pour des raisons idéologiques antirépressives, bien que des appels de projets et certains portefeuilles auraient correspondu à leur mandat (entrevue, Montréal, 3 juin 2020).

Axel explique que la diffusion dans les nouveaux espaces se réalise généralement par le biais de passeurs individuels, qui estiment les pratiques du CICLOP et souhaitent implanter dans leurs milieux de travail des normes anti-oppressives (entrevue, Montréal, 8 novembre 2018). Dans les bars et les salles de spectacle, ce sont fréquemment des employé·es qui vont présenter les activités du CICLOP et encourager les propriétaires à adopter leurs services, surtout à la suite d'un incident de harcèlement. Dans les autres milieux de travail, ce sont des employé·es en situation de vulnérabilité qui vont demander, par exemple, aux employeurs d'organiser un atelier avec le CICLOP pour enseigner des pratiques inclusives et antisexistes aux collègues.

### **5.2.3. Deux trajectoires croisées**

En somme, pour en arriver à mettre en pratique leurs idéaux dans la scène rave et diffuser leurs initiatives au-delà, de façon à influencer les espaces de la culture dominante, les deux organisations

militantes sont passées par un processus d'émergence, de consolidation et de diffusion similaire. Il n'en demeure pas moins que les résultats de leurs efforts d'implantation dans la scène commerciale divergent, étant donné les principes qui guident les deux organisations. D'une part, l'ARÉR est motivée par le désir d'aider le plus de gens dans tous les milieux possibles, selon la philosophie du « bas seuil » qui l'incite à offrir ses services à tous-tes, sans égard pour les valeurs ou les comportements. Ainsi, elle en est venue à opérer une influence lente et subtile sur les institutions avec lesquelles elle développe des partenariats. En effet, en misant sur la professionnalisation de ses membres et de sa structure, l'ARÉR a gagné en crédibilité et a su aller chercher de nouvelles sources de financement, élargissant son offre de service par le biais de subventions ciblées sur des projets. Sa recherche de subventions l'a poussé à développer un service de prévention et d'intervention en matière de lutte contre les violences sexuelles, dans la mesure où sa demande s'est vue financée pour l'année 2022. L'ARÉR s'est accaparée d'une partie du financement public mis à disposition des organisations communautaires pour lutter contre le harcèlement en milieux festifs, contribuant, entre autres raisons, à la fin des activités du CICLOP aux pris avec un manque de ressources financières. Comme on peut le lire dans leur offre de services (source anonymisée, littérature grise), l'ARÉR forme maintenant ses intervenant-es à l'acquisition de compétences en « repérage de situations de violence ou de harcèlement », afin d'agir en tant que témoin actif et être capable de faire de l'« intervention de crise » et de l'« accompagnement psychosocial » pour les personnes impliquées dans les situations. Dans un objectif d'inclusivité et de prise en considération des systèmes d'oppression multiples, ce service vise à « favoriser la sécurité des femmes et des personnes de la diversité sexuelle et de genre ou s'identifiant à un ou plusieurs groupes marginalisés ». L'ARÉR a notamment obtenu le mandat associé à la prévention et l'intervention en contexte de violences sexuelles et de harcèlement en milieux festifs dans tous les festivals des Productions toniques et les événements des Productions CUBE à l'été 2022, appuyé par un nouveau financement pour développer le volet. Il dit s'être imposé comme le troisième axe d'intervention essentiel dans les événements festifs de grande envergure (source anonymisée, littérature grise.). L'équipe médicale et l'équipe de sécurité étant les deux premiers, elles doivent maintenant composer avec l'équipe psychosociale de l'ARÉR, dont la présence s'est normalisée dans les festivals.

D'autre part, le CICLOP a travaillé à mettre en place des conditions qu'il jugeait nécessaires à la prestation de ses services dans le contexte le plus sécuritaire possible pour ses employé-es. Cette approche fait en sorte qu'un bon nombre d'acteur-rices de la scène de musique électronique ont suivi une ou des formations données par l'organisme, qui a partagé ses savoirs afin d'influencer les normes

à l'œuvre dans ces milieux. En adoptant cette stratégie plus directe et confrontationnelle, le CICLOP a pu diffuser son discours et sensibiliser les acteur·rices réceptif·ves. Néanmoins, d'autres acteur·rices intéressé·es par des services d'intervention en matière de harcèlement se disaient découragé·es devant l'obligation pour leurs employé·es de suivre une formation payante. De plus, en se concentrant davantage sur le développement de ses pratiques préfiguratives de manière à les rendre les plus inclusives et adéquates possibles pour les besoins des différents milieux festifs, le CICLOP a mis longtemps de côté les efforts de développement professionnel régis par les normes institutionnelles imposées au milieu communautaire pour se financer. En effet, bien que l'organisme avait l'intention de développer ses outils statistiques, notamment pour mesurer les impacts de son travail et satisfaire les organismes subventionnaires qui privilégient une gestion axée sur les résultats, il a été contraint par le manque de temps et de ressources qui pesait sur lui. L'incapacité d'obtenir un financement stable pour leur mission et les impacts de la mise à l'arrêt de l'événementiel et des espaces festifs durant les périodes de confinement a eu raison de l'organisme, qui a suspendu ses services en mai 2022.

### 5.3. Conclusion

Les initiatives sont des nouvelles choses vraiment géniales sur la scène, mais aussi parfois elles me fâchent parce qu'elles impliquent que nous vivons encore dans une culture qui en a besoin, une culture où les femmes, les personnes trans et les personnes queer peuvent trop facilement se retrouver dans des situations où iels ne se sentent tellement pas en sécurité qu'on a besoin de mettre des affiches pour dire : « hey, si tu ne te sens pas en sécurité, viens nous voir et on va t'aider! » Je veux vivre dans ce monde imaginaire où, à un certain point, nous n'aurons plus besoin de ces affiches et de ces initiatives. J'espère que ce monde imaginaire sera un monde réel. (Olivia Mills, entrevue, Montréal, 12 mai 2020)

L'outil conceptuel de la politique préfigurative invite les chercheur·euses à appréhender l'action sociale directe, c'est-à-dire celle tournée vers la transformation de la société plutôt que vers la perturbation de l'État et ses institutions, comme une façon pour les militant·es de mettre en pratique leurs idéaux à l'inverse d'attendre que le changement émane des institutions de pouvoir. Les actions préfiguratives étudiées dans cette thèse sont motivées par la volonté des militant·es d'être des agent·es de transformations des normes sociales. Elles s'inscrivent dans un processus ou un cheminement vers la direction voulue par les militant·es – elles impliquent donc de l'imperfection et de l'expérimentation. La citation ci-haut, tirée d'une entrevue avec Olivia Mills, une artiste, DJ et organisatrice d'événements festifs orientés vers la communauté queer, exprime l'aspiration des activistes : agir dans le moment présent pour façonner une culture, dans le futur, qui pourrait être sûre et inclusive pour tous·tes.

En plus d'élaborer sur l'éthique et les politiques d'espace plus sûr qui s'inscrivent directement dans l'approche de la politique préfigurative, portées par l'organisme le CICLOP, le chapitre expose une initiative en faveur de la RDR, car son importance grandissante dans le milieu festif invite à en révéler les tenants et aboutissants. La relation entre préfiguration et RDR n'est pas manifeste a priori, mais les données recueillies auprès de deux de ses militant·es la resserrent. Comme il a déjà été dit, Carolane explique que la mission de l'ARÉR est de « favoriser le plaisir de façon sécuritaire » et de « soutenir la récréation » (entrevue, Montréal, 25 novembre 2020). Dans une telle perspective, le rave et la fête en tant que tels peuvent être appréhendés comme des espaces préfiguratifs, car ils apparaissent comme des initiatives culturelles en faveur de certains idéaux présentés précédemment – l'hédonisme, la liberté, la résistance, la transformation personnelle – que les militant·es de l'ARÉR veulent accompagner par leurs pratiques. De plus, le développement de l'expertise de l'ARÉR en matière d'intervention en milieux festifs a mené l'organisme à élargir son mandat vers l'intervention en matière de violences sexuelles et de harcèlement, la liant d'autant plus à la préfiguration politique et à la mise en œuvre d'espaces plus sûrs. Néanmoins, alors que la littérature sur la politique préfigurative indique que ses initiatives suivent les tendances des mouvements sociaux anti-oppressifs, qui sont fortement influencés par l'intersectionnalité issue du féminisme afro-américain, l'organisme se voit moins motivé par des objectifs intersectionnels que le CICLOP, qui s'attèle constamment à améliorer ses pratiques en faveur de ses principes.

En somme, le chapitre expose quels objectifs préfiguratifs motivent des activistes initié·es de la scène à façonner des pratiques anti-oppressives, de manière à diriger les espaces de la scène montréalaise vers une culture sûre et inclusive qu'ils osent imaginer. Ces objectifs importants sont au fondement de l'émergence des pratiques et de leur mise en œuvre.

Il n'en demeure pas moins que l'atteinte des objectifs des militant·es repose en grande partie sur la responsabilisation des acteur·rices qui structurent la scène. Ce processus n'est rendu possible que par un travail d'éducation permettant de générer des prises de conscience essentielles à l'engagement anti-oppressif des acteur·rices. Le chapitre suivant s'intéresse plus spécifiquement à cet aspect éducatif du militantisme sur la scène rave à l'aide des théories de la praxis cognitive.

## Chapitre 6 – Praxis cognitive sur la scène rave

Maintenant que les pratiques préfiguratives en milieux festifs ont été exposées dans le chapitre précédent, il convient de comprendre comment, pour faire émerger une culture du soin et la mise en œuvre d'espaces plus sûrs, les militant·es façonnent leur scène en faveur des idéaux qu'ils portent. Les théories de la praxis cognitive soutiennent que les acteur·rices des mouvements sociaux partagent des savoirs qui leur permettent de diagnostiquer le monde social, lui donner un sens et connaître des pistes de solution pour défier ses problématiques (Eyerman et Jamison, 1991). C'est aussi en partie en développant et en instituant de nouvelles règles, qu'elles soient formelles, informelles ou normatives (Boström, 2004), que les mouvements sociaux œuvrent à transformer la société en fonction de leur pronostic. Toutefois, les théories de l'apprentissage par les mouvements sociaux soutiennent qu'une certaine base idéologique ou affective est nécessaire pour que les savoirs se transfèrent et se reçoivent hors des milieux militants (Kilgore, 1999), c'est-à-dire que des sentiments, comme l'identité collective, la solidarité et la connexion, doivent être sous-jacents à l'apprentissage de savoirs militants, ou bien qu'une prise de conscience ait révélé des enjeux et éveillé une sensibilité chez les potentiels récepteurs. Finalement, c'est par le biais de techniques d'éducation formelles ou informelles que les militant·es enseignent leurs savoirs et les diffusent par-delà leurs cercles.

La première partie de ce chapitre présente ces savoirs sur lesquels les militant·es s'appuient pour motiver leur engagement, ainsi que les règles qu'ils proposent pour transformer la scène. La praxis cognitive nous invite à développer l'exposition des savoirs multiples et de significations associées, mais également à comprendre la théorisation des problèmes qu'engagent les initié·es dans leur analyse de leur scène. La deuxième partie expose comment des bases idéelles et affectives partagées par un certain nombre d'acteur·rices de la structure scénique ont permis concrètement l'implantation des pratiques innovatrices sur la scène, en s'inspirant des recherches sur l'apprentissage par les mouvements sociaux. Pour terminer, la troisième partie montre les techniques formelles et informelles d'éducation utilisées par les militant·es pour implanter les nouvelles normes et pratiques dans les espaces de la scène. De cette manière, il est possible d'avoir un portrait détaillé de la praxis cognitive des mouvements anti-oppressifs qui agissent afin de transformer une scène musicale alternative.

## 6.1. Les savoirs des militant·es sur la scène rave

Les milieux festifs et de la vie nocturne dans lesquels gravitent les amateur·rices de musiques électroniques s'avèrent être un bassin de savoirs. « La nuit est culturelle, et non uniquement festive », peut-on lire dans un rapport de consultation produit par l'ADN (source anonymisée, littérature grise), qui rapporte les propos d'un usager, défendant ses activités nocturnes devant les préjugés à leur égard. À Montréal, comme ailleurs, la scène de la vie nocturne s'inscrit dans une histoire connue de quelques activistes des milieux festifs, qui souhaitent la visibiliser. Philippe Larouche, cofondateur de l'ADN, résume de manière concise l'histoire que la littérature raconte sur la scène montréalaise, exposée dans l'introduction de la thèse :

La vie nocturne fait partie de l'identité et de l'ADN de Montréal depuis au moins un siècle. Elle remonte à la prohibition. Après il y a eu les cabarets jazz, car beaucoup de musiciens jazz venaient ici pour fuir la ségrégation raciale aux États-Unis et partageaient la scène avec les musiciens blancs, ce qui ne se faisait pas là-bas. Après il y a eu les cabarets des années 1950, et ensuite toute la période disco. Montréal était la deuxième ville la plus importante en Amérique du Nord pour le disco après New York. Dans les années 1990, l'époque que j'ai connue, c'était celle des *after-hours* et de l'émergence de la musique électronique, du techno et du house. Il y avait des clubs importants : le Sona, l'Aria, le Stereo... On programait des artistes internationaux toutes les fins de semaine, les vendredis et samedis. C'était assez fou. Montréal était une plaque tournante pour la musique électronique à ce moment-là. Dans les vingt dernières années, ça a été plus difficile, ça s'est un peu endormi. (Entrevue, Montréal, 7 septembre 2021)

D'après les militant·es de la scène, du fait du mépris découlant d'une méconnaissance ou d'une mésinterprétation de la culture de la vie nocturne, les autorités ont longtemps eu peu d'intérêt pour les enjeux de la nuit, outre celui de faire taire le bruit et de contenir l'informalité. Ainsi, dans la nuit, maigres sont les ressources pour contrer les inégalités sociales, les discriminations et les oppressions – laissant aux communautés festives le soin de se réguler. Autant la vie nocturne apparaît comme un espace-temps de résistance et d'expression des identités alternatives, autant elle peut aussi être le reflet de la société et de ses normes qui y sont exacerbées. Dans les années 1990 et dans la décennie 2010, des militant·es se sont engagées dans le développement de certaines ressources, comme l'ARÉR et le CICLOP présentés dans le chapitre précédent, de manière à défaire les problèmes qui envahissent leurs espaces. C'est en s'appuyant sur des savoirs plus ou moins formels concernant leurs espaces festifs qu'ils ont orienté leurs actions. Les prochaines pages exposeront les connaissances qui sont partagées par les noctambules dont la pratique festive est éclairée d'une conscience politique à l'égard des systèmes d'oppression à l'œuvre dans la société. Seront exposés les savoirs 1) sur la discrimination et la stigmatisation des groupes minorisés sur la scène de la vie nocturne; 2) sur la cooptation ou



l'appropriation des pratiques culturelles alternatives, ainsi que ; 3) sur le harcèlement dans les espaces de la scène. Pour chaque phénomène, seront également présentés les concepts que mobilisent les militant·es pour théoriser les enjeux : le droit à la nuit, la gentrification de la scène et la culture du viol.

Une cohérence idéologique traverse le discours des acteur·rices autour des politiques de l'identité, s'alliant à une critique des inégalités sociales, des industries musicales et du capitalisme du spectacle. Ainsi, malgré la multiplicité des problématiques qui préoccupent les militant·es, celles-ci convergent autour de principes de base qui rallient les nouveaux mouvements sociaux (NMS), tels que présentés dans le chapitre 1 dressant le portrait de l'état de trois mouvements anti-oppressifs au Québec : une perspective systémique des enjeux, la responsabilité sociale, la démocratie de proximité et la non-violence (Welton, 1993). En effet, les données présentées dans les pages qui suivent montrent que les savoirs et les motivations à l'engagement qui ont engendré des initiatives anti-oppressives sur la scène musicale reposent sur une lecture des problématiques comme étant systématiques et non ponctuels et anecdotiques, comme le veulent les théories de l'oppression (Young, 1990), et envers lesquels tous·tes sont responsables et habiletés à agir. L'anti-oppression se veut fondamentalement non-violente, et ses initiatives pensées par les militant·es appellent à une autorégulation par et pour les acteur·rices de la scène, comme le voudrait les principes de la démocratie de proximité.

### **6.1.1. Discriminations et stigmatisations en milieux festifs**

De manière générale, les militant·es de la scène partagent des savoirs sur les discriminations qui motivent leur implication envers l'inclusivité. La présentation des résultats de ma recherche est découpée de manière à exposer ce que les militant·es savent sur le racisme et le profilage sur la scène festive, sur la composition de la structure de la scène, sur la stigmatisation des personnes queer noctambules et sur l'accessibilité aux espaces pour les personnes en situation de handicap. À ces points s'ensuit l'exposition du concept de « droit à la nuit » mobilisé par des organisations militantes, comme l'Association de défense des noctambules (ADN) et l'ARÉR, autour duquel convergent les revendications.

#### Racisme et profilage sur la scène festive

Le racisme envers les personnes noires a été souligné par quelques participant·es et identifié dans la littérature grise comme un phénomène ayant cours principalement dans les espaces de la scène commerciale, bien que la représentation des personnes racisées dans la scène alternative demeure un défi de taille nommé par plusieurs. Dans la scène alternative, explique Andréa Matesco, DJ et

programmatrice d'événements, « la représentation ethnoculturelle reste un problème. Il n'y a pas toujours assez de mixité dans les programmations. Les têtes d'affiche restent souvent des gens qu'on fait venir d'ailleurs et qui sont des personnes blanches » (entrevue, Montréal, 8 avril 2020). Plus encore, des témoignages de discrimination à la porte des bars et des boîtes de nuit ont été racontés par certain·es participant·es à ma recherche, comme Ali Saïd et Elle Moretti, membres du comité Santé, sécurité, diversité et inclusion de la Table nocturne de l'ADN, de même que par Adriana Dorvil, DJ et artiste très impliquée sur la scène montréalaise – un phénomène qui a une portée plus grande que Montréal, comme en témoigne le média de musique électronique *The Fader* (Reid, 2015). Toutefois, c'est l'absence de recherche et de données probantes sur l'enjeu à Montréal qui a été principalement décriée par Elle et Ali, bien que la littérature comprenne quelques recherches empiriques en contexte international (Talbot et Böse, 2007; Sogaard, 2017; Wicks, 2021). Autant les données sur la discrimination à l'emploi, sur la disparité de traitement dans les services publics et sur le profilage policier sont disponibles et permettent de mettre en lumière les enjeux du racisme systémique dans le cadre diurne, autant il existe un manque de données sur « les enjeux d'accès aux loisirs et au divertissement de nuit » qui empêche d'avoir un portrait complet sur le racisme qui, finalement, « fait le tour de l'horloge », soutient Ali de façon à exprimer qu'il se déroule de jour comme de nuit (entrevue, Montréal, 21 septembre 2021). Dans son rapport de consultation, l'ADN a rendu publiques quelques données qualitatives qui présentent les témoignages de participant·es racisé·es ayant vécu de la discrimination dans les milieux festifs, mais aussi sur la problématique du transport collectif qui, même la nuit, ne dessert pas adéquatement les quartiers excentrés et « aliène et exclue [ses résident·es] de la vie nocturne des quartiers centraux » (source anonymisée, littérature grise).

Le profilage est également un sujet qui apparaît dans mes données. Adriana a par exemple souligné le rôle de la Section Éclipse du Service de police de la Ville de Montréal (SPVM), chargé de lutter contre la violence, dont la création en 2008 a non seulement fait notablement augmenter le nombre d'interpellations de personnes noires dans le quartier Montréal-Nord (Handfield, 2010), mais a également produit une surveillance des boîtes de nuit du centre-ville fréquentées par une clientèle racisée (entrevue, Montréal, 21 avril 2021). À ces faits, Adriana ajoute une longue période de censure de la musique hip-hop et du rap dans les espaces de la scène commerciale qui était imposée par la Régie des alcools, des courses et des jeux, l'institution étant chargée de délivrer les permis d'alcool aux bars, salles de spectacles et boîtes de nuit. En effet, une recherche dans les médias journalistiques québécois indique qu'au moins une douzaine d'établissements se sont engagés formellement à ne pas diffuser de

rap ou présenter des spectacles de hip-hop à partir du début des années 2010. « Dans le cas du Club Parking, en 2011, c'est même le SPVM qui a préparé l'engagement volontaire signé par le tenancier relativement au hip-hop », racontent deux journalistes de *La Presse* (Larouche et Touzin, 2012). Dans d'autres salles qui hébergent des spectacles de hip-hop, des pratiques telles que des photographies prises par des agent·es du SPVM ont été observées (Touzin, 2012), dans l'objectif de « ficher » ses participant·es, perçus par les autorités comme des candidats potentiels au crime organisé. Ces situations interprétées comme « ségrégationnistes », « discriminatoires » et « marginalisantes » (Touzin, 2012) par les militant·es engagé·es contre celles-ci, ont agi comme motivateurs d'action collective, voire de désobéissance civile, de la part de DJ et d'artistes interviewé·es, incluant Adriana Dorvil et Livia Aurèle. Cette dernière raconte :

Dans le contexte dans lequel j'ai commencé à mixer [, en 2010,] il y avait un règlement sur l'avenue Saint-Laurent stipulant qu'on n'avait pas le droit de jouer du hip-hop parce que ça attirait des gangs de rue. Nous, on a juste fait semblant que ça n'existait pas. (Entrevue, Montréal, 21 avril 2021)

Adriana critique, pour sa part, un phénomène de cooptation et de blanchisation de la musique hip-hop au Québec qui s'est développé en parallèle : « tous les bars possédés par des personnes blanches ou bien dans lesquels la majorité de la clientèle est blanche font jouer du hip-hop. Dans ce cas-là, c'est acceptable. Ça, c'est de la discrimination raciale » (entrevue, Montréal, 21 avril 2021). Étant donné les racines communes du hip-hop et de la musique électronique, ces histoires éveillent l'indignation des artistes de la scène de musique électronique racisés et leurs allié·es.

#### Une structure invisible blanche et masculine

Alors que les femmes ont gagné une visibilité accrue sur la scène au courant de la dernière décennie, ce que les militant·es décrivent actuellement est la persistance des stéréotypes et préjugés à leur égard. Cette situation s'explique notamment, selon eux et elles, par la présence d'une « structure invisible », d'une « arrière-scène » composée des promoteurs, de producteurs musicaux, de programmeurs, de propriétaires de salles de spectacle, de gérants et d'agent·es de sécurité qui sont à très forte majorité des hommes (Andréa Matesco, entrevue, Montréal, 8 avril 2020 ; *Boiler Room*, s.d.). Ce phénomène est généralisé dans la plupart des localités, comme en témoignent des artistes et collectifs actifs à l'international. Umfang, DJ et membre fondatrice du collectif new-yorkais Discwoman, raconte qu'elle est « constamment surprise de la façon dont des places géographiquement différentes sont toutes connectées par des thèmes similaires autour de la musique électronique, incluant sa politique » (Mackenzie, 2018).

Certaines participant·es ont été témoin des impacts d'une telle structure : s'il y a une tolérance ou une banalisation à l'égard du harcèlement de la part des personnes qui gèrent les espaces de la scène<sup>35</sup> et s'il y a des attitudes intolérantes face aux personnes issues des minorités de la part de ces acteur·rices de l'arrière-scène<sup>36</sup>, les opportunités de briser les systèmes d'oppression deviennent nulles. En effet, d'après les militant·es, le fardeau de la responsabilité repose principalement sur ces acteur·rices qui ont les rênes de la scène entre leurs mains, car « s'il y a un politique de tolérance zéro pour les comportements oppressifs explicitée par les propriétaires, les gens vont suivre ou vont arrêter d'aller à cet endroit, c'est simple », illustre Olivia Mills, du collectif VENOM (entrevue, Montréal, 12 mai 2020).

Longtemps perçue comme une communauté fraternelle d'amateurs de technologies, la scène se fonde sur des stéréotypes qui persistent à construire les rapports que les femmes et les hommes entretiennent avec les technologies, influençant l'acquisition de compétences de même que la confiance envers ses propres capacités face aux instruments de la musique électronique (Rodgers, 2010). Quelques femmes DJ de mon échantillon ont discuté des attitudes auxquelles elles doivent faire face devant cette structure masculine. Par exemple, Livia Aurèle raconte :

Chaque fois que je vais faire un *soundcheck*, la personne qui le fait n'est pas gentille avec moi. C'est ce genre de dynamiques misogynes et patriarcales qui sont vraiment intenses encore aujourd'hui. Il y a ça et il y a aussi comment est-ce que les femmes sont traitées dans ce genre de milieux-là. Bref, il y a différentes couches à cette problématique. (Entrevue, Montréal, 21 avril 2021)

Ariane Beauchamp, qui est DJ depuis 2015, témoigne d'expériences similaires :

J'ai vécu des expériences teintées de sexisme, c'est sûr. Par exemple, tu te présentes à une *gig* dans un festival, le technicien prend pour acquis que tu ne sais pas vraiment brancher ta machine, mais je fais ça 6 fois par semaine! Je sais comment brancher deux câbles RCA dans une machine! (Entrevue, Montréal, 13 mars 2020)

#### 6.1.2. Stigmatisation des noctambules queer

De manière générale, les participant·es de la scène festive remarquent qu'il existe une méfiance de la part des institutions, précisément des autorités policières et des services de sécurité, concernant la vie nocturne. Cette méfiance engendre une prépondérance de la répression ou de la surveillance dans les espaces de la scène de musique électronique, qui ne fait qu'augmenter. Olivia Mills (entrevue, Montréal, 12 mai 2020), qui est active sur la scène depuis environ 2015 en tant que promotrice, artiste et *raver*, et Ali Saïd (entrevue, Montréal, 21 septembre 2021), initié à la scène de musique électronique alternative

---

<sup>35</sup> Étienne Gagnon, entrevue, Montréal, 10 février 2020

<sup>36</sup> Sara Laroche, entrevue, Montréal, 20 janvier 2021 ; Ariane Giroux, entrevue, Montréal, 6 novembre 2020

depuis 2009-2010, m'ont témoigné ce constat. L'ADN écrit dans son rapport présenté précédemment :

Les usagers de la vie nocturne informelle ont été nombreux à souligner les préjugés qui sont associés au monde de la nuit et qui en ternissent l'image. Ces préjugés, disent-ils, ont une conséquence sur la façon dont la police, les gardes de sécurité et les portiers fouillent, traitent et surveillent les usagers des lieux nocturnes. Ces individus n'ont pas les ressources pour désamorcer les situations potentiellement problématiques et faire face à des enjeux liés à la discrimination liée au genre, à l'ethnicité ou à l'orientation sexuelle. (Source anonymisée, littérature grise)

Cette méfiance explique aussi pourquoi le cadre réglementaire contraint la fête, « souvent jugée amoralisée et corruptrice de la jeunesse. [...] Il y a une peur évidente des activités de nuit, perçues comme des moments de perte », soutient Philippe Larouche, porte-parole et cofondateur de l'organisme (source journalistique anonymisée, littérature grise). Cette panique morale entrave la diversification de l'offre culturelle en contexte montréalais, qui se commercialise et se centralise dans des espaces institutionnalisés tels que le Quartier des spectacles ou le parc Jean-Drapeau, renchérit l'ADN.

D'un point de vue social, en stigmatisant la nuit et en réprimant ses activités hors-normes, les forces de l'ordre et les institutions stigmatisent en même temps les personnes issues de la diversité sexuelle et de genre qui utilisent cet espace-temps pour exprimer leur identité et socialiser « sans jugement, sans danger », dit Philippe Larouche (source journalistique anonymisée, littérature grise). En effet, la nuit festive, contexte lascif de désinvolture, permet à ceux qui s'astreignent aux normes dominantes de la société dans le cadre diurne de libérer leurs corps et leurs esprits dans les espaces de la nuit. Il n'en demeure pas moins que cette expérience est possible dans des contextes appropriés, exempts de surveillance et régis par des pratiques de soin, soutiennent des noctambules queer interrogés par l'ADN (source anonymisée, littérature grise). Ali Saïd, qui a organisé l'activité de consultation citoyenne pour l'organisme, explique :

Pour les personnes qui s'identifient comme membres des communautés LGBTQ et qui ont participé à un comité de discussion, le fait sur lequel ils ont le plus insisté, c'est qu'ils organisent leurs propres soirées parce qu'ils ne sont plus capables d'aller dans les soirées où les gardes de sécurité et les portiers les jugent ou les dénigrent. C'est constant dans les espaces *mainstream*! Le moins pire qui peut arriver, c'est juste qu'ils rient d'eux, tu peux t'imaginer! Ils font leurs propres soirées pour choisir eux-mêmes qui fait la sécurité et se sentir chez eux. Ça, c'était partagé par tout le monde dans ce groupe. (Entrevue, Montréal, 21 septembre 2021)

Ces pratiques stigmatisantes ne sont pas une surprise : une consultation réalisée par la Ville de Montréal, en collaboration avec l'Institut du Nouveau Monde et citée par Ali lors de notre entretien,

souligne la violence vécue par les personnes issues de la diversité sexuelle et de genre dans l'espace public (INM, 2019). L'étude, réalisée auprès de 1 448 personnes de ce groupe, témoigne que :

82% des répondant·es ne se sentent pas toujours en sécurité à Montréal. Au cours des deux dernières années, 75% des répondant·es ont été victimes d'un ou de plusieurs comportements inadéquats en raison de leur identité et expression de genre ou de leur orientation sexuelle. Ce constat s'applique pour 93% des personnes trans. Les comportements les plus répandus sont le harcèlement verbal et les regards insistants, et se sont souvent déroulés dans une rue ou une ruelle ou dans le transport en commun.

Les résultats de l'étude illustrent l'hostilité du contexte social dans lequel les personnes issues de la diversité sexuelle et de genre doivent naviguer et justifient, pour les militant·es, la nécessité d'avoir des espaces sûrs pour exister. Car en somme, pour les noctambules queer, une stigmatisation croisée agit sur elleux : une à l'égard des « gens qui font la fête », une autre issue de la perception négative sur la différence sexuelle et de genre (ADN, source anonymisée, littérature grise). Même le Village, le quartier gai de Montréal où l'on retrouve plusieurs établissements de divertissement nocturne, est perçu comme gentrifié, homonormatif et discriminant à l'égard des personnes trans, qui préfèrent fréquenter les espaces de la scène rave queer dans d'autres arrondissements – un phénomène qui perdure depuis au moins les années 1980 et l'introduction de la scène house *after-hours* à Montréal (Benson, 2017).

Plus encore, des participant·es ont remarqué que le niveau de clandestinité et d'illégalité des soirées festives impactait étroitement le nombre de personnes queer présentes. Emma Robert, qui a été membre de Radiation, un collectif qui se veut professionnel et dans l'application des règles du cadre montréalais, explique : « forcément, la légalité c'est avantageux parce que ça amène des infrastructures qui permettent à une organisation comme Radiation de grossir, mais en même temps je pense que ça apporte beaucoup de normalité. Ça normalise les soirées » (entrevue, Montréal, 22 mars 2020). D'autres, comme Philippe Larouche<sup>37</sup> et Ali Saïd<sup>38</sup> de l'ADN, soutiennent que l'illégalité n'est pas un choix, mais une nécessité due au cadre réglementaire. Une libéralisation de celui-ci permettrait une diversification de la culture festive dans un esprit de tolérance à l'égard des publics minorisés, pensent les membres de l'organisme.

---

<sup>37</sup> Entrevue, Montréal, 7 septembre 2021

<sup>38</sup> Entrevue, Montréal, 21 septembre 2021

## Une nuit inaccessible

Dans un autre ordre d'idées, au moins quatre participant·es ont critiqué les problèmes d'accessibilité de la scène festive pour les personnes en situation de handicap ou à mobilité réduite<sup>39</sup>. « Des barrières physiques comme les escaliers, les portes et le transport en commun inadaptés limitent l'accessibilité universelle des lieux qui composent les nuits montréalaises », peut-on lire dans le rapport de l'ADN (source anonymisée, littérature grise). C'est un enjeu sur lequel des militant·es veulent travailler afin d'accroître l'inclusivité du milieu festif, comme c'est le cas pour le CICLOP (Axel Fournier, entrevue, Montréal 3 juin 2020).

Le problème, d'après les acteur·rices de la scène, est que l'informalité « obligatoire » des lieux festifs alternatifs pousse la scène à se clandestiniser dans des bâtiments désaffectés, inadéquats, parfois dangereux, explique Étienne Gagnon, du collectif Nocturnus, qui a souvent dû organiser ses événements dans de tels espaces (entrevue, Montréal, 10 février 2020). En 2016, à Oakland en Californie, un incendie a lieu dans un entrepôt occupé par des collectifs de la scène de musique électronique locale et entraîne la mort de 36 personnes durant un événement. Cet incident a agi à Montréal comme « un terrible rappel que ce que l'on aime est si précaire », souligne, dans une conférence donnée au centre culturel Never Apart, Corina MacDonald – aussi connue sur la scène locale montréalaise sous le nom d'artiste CMD (Never Apart, s. d.). À Montréal, les espaces festifs clandestins ont une durée de vie assez petite, et leur renouvellement ne réussit pas à défaire l'enjeu de l'inaccessibilité, dont les mesures progressent davantage dans les espaces formels tels que les festivals, certains bars et salles de spectacle.

## Le droit à la nuit pour tous·tes

Le « droit à la ville » est une expression née du philosophe et sociologue Henri Lefebvre (1967) et reprise par le géographe marxiste David Harvey (2003). Elle implique de ramener la ville, considérée comme un bien commun, entre les mains des citoyen·nes plutôt qu'entre celles du capital. Les revendications pour le droit à la ville se sont transposées à la défense des droits de groupes sociaux marginalisés. Pour les femmes, les personnes racisées, les personnes LGBTQ2IA+, les personnes en situation de handicap, naviguer la ville comporte des défis qui mettent en lumière des inégalités

---

<sup>39</sup> Étienne Gagnon, entrevue, Montréal, 12 février 2020 ; Livia Aurèle, entrevue, Montréal, 21 avril 2021 ; Ali Saïd, entrevue, Montréal, 21 septembre 2021 ; Axel Fournier, entrevue, Montréal, 3 juin 2020

structurelles et systémiques dans l'accès à ses espaces ou leur utilisation pensée en fonction des normes capitalistes, néolibérales, blanches, hétérosexuelles et cismasculines. La Ville de Montréal s'en est également inspirée pour apporter des modifications à sa Charte des droits et responsabilités, qui stipule que : « la ville constitue un territoire et un espace de vie où doivent être promues la dignité et l'intégrité de l'être humain, la tolérance, la paix, l'inclusion ainsi que l'égalité entre toutes les citoyennes et tous les citoyens » (Ville de Montréal, 2021, p. 7). Le Conseil des Montréalaises, un conseil consultatif féministe de la Ville de Montréal, scinde le droit à la ville en deux dimensions : le droit à la participation et le droit à l'appropriation de l'espace.

Pour que toutes les Montréalaises puissent s'approprier ainsi la ville, il faut qu'elles puissent exercer leur droit à la participation et leur droit à l'appropriation de l'espace. Le droit à l'appropriation est le fait de pouvoir bénéficier de tout ce que la ville a à offrir, peu importe son genre, son statut socioéconomique, son orientation sexuelle, son origine ethnique, sa situation de handicap, etc. Ce droit suppose que toutes les femmes puissent exercer, par exemple, leur droit au logement, leur droit à vivre dans des espaces publics sécuritaires et à utiliser des transports en commun accessibles. Quant au droit à la participation, il s'agit pour les femmes de pouvoir participer à définir et à façonner la ville afin que leurs milieux de vie reflètent leurs besoins et leurs aspirations. C'est seulement lorsque les femmes pourront jouir de l'ensemble de leurs droits qu'on pourra affirmer que l'égalité est atteinte. (Conseil des Montréalaises, 2020, p. 25)

Ces revendications sont également utiles dans un cadre nocturne, lors duquel les problématiques d'exclusion sont hors du radar des autorités. L'ADN en est un de ceux qui revendique le « droit à la nuit » pour tous·tes :

Reconnaître le droit à la nuit, c'est admettre que les activités nocturnes sont plus qu'une simple nuisance, un attrait touristique, et une richesse économique; la vie nocturne comprend une existence collective, mais constitue aussi un espace d'expression et de liberté. Tous les individus doivent pouvoir vivre la nuit et profiter de la vie nocturne à Montréal, indépendamment de leur âge, identité, ethnicité, expression de genre, religion et sexualité. (Source anonymisée, littérature grise)

Comme les préoccupations liées à la vie nocturne qui intéressent les autorités gouvernementales et policières concernent principalement les enjeux liés à la gestion du bruit, à la violence et au crime organisé, les participant·es de la scène festive décrivent l'absence de ressources pour contrer les enjeux de discrimination, d'oppression, d'inaccessibilité et de violences sexuelles dans les espaces de la vie nocturne. Ces ressources permettraient de financer les actions collectives dans le milieu festif de manière à se rapprocher des objectifs de l'administration municipale d'assurer le droit à la ville pour tous·tes, de jour comme de nuit.



### 6.1.2. Blanchisation et gentrification de la scène

Intégrer les espaces de la scène rave et développer une appréciation pour les musiques électroniques s'accompagnent, pour plusieurs participant·es, de la découverte d'une histoire sociomusicale invisibilisée. Les cofondatrices du collectif féministe Discwoman racontent leur épiphanie au moment où elles ont découvert cette histoire, ce qui les a motivées à s'engager dans un mouvement à l'égard de la représentation des minorités dans la scène. Frankie Decaiza Hutchinson, qui est agente d'artiste, raconte :

J'ai commencé à faire mes recherches et j'ai découvert : oh, il est noir, il est noir, il est noir. L'histoire du techno est noire. [...] Cela m'a amenée à penser de manière très critique à propos de qui jouait la musique aujourd'hui et m'a motivée à vouloir trouver des femmes noires qui jouent du techno. (Saxelby, 2017)

Emma Burgess-Olson, aussi connue sous le nom d'artiste UMFANG, ajoute :

Si tu regardes sur *Resident Advisor* [le média de musique électronique le plus influent de la scène] pour t'introduire à la musique électronique, ce que la plupart des gens font, tu vas probablement penser que la musique électronique est une invention blanche et européenne. [...] Comment est-ce possible que le techno se soit fait autant approprié sans jamais que cela soit questionné? De réaliser que c'était en fait un phénomène américain, que les racines sont aussi humbles, a été puissant pour moi. Étant une Américaine qui a grandi avec peu d'argent, j'ai connecté à cette histoire. (Saxelby, 2017)

Au cours de mes entretiens, plusieurs m'ont raconté cette histoire découverte plus ou moins récemment. Par exemple, Étienne Gagnon, derrière le collectif de rave Nocturnus, raconte :

Dès le début, j'ai regardé plein de documentaires sur l'histoire de la musique électronique parce que je voulais connaître les racines de tout ça. Ça vient de la communauté gaie et des personnes de couleur, des communautés de Chicago, de New York, etc. qui voulaient avoir un *safe heaven*, juste un *safe space*. La notion de *safe space* est là depuis toujours, je pense, en musique électronique. Ce n'est pas une place où tu vas discriminer, ce n'est pas une place où tu vas nécessairement *cruiser* non plus. C'est une place où tu vas te défouler, où tu vas avoir du *fun*. (Entrevue, Montréal, 10 février 2020)

En Europe, cette prise de conscience fait également son chemin. L'association française Technopol, qui œuvre à soutenir la scène de musique électronique en France, affirme qu'« il existe une méconnaissance des racines afro-américaines des musiques électroniques, c'est là un important travail de pédagogie à réaliser » (Grazia, 2021).

Plus encore, ces découvertes ont mis en lumière, pour les amateur·rices intéressé·es, le niveau de cooptation de la scène par l'industrie culturelle, qui crée des têtes d'affiche masculines, blanches, européennes proposant une musique considérée comme générique par les *ravers*. Livia Aurèle, DJ impliquée dans quelques projets sur la scène, en faisant référence à l'icône de la musique électronique

commerciale : « dans le contexte de musique électronique, j'ai l'impression qu'il y a une gentrification avec l'espèce d'image David Guetta du techno » (entrevue, Montréal, 21 avril 2021). À l'origine, le concept de gentrification fait référence, en études urbaines, au phénomène de la classe moyenne et de la bourgeoisie qui s'installent dans les quartiers défavorisés (Bourdin, 2008). La gentrification, lorsqu'elle est apposée à la musique électronique par ses initié·es, fait référence au fait que la scène, qui est née d'une nécessité des personnes en situation de marginalité, de se rassembler, de célébrer et de se libérer, s'éloigne de ses bases pour devenir occupée par une forte majorité de personnes privilégiées. Ce processus s'accompagne d'une usurpation de la scène par des acteur·rices de l'industrie culturelle qui souhaitent en tirer profit. Eris Drew (2018), qui a vécu le développement de la scène rave à partir de Chicago où elle habitait, illustre le désalignement entre la structure de la scène et sa base :

La simple vérité est que la plupart des gros joueurs sur la scène sont des hommes blancs riches avec une relation plutôt faible avec les communautés d'individus qui existent dans les marges de la société dominante et qui utilisent la musique pour créer de l'art, trouver des ami·es et guérir.

Selon les données recueillies, devant ce phénomène de cooptation et de gentrification, qui affecte directement la représentation des minorités sur la scène, les adeptes de musique électronique qui ont une sensibilité politique se feront un devoir de transmettre les savoirs sur son histoire et ses racines, en plus d'agir sur la scène de manière à briser le cycle de cooptation et valoriser les racines queer et diversifiées de la musique électronique. Pour Axel Fournier, du CICLOP, la transmission des savoirs est d'ailleurs une des motivations principales de son activisme :

Le CICLOP est né de ma pratique de rave qui est ancrée dans cette tradition de *care* à la base. J'ai voulu créer un atelier pour essayer de formaliser et de transmettre ce savoir-là à d'autres *ravers*. C'était vraiment l'objectif initial et une partie du mandat que l'on veut continuer à maintenir même si c'est sûr que les raves ont moins d'argent pour demander nos services. C'est pour cette raison qu'on applique pour du financement : on veut continuer à les rejoindre et transmettre les savoirs. (Entrevue, Montréal, 8 novembre 2018)

### **6.1.3. Savoirs expérientiels et formels sur le harcèlement et les violences sexuelles en milieux festifs**

Tel qu'il a été mentionné dans le chapitre précédent, plusieurs acteur·rices qui se sont engagé·es à lutter contre les enjeux du harcèlement et des agressions sexuelles l'ont fait principalement pour agir sur des problématiques qu'ils avaient vécues ou bien avaient été témoin dans les milieux festifs, comme c'était

le cas pour Axel Fournier<sup>40</sup>, du CICLOP, pour Olivia Mills<sup>41</sup>, qui organise des événements pour le collectif queer VENOM, et pour Emma Robert<sup>42</sup>, qui a milité au sein de son organisation festive Radiation pour implanter des mesures contre le harcèlement. Ces savoirs expérientiels se développent à la suite de nombreuses années de participation active sur la scène festive conjuguées à une prise de conscience féministe aiguisant l'analyse critique des comportements hétéronormatifs dans le quotidien. Longtemps normalisé, le harcèlement en milieux festifs était vu comme le fruit de quelques « fatiguants » sur les pistes de danse, ayant toujours été présents, explique Philippe Larouche de l'ADN (entrevue, Montréal, 7 septembre 2021) – des propos que corrobore Ali Saïd au sein de la même organisation (entrevue, Montréal, 21 septembre 2021). Plus encore, comme l'explique adéquatement Élodie Vitalis, membre de l'Association française Technopol, dans les soirées dansantes :

On danse, il fait chaud, on est peu habillé, ce qui peut laisser croire - à tort - que les corps sont à disposition. Dans ce contexte, des agressions telles que des mains aux fesses sont facilement banalisées. La nuit n'est hélas pas un espace de liberté pour les femmes, et a fortiori pour les femmes noires comme moi. (Grazia, 2021)

En ce sens, les vagues de dénonciation qui ont déferlé sur la scène culturelle à partir de la moitié des années 2010 montrent d'une part l'étendue du problème, mais également le caractère protéiforme des violences sexuelles. Des médias de musique électronique, comme *Boiler Room* (s. d.) et *Mixmag* (Fiddy, 2015), se sont alignés avec le mouvement #MoiAussi afin de partager des faits et dénoncer les enjeux de harcèlement.

Il apparaît que les savoirs sur le sujet vont bien au-delà du harcèlement, plus commun, des hommes envers les femmes. En effet, Axel Fournier, du CICLOP, fort de son expérience d'intervention contre le harcèlement en milieux festifs, soutient qu'il n'y a pas « un profil type de personnes qui font du harcèlement sexuel ». En donnant l'exemple du Village à Montréal, iel dit : « je verrai probablement des hommes harceler des femmes trans, ou des hommes harceler d'autres hommes. J'ai aussi vu des femmes le faire envers d'autres femmes » (source journalistique anonymisée, littérature grise). Le CICLOP agit également à l'égard des micro-agressions diverses qui affectent les personnes issues de groupes marginalisés.

À ces connaissances expérientielles s'ajoute la publication d'études qui mettent des chiffres sur le problème et présentent les effets néfastes sur les personnes visées. À Montréal, l'avis du Conseil des

---

<sup>40</sup> Entrevue, Montréal, 8 novembre 2018

<sup>41</sup> Entrevue, Montréal, 12 mai 2020

<sup>42</sup> Entrevue, Montréal, 22 mars 2020

Montréalaises (CDM), publié en 2017 et intitulé *Montréal : Une ville festive pour toutes* a eu un écho retentissant sur la scène musicale. Résultat d'une recherche réalisée auprès de 976 femmes cis et trans participant dans les festivals montréalais, elle expose l'ampleur du phénomène : 56,4% de ces participantes rapportent « au moins une agression ou une forme de harcèlement » à caractère sexuel dans un festival à Montréal, 41,5% d'entre elles ont déjà été insultées, 38,5% ont été suivies, 15,4% ont été touchées sexuellement contre leur gré et 9,4% ont déjà été droguées sans leur consentement. Même si l'étude ne concerne pas spécifiquement la scène de musique électronique, et encore moins ses petits événements clandestins, cette étude a été nommée par plusieurs personnes interrogées dans le cadre de ma recherche comme un élément déclencheur de la mobilisation dans les multiples espaces de la scène musicale.

L'étude du CDM (2017, p. 4) fait référence à plusieurs incidents sur la scène internationale, afin de témoigner de l'étendue du problème :

en Ontario, une femme a rapporté avoir été agressée sexuellement lors [...] du WayHome Music et Arts Festival. En Allemagne, 18 femmes ont soutenu qu'elles avaient été agressées sexuellement lors du Schlossgrabenfest. En Suède, [...] au cours de la même fin de semaine, cinq femmes ont affirmé avoir été violées, et plus d'une douzaine de femmes ont rapporté avoir été harcelées sexuellement lors du festival Bravall à Norrköping. Lors du festival Putte i Parken à Karlstad, le service de police locale a reçu 32 plaintes pour agression sexuelle. Cinq femmes ont également rapporté avoir été sexuellement agressées lors du festival Roskilde au Danemark

Les savoirs militants sont également alimentés par d'autres études réalisées en France et en Grande-Bretagne et qui confirment l'ampleur des pratiques de harcèlement sur les scènes musicales. Une recherche réalisée par l'organisme Consentis auprès d'une majorité de répondant·es de la scène techno et house révèle ceci :

Une femme sur 2 [...] se sent en insécurité en soirée si elle se retrouve seule et elles l'expliquent par la présence des violences sexuelles. Aussi 57% témoignent avoir déjà été victimes de violences sexuelles, mais on pense que c'est plus élevé, car la plupart des répondants ne savent pas forcément ce que c'est. Les mains aux fesses par exemple, c'est souvent dédramatisé, normalisé alors que ce sont des agressions sexuelles. (PWF, 2019)

Dans un même ordre d'idées, une étude auprès de 1 198 femmes âgées de 18 à 24 ans, réalisée en 2017 par l'organisation britannique Drinkaware, montre que le tiers des répondantes ont déjà été « tripotées » ou touchées lors de soirées arrosées et que seulement 19% d'entre elles étaient surprises que ces incidents arrivent, les autres trouvant la situation normale ou étant habituées, peut-on lire dans le magazine de musique électronique *Mixmag* (Fiddy, 2015).

La plupart des études soulignent également l'échec des autorités policières et des services de sécurité pour régler le problème et générer un sentiment de sûreté. Le nombre infime de plaintes déposées à la suite d'une agression sexuelle illustre assez bien ce phénomène. Alors que 615 agressions ou incidents de harcèlement ont été comptabilisés par l'étude du CDM (2017, p. 21), seulement 35 plaintes ont été déposées aux services de police ou auprès du service de sécurité. Plus encore, le rapport indique que « 42,9 % des répondantes qui ont porté plainte qualifient l'accueil des policières et policiers de mal ou très mal exécuté », et qu'aucune de ces plaintes n'a mené à une condamnation. Les organismes de recherche proposent plutôt la mise sur pied de ressources communautaires et de techniques de prévention et d'éducation populaire. C'est là où, sur la scène alternative montréalaise, le CICLOP entre en jeu. En effet, Andréa Matesco, DJ sur la scène depuis 2015 et programmatrice pour Terraforming, témoigne des effets de cette initiative sur sa propre expérience en tant que participante active :

C'est sûr qu'il n'y a jamais un endroit qui est 100% sécuritaire, parce que c'est presque impossible de tout contrôler même en tant que promoteur, mais quand il y a une politique d'espace plus sûr qui est au moins communiqué de manière explicite, ça ne garantit en rien, mais ça informe les gens par rapport à quelle est la politique de l'espace. Je pense que ça peut aider un peu. [...] À Montréal, c'est devenu la mode de voir ce type de politique et je pense que, par rapport à d'autres villes et des commentaires que j'ai eus, je crois qu'il y a quand même un effort qui est fait ici qui fait en sorte que moi je n'ai pas vécu de situations [de violences sexuelles]. (Entrevue, Montréal, 8 avril 2020)

Pour Olivia Mills, membre du collectif de rave queer VENOM, cette expérience n'indique pas nécessairement que les milieux festifs montréalais sont « sûrs ».

La sûreté, c'est le sentiment que je peux danser sans me faire harceler et que je peux laisser mon verre sur la table sans me faire droguer. La manière dont on nous a éduquées à agir en tant que femmes dans les milieux festifs nous enseigne que nous ne sommes pas en sécurité. Quand on dit aux femmes : « ne laissez pas vos verres sans surveillance, ne vous habillez pas trop légèrement », en fait on leur dit de s'attendre à vivre de la violence ou des agressions dans ces espaces. Il y a des degrés de sûreté et nous en sommes arrivées à accepter un très bas niveau de sûreté. (Entrevue, Montréal, 12 mai 2020)

Comment les participant·es perçoivent l'évolution du harcèlement dans les milieux festifs qu'ils fréquentent? Plusieurs points de vue s'opposent. D'une part, Philippe Larouche, cofondateur de l'ADN et *raver* de longue date, qui a vu la scène évoluer de ses débuts jusqu'à aujourd'hui, remarque que la vie nocturne au sens large se transforme en fonction des nouvelles générations qui l'intègrent, qui ont une sensibilité accrue pour les enjeux d'oppression (entrevue, Montréal, 7 septembre 2021). Lena Leblanc, active depuis la fin des années 1990 dans les milieux rave, DJ et habituée de la scène montréalaise comme de celle des Maritimes d'où elle vient, a plutôt vu une transformation négative de la culture de la musique électronique dansante par sa cooptation par l'industrie culturelle et sa

gentrification, qui ont amené des pratiques issues de la scène commerciale et ont rendu les espaces de la scène alternative moins sécuritaires pour les femmes, comme elle, et les minorités sexuelles et de genre (entrevue, Montréal, 20 mai 2020). Sur une échelle de temps plus courte, Emma Robert, participante dans les espaces techno montréalais depuis environ 2017, DJ et autrefois membre du collectif Radiation attirant un public majoritairement français, soutient que, de son point de vue, « il y a toujours un bon vieux *dude* qui vient te parler, te renverse sa bière dessus et te pose des questions en étant trop insistant ». Elle ajoute : « honnêtement, avec les années, je n'ai pas vu ça diminuer » (entrevue, Montréal, 22 mars 2020). Toutefois, ses incursions dans la scène queer anglophone lui ont fait noter des divergences en matière de sûreté, qui lui ont permis de mettre en perspective le niveau plus grand de harcèlement dans les espaces de la scène française à Montréal dans lesquels elle était impliquée. Son analyse est remise en question par Axel Fournier, du CICLOP, qui a lui-même vécu une agression dans la scène de techno anglophone, mais qui perçoit toutefois les acteur·rices de celle-ci plus rapidement motivé·es à reconnaître et agir sur les problématiques de harcèlement dans leurs espaces (entrevue, Montréal, 8 novembre 2018). L'expérience vécue présentée dans l'encadré suivant

vient également corroborer le fait que le harcèlement et des attitudes violentes ont cours aussi dans les espaces les plus clandestins et alternatifs.

Bref, sur le temps long, deux points de vue s'opposent : l'un affirmant que, de manière générale, la sûreté dans la vie nocturne est en voie de s'améliorer étant donné les plus jeunes générations ayant une meilleure éducation à la sexualité, au consentement et à l'inclusivité ; l'autre qui, d'un point de vue expérientiel féminin, soutient l'inverse, en ce sens que la culture de soin et de sûreté s'est tellement diluée dans la masse de non-initié·es ayant intégré la scène de musique électronique qu'ils sont devenus

*1<sup>er</sup> janvier 2020, 3:00, sous-sol clandestin du Mile Ex, Montréal*

Sur une piste de danse bondée d'un sous-sol qui manque d'aération, l'oxygène se fait rare et l'humidité combinée à la fumée de cigarette emplit nos pauvres poumons. On danse épaules à épaules, le sourire aux lèvres, dans notre bulle, mais au même rythme. Un homme s'approche de mon amie. Il ne danse pas. Ses épaules sont larges et elles accrochent celles des autres danseur·euses, car elles n'épousent pas le même rythme collectif qui rend tolérable la densité du *dancefloor*. Il détonne par son attitude. Il parle à mon amie dans l'oreille. Elle ne lui témoigne aucun intérêt. Après une ou deux minutes de ce jeu qui me semble éternel, j'aborde mon amie pour lui demander : « est-ce qu'il te dérange ? » Elle n'a même pas le temps de me répondre qu'il me pousse et me dit, à quelques centimètres du visage : « attend ton tour, je lui parle ». D'une main, je pousse sur sa poitrine pour qu'il s'éloigne de moi et un flot d'insultes se met à déferler de sa bouche, qui se mêle au rythme répétitif de la musique et de mes paroles, qui murmurent : « va t'en, va t'en, va t'en, va t'en... ». On se repousse mutuellement durant de longues secondes, une main sur la poitrine de l'autre. Je vois les visages craintifs des autres danseur·euses autour de nous qui surveillent étroitement la situation alors que la tension monte. J'aperçois une autre amie derrière lui, les mains prêtes à lui saisir les bras si celui-ci en venait à m'attaquer. Je lui dis à l'oreille : « reste ici avec lui et tente de le contrôler, je vais chercher de l'aide ». Puis, je traverse la piste de danse et la foule de danseur·euses qui s'écartent, constatant l'urgence dans mon pas pressé. Je gravis les escaliers en courant pour aller chercher le portier. Je lui explique tant bien que mal, essoufflée, troublée, la situation. Sans questionner, il descend rapidement, je lui pointe la personne à l'autre bout de la piste, il la traverse sans délicatesse, saisit par le bras ledit homme et le tire hors de la salle. L'adrénaline est à son comble. Une personne qui a été témoin de la scène vient voir mes amies et moi pour nous dire que l'homme en question a dérangé plus d'une personne sur la piste de danse et que son absence permettra à tout le monde de passer une bien meilleure soirée.

des espaces peu différents de ceux de la scène commerciale en ce qui concerne les enjeux de harcèlement. Finalement, sur un temps plus court, mais d'un point de vue « trans-scénique », on peut remarquer des divergences de point de vue entre les scènes fréquentées par des communautés linguistiques et culturelles différentes, bien que des incidents viennent montrer que le problème est

partout et toujours vivant. C'est ce constat qui finalement motive les activistes à se lancer dans la mise en œuvre d'actions collectives afin d'agir directement sur cet enjeu – que ceux-ci nomment la « culture du viol ».

#### Culture du viol en milieux festifs

Dans le premier chapitre de la thèse, il a été exposé comment le concept de culture du viol s'est développé dans le mouvement féministe pour ensuite se transposer dans le monde académique qui a appuyé ses théories sur des données et des études empiriques. Chez les militant·es anti-oppressifs de la scène rave, le caractère culturel des problématiques de violences sexuelles apparaît comme une explication plausible. Olivia Mills, du collectif VENOM, analyse l'insécurité en milieux festifs comme « le produit dérivé de la consommation d'alcool et de drogues et la culture de la domination masculine dans notre société, qui fait que les actions de certains hommes ne reflètent pas le meilleur d'eux-mêmes dans ces environnements » (entrevue, Montréal, 12 mai 2020). En effet, trois participants masculins de la scène de musique électronique rencontrés ont avoué ne pas avoir toujours été les plus cohérents avec leurs valeurs dans les milieux festifs à cause de leur état d'ébriété – étant moins soucieux de celles qui les entouraient et moins sensibles aux signaux leur indiquant les désagréments causés.

La culture du viol repose également sur « l'omerta et la loi du silence », comme le souligne Ali Saïd, du comité Santé, sécurité, diversité et inclusion de la Table nocturne de l'ADN, c'est-à-dire cette tendance à taire les situations de violences sexuelles, surtout celles commises par des acteur·rices importants de la scène (entrevue, Montréal, 21 septembre 2021). Un témoignage disponible en ligne d'une participante de la scène ayant fait une dénonciation publique à l'égard d'un acteur important accusé d'agressions sexuelles par plusieurs femmes impliquées dans les milieux festifs montréalais, relate cette tendance au silence comme une manière pour des personnes moins bien positionnées sur la scène de préserver leur capital social et de ne pas perdre d'opportunités potentielles pour leur carrière. C'est un point de vue partagé par Axel Fournier, du CICLOP, qui a entendu nombre de témoignages de femmes sur la scène qui doivent cohabiter avec des abuseurs connus. Plus encore, comme ce dernier l'explique :

La culture du viol encourage les personnes victimes de violences sexuelles à ne pas faire savoir aux harceleurs que leurs limites ont été dépassées. Elle fait en sorte que les gens ne vont pas être portés à se valider suffisamment dans leur inconfort pour aller chercher de l'aide. Je pense aussi que les gens ne s'attendent pas à être soutenus non plus. (Entrevue, Montréal, 3 juin 2020)



Ce sont des conversations inconfortables que les intervenant·es du CICLOP sont, eux, habileté·es à avoir afin de briser le silence sur les comportements répréhensibles. Axel Fournier, du CICLOP, illustre quelques savoirs spécifiques qui se développent dans l'IMF en ce qui concerne le consentement :

Il y a beaucoup de campagnes qui disent « Sans oui, c'est non », mais en milieux festifs c'est plus compliqué. Dans un contexte de piste de danse, par exemple, où la musique est vraiment forte, les gens ne se parlent pas vraiment et c'est dur d'obtenir un consentement verbal. Par exemple :

- Si tu approches une personne et la coinces dans un coin, elle n'est pas libre d'aller où elle veut.
- Si tu suis une personne sur la piste de danse et que tu te tiens toujours près, elle n'est pas libre de choisir la distance à laquelle elle veut se tenir de toi.
- Si tu touches une personne quand elle passe près de toi, tu ne lui as pas laissé le choix de refuser ton geste. (Source journalistique anonymisée, littérature grise)

Ainsi, les militant·es proposent d'éduquer les abuseurs afin de transformer les normes comportementales sur les pistes de danse et dans les espaces festifs. Pour y arriver, il apparaît nécessaire que les organisateurs d'événements fassent partie du mouvement, en admettant les problématiques de harcèlement sur la scène et en agissant de manière à ne pas les tolérer. Ce processus a donné lieu, à partir de la moitié des années 2010, à l'implantation de nouvelles règles pensées par les militant·es et acteur·rices de la scène en faveur d'une culture du consentement.

#### **6.1.4. Les règles de l'éthique du rave**

La littérature soutient que les mouvements sociaux façonnent de nouvelles règles qui, lorsque diffusées, peuvent transformer les pratiques sociales (Boström, 2004). Qu'elles soient directives, comme des codes de conduite ou des protocoles rédigés noir sur blanc, ou qu'elles soient implicites, comme les normes sociales qui régissent les comportements dans les espaces sociaux, ou certains standards auxquels les acteur·rices peuvent se plier ou non, ces règles implantées servent à atteindre la mise en œuvre des idéaux vers lesquels tendent les militant·es dans leur engagement préfiguratif. La présente section présente les règles proposées par les activistes de la scène pour agir sur les enjeux de représentation et de gentrification de la scène, les règles qui encouragent la prévention et le désamorçage des situations de violence, de même que celles inculquant la vigilance, l'entraide et le respect sur la scène.

##### Représentation et dégentrification

Pour contrecarrer les inégalités dans la structure invisible dominante dans la scène de musique électronique alternative précédemment présentées, certain·es, comme Andréa Matesco, voient en

l'introduction des femmes et personnes issues des minorités dans des postes-clés une manière de régler beaucoup de problématiques. Dans le festival queer montréalais Xtra, les effets d'une telle structure représentative se font sentir, comme l'explique Livia Aurèle qui y a œuvré comme programmatrice :

Quand on fait le processus de curation [sélection de la programmation] pour Xtra, on est toutes des personnes de couleur, de différents genres et ça se reflète dans l'éthique qui nous guide dans le choix des artistes qui vont participer au festival. Dans les institutions, ce n'est jamais adressé : pourquoi est-ce que toutes les personnes sur le comité curatorial sont blanches et majoritairement des hommes? Ils pensent que la position de 'commissaire d'inclusivité', ça va régler le problème. Non. (Entrevue, Montréal, 21 avril 2021)

D'autres choisissent la voie de la mise sur pied d'organisations festives par et pour les personnes minorisées de manière à revendiquer leurs places sur la scène, comme des organisations comme Discwoman, à New York, qui a eu un écho notable en contexte montréalais depuis 2015, évalue Andréa Matesco (entrevue, Montréal, 8 avril 2020). Ces initiatives permettent notamment un meilleur accompagnement de ces artistes dans l'industrie afin qu'elles obtiennent le même niveau de reconnaissance pécuniaire et la visibilité des artistes privilégiés, qui jouissent de réseaux et de ressources afin de tirer profit de la scène, explique Livia Aurèle (entrevue, Montréal, 21 avril 2021).

Ce mouvement a contribué à engendrer une nouvelle norme dans le milieu de la musique électronique à Montréal, où une « certaine parité » s'est installée dans la plupart des programmations, comme le souligne Andréa. Les promoteurs, « la plupart n'étant pas des femmes ni des personnes queer », rappelle-t-elle, ont commencé à adhérer au standard de présenter toujours au moins une femme ou la moitié de femmes dans leur programmation, rendant la scène de musique électronique montréalaise plus inclusive en comparaison avec plusieurs autres localités (entrevue, Montréal, 8 avril 2020). Plusieurs organisateur·rices d'événements l'ont souligné lors des entrevues : une représentativité sur scène engendre une représentativité dans le public, ce qui tend à rendre les espaces festifs plus sécuritaires pour les personnes issues de groupes minorisés. Une autre DJ, Lola Nos, me raconte les effets d'un tel mouvement sur la scène :

Moi je mixe depuis 2014 et, au début, je trouvais qu'il n'y avait pas vraiment d'inclusivité. La plupart des *flyers* c'était tous des hommes. Tu voyais peut-être une fille chaque mois. Là, maintenant, à cause d'initiatives qui ont permis à des femmes de venir regarder ou essayer des CDJs, ça a vraiment encouragé des femmes à prendre leur place sur scène. (Entrevue, Montréal, 13 mai 2020)

Les initiatives auxquelles fait référence Lola sont des activités pédagogiques et de mentorat pour les femmes et les personnes queer tentent de défaire ces écarts, afin de transformer les normes dans le milieu. Ces initiatives incluent, par exemple, des ateliers de DJ donnés par et pour les personnes

femmes et les minorités sexuelles et de genre ayant pour objectif de briser les écarts de connaissances techniques qui se créent entre les groupes sociaux privilégiés et minorisés, dans des contextes bienveillants.

Comme nous l'avons déjà expliqué dans ce chapitre, la sous-représentation des femmes et des minorités est associée à un phénomène plus large de gentrification de la scène. Ses effets se manifestent notamment par un écart sans cesse grandissant dans les cachets entre les artistes mis sur un piédestal par les industries musicales et ceux des artistes émergents locaux. Ce phénomène affecte aussi la scène montréalaise : quelques artistes locaux interrogés ont dénoncé des situations vécues lors desquelles iels ont joué dans des festivals pour quelques centaines de dollars, à côté d'artistes internationaux rémunérés quelques milliers de dollars<sup>43</sup>. Cette pratique creuse aussi le fossé entre les salaires des artistes s'identifiant comme hommes et ceux des femmes et minorités de genre.

Pour contrer cette norme à laquelle se soumettent les promoteurs à la merci des règles du jeu de l'industrie, des festivals tels que Xtra à Montréal, qui propose depuis 2013 des programmations « réservées pour les corps, voix et artistes marginalisés à la recherche d'une plateforme sans jugement et encourageante pour montrer leur travail » (source journalistique anonymisée, littérature grise), s'engagent à donner un cachet égal à tous les artistes invités à performer, qui est acceptable selon les dires d'une artiste interrogée : « si tu commences, c'est un bon cachet et si tu es professionnel·le, c'est un cachet bien correct », illustre Livia Aurèle (entrevue, Montréal, 21 avril 2021). Plus encore, le festival offre des opportunités aux artistes de la scène de participer aux tâches de production d'un tel événement, de manière à donner des expériences professionnelles afin que ces artistes gagnent de la crédibilité auprès des institutions – que ce soient les grands promoteurs ou bien les organismes subventionnaires. Étant marginal en soi, on ne peut pas dire que le festival influence les standards des industries musicales agissant sur la scène montréalaise. Néanmoins, il amène les artistes participants à prendre conscience de certaines pratiques afin d'exiger plus de la part des promoteurs, voire de s'engager afin de transformer les règles de la scène.

Dans un ordre d'idées similaires, le festival OVAL propose une programmation dans laquelle il n'y a pas de têtes d'affiche ni de hiérarchisation des artistes, car ceux-ci sont présentés en ordre

---

<sup>43</sup> Ariane Beauchamp, entrevue, Montréal, 13 mai 2020 ; Lola Nos, entrevue, Montréal, 13 mai 2020 ; Livia Aurèle, entrevue, Montréal, 21 avril 2021

alphabétique, ce qui va à l'encontre de la plupart des affiches de festival. Un des membres de son équipe, Louis Durand, explique :

On n'a pas de *headliners* [têtes d'affiche] en tant que tel... enfin, on a ce que nous on considère des *headliners* parce qu'on est dans le milieu, mais la plupart des gens qui voient la programmation d'OVAL vont connaître peut-être deux ou trois noms parce qu'il y a beaucoup d'artistes de la relève et de l'étranger. Les gens nous font confiance, donc vont acheter un passeport et venir découvrir. (Entrevue, Montréal, 20 novembre 2020)

Le festival cherche donc à contrevenir à la norme des industries musicales qui veut créer des idoles sur lesquels faire des profits en invitant ses spectateurs à explorer des projets musicaux émergents et expérimentaux.

En somme, comme les enjeux de représentation sur la scène sont intimement liés au phénomène de gentrification découlant de la commercialisation de la musique électronique, l'on remarque que des organisations dans le milieu de l'événementiel ont développé des pratiques de résistance à travers l'implantation de règles dans leurs propres institutions de manière à critiquer les normes dominantes des industries musicales.

#### Prévention et désamorçage

Généralement, les espaces festifs qui sont confrontés à des problèmes de sécurité dans leurs événements vont réagir en augmentant les mesures de sécurité et la coercition. Cette pratique est même le cas dans certains événements de la scène alternative qui souhaitent appliquer les règles des espaces institutionnalisés : les événements de Radiation sont caractérisés par une grande présence d'agent·es de sécurité (12 à 13 agent·es) et des fouilles à l'entrée. « Notre objectif, c'est que les gens se sentent bien chez nous », explique Gabriel Gautier, un des membres fondateurs (entrevue, Montréal, 22 février 2020). Néanmoins, pour les femmes et les personnes marginalisées, cette figure paternaliste de la sécurité, représentée par un homme imposant faisant usage de la force pour intervenir, ne parvient pas à générer un sentiment de bien-être. « Le plus gros problème avec la sécurité est que les agent·es sont en fait assez effrayants et souvent ils causent plus de tort qu'ils n'aident », témoigne Olivia Mills, du collectif VENOM (entrevue, Montréal, 12 mai 2020). Les deux membres de Radiation interviewé·es lors de ma collecte de données ont d'ailleurs admis qu'une des situations de harcèlement ayant eu cours dans un de leurs événements a été causée par un agent de sécurité perpétrant des fouilles intrusives sur les femmes<sup>44</sup>.

---

<sup>44</sup> Gabriel Gautier, entrevue, Montréal, 22 février 2020 ; Emma Robert, entrevue, Montréal, 22 mars 2020

À la différence des agent·es de sécurité qui ne reçoivent aucune formation sur la prévention, les intervenant·es en milieux festifs ont développé des protocoles d'intervention dans lesquels prévalent la communication, le calme et l'empathie, tant et aussi longtemps que toutes les parties concernées demeurent réceptives et respectueuses. Olivia Mills, du collectif VENOM, qui a suivi une formation témoin actif afin de mettre en œuvre une politique de *safer space* dans ses événements, compare l'approche répressive des institutions et l'approche d'intervention proposée par les organisations militantes :

Les intervenant·es en milieux festifs permettent aux femmes, aux personnes trans et aux personnes queer de plus facilement connecter avec les ressources de sûreté quand celles-ci sont des personnes comme elles, qui utilisent une approche douce et subtile. C'est plus facile d'aller voir les intervenant·es que les figures menaçantes de la sécurité pour dire « cette personne me rend inconfortable » ou bien pour dire discrètement que quelque chose mérite d'être surveillé sans avoir l'impression que tout va exploser ou que quelque chose de vraiment intense va se passer avec les *bouncers* qui sont entraînés à utiliser la force pour expulser le plus vite possible. Le concept de désamorçage et l'intervention « *décontractée* » m'apparaissent comme la meilleure voie à suivre. (Entrevue, Montréal, 12 mai 2020)

L'encadré suivant relate un souvenir d'un événement festif qui témoigne du sentiment généré par la présence des intervenant·es en milieux festifs.

*26 août 2017, 23h15, Société des Arts Technologiques, Montréal*

Pour la première fois, j'ai pris un passeport pour le festival MUTEK afin de découvrir son imposante programmation à l'avant-garde de la musique électronique. Nous dansons aux rythmes de Marie Davidson alors qu'une personne souriante et enjouée passe à ma gauche en opinant de la tête aux danseur·euses qui l'entourent. Elle navigue aisément sur la piste de danse, en dansant comme le reste de la foule, une gourde d'eau dans la main droite qui s'agite au son de l'artiste qui performe. D'un coup d'œil, je vois sur son dos un insigne qui m'indique son rôle : elle est là pour s'assurer que tout le monde va bien. C'est la première fois que je prends connaissance d'une telle initiative, qui m'apparaît alors comme révélatrice. Si le festival est venu consolider ma nouvelle passion pour sa musique, il a d'autant plus venu corroborer mon sentiment de sûreté dans les espaces de la musique électronique, renchéri par la présence de danseur·euses comme moi qui sont habileté·es à repérer des situations problématiques, intervenir, mais surtout communiquer au public un engagement envers le soin et la bienveillance.

Ces mesures proposées par les organisations militant·es de la scène de musique électronique s'inscrivent dans des techniques de prévention. En effet, bien que la présence des intervenant·es permet la réaction devant les situations de violences, elle communique surtout les valeurs qui priment dans ces espaces festifs. Cette attitude envoie le message au public des comportements qui ne sont pas tolérés en ces lieux et que des mesures sont mises en place pour y faire respecter les règles, qui sont

généralement communiquées de manière directive par affichage ou dans la description virtuelle des événements.

Leur approche est donc en discordance avec celle des institutions qui ont longtemps privilégié la voie répressive pour intervenir. Depuis que les ressources communautaires sont à disposition et ont gagné en crédibilité auprès des opérateurs d'événements festifs, nous remarquons leur présence grandissante dans les événements de moyenne et grande envergure, tendant donc à normaliser les mesures préventives en milieux festifs.

#### Vigilance, entraide et respect dans les espaces festifs

Les mesures de prévention privilégiées par les organisations communautaires s'appuient également sur l'idée que les normes comportementales sur la scène peuvent être influencées afin d'y intégrer davantage de vigilance, d'entraide et de respect mutuel. Les efforts en faveur de ces valeurs visent d'une part le public et, d'autre part, les acteur·rices structurant la scène.

#### *Un public en adéquation avec l'éthos du rave*

Tout d'abord, les organisations militantes offrent des opportunités aux membres du public de mettre en pratique la bienveillance et la culture du soin propre à la scène, en leur apprenant à être des témoins actifs face à des situations de harcèlement ou autres micro-agressions. Par exemple, dans ses interventions auprès du public, l'ARÉR enseigne « aux gens à se surveiller ensemble » en inculquant des comportements de vigilance, explique Carolane Veilleux, une des coordonnatrices de l'organisme (entrevue, Montréal, 25 novembre 2020). L'idée derrière cette approche est d'habiliter les gens à « soutenir les personnes qui en ont besoin et qu'ils s'assurent de ne pas laisser une personne partir dans un état inquiétant, de prendre le temps de vérifier si la personne quitte avec une personne connue » afin de prévenir des agressions sexuelles, ajoute-t-elle. Le CICLOP pour sa part offre des formations aux collectifs derrière l'organisation d'événements festifs, de même qu'aux membres du public pour enseigner comme réagir lorsqu'on est témoin d'une interaction qui a l'apparence de harcèlement. Alors que la littérature soutient que l'intervention des témoins repose sur certains critères et éléments cognitifs nécessaires au passage à l'action (Latane et Darley, 1970; Mazar, 2019), comme je l'ai présenté dans le premier chapitre, les militant·es de la scène rave tentent d'agir directement sur ceux-ci : rendre les membres du public vigilants et à même d'interpréter les situations comme étant violentes et urgentes, que ceux-ci se sentent responsable face à la situation et qu'ils sachent comment venir en aide. L'encadré suivant relate un souvenir qui témoigne de la manière dont le harcèlement en milieux

festifs est abordé de manière large, c'est-à-dire autour de micro-agressions diverses pouvant avoir lieu en fonction des identités des participant·es.

*3 février 2021, 20h34, dans ma chambre, Montréal*

Cela fait une année que la scène est inactive. Les événements festifs ont lieu en ligne, ou bien dans quelques espaces clandestins que je préfère éviter de manière à réduire les risques d'attraper la COVID-19. J'ai écouté quelques DJ performer en direct de leurs salons dans la dernière année, ce qui est loin de générer l'expérience collective de la piste de danse. Ce soir, je participe à une formation témoin actif offerte gratuitement en ligne par le CICLOP. Nous sommes une dizaine de personnes connectées sur Zoom. À tour de rôle, nous partageons les raisons pour lesquelles nous sommes présent·es. Une personne dit : « c'est surtout parce que je m'ennuie de la communauté et de la scène, et que j'ai envie de me rappeler tout cela un peu ».

Après avoir obtenu les informations théoriques de la part de la personne formatrice, nous sommes invité·es à intervenir dans des mises en situation. Voici mon tour.

- Tu es dans un petit festival extérieur. Juste devant toi, un groupe d'ami·es rigolent ensemble et un d'entre elleux touche les cheveux d'un homme noir à leur droite. « Excuse-moi, j'ai toujours rêvé de toucher les cheveux d'une personne noire », l'entends-tu dire. La personne qui a été touchée ne semble pas aussi enthousiaste, ne leur dit rien, tourne son regard vers la DJ et continue de danser avec moins d'entrain. Que fais-tu ?

L'exercice consiste à mettre en application les techniques d'intervention et le protocole pensé par le CICLOP. Je tente tant bien que mal de me projeter dans la situation et d'appliquer les principes de l'approche témoin actif. Je réponds :

- Je m'approche de la personne à qui on a touché les cheveux pour lui demander si cette interaction l'a dérangée et lui proposer que j'aille parler au groupe de gens pour leur expliquer que ce comportement n'est pas acceptable. Si elle accepte, je les confronte gentiment pour leur exposer ce que représente leur action et l'inconfort en résultant.

Mon intervention fictive m'apparaît grandement maladroite – me faisant prendre conscience de la difficulté d'un tel travail et des compétences qui s'acquièrent par l'expérience.

Par ailleurs, l'ARÉR effectue un travail de responsabilisation des ami·es des personnes intoxiquées auprès de qui ses intervenant·es font du soutien psychosocial, de manière à encourager leur entourage à accompagner adéquatement. « On veut s'assurer que personne ne soit laissé·e seule – que si ton ami·e est dans un état d'intoxication qui est tout à coup difficile à expliquer, peu importe la raison derrière, et bien il faut le ou la soutenir et surveiller », explique Carolane Veilleux (entrevue, Montréal, 25

novembre 2020). Plus encore, les organisations offrent des formations ouvertes à tous·tes afin d'enseigner aux publics intéressés à reconnaître les symptômes de surdose d'opioïdes et utiliser le Xaloxone, un médicament servant à en renverser les effets.

Quelques collectifs renchérissent en communiquant des messages pour conscientiser les participant·es de leur comportement et inculquer le respect. Dans un texte publié sur un blogue de musique électronique, un·e membre du collectif NON/BEING, Diana Baescu, écrit : « même si la pratique du rave peut être une magnifique et puissante exploration de soi, il est important d'avoir conscience et de respecter la manière dont votre expérience personnelle affecte les autres personnes qui partagent l'espace avec vous » (Also Cool, 2020). En s'exprimant ainsi, l'auteur·rice réaffirme le caractère collectif de l'expérience festive et l'interdépendance des personnes y participant – un message qu'il juge nécessaire alors que l'ambiance de la fête peut encourager à l'insouciance, voire l'égoïsme. Iel ajoute : « nous avons tous·tes quelque chose à gagner ou apprendre du rave, mais vos expériences seront toujours plus fécondes pour vous et ceux qui vous entourent si vous les vivez en considérant la communauté plus générale et en étant vigilant·es ». Dans un même ordre d'idées, Paul Savary, promoteur et opérateur d'événements festifs qui gère également un groupe de discussion de plus de 10 000 amateur·rices de musique électronique sur un réseau social, utilise cette plateforme pour « enseigner aux nouveaux venus les valeurs d'inclusivité et de tolérance » de sa communauté, « des valeurs que l'on devrait appliquer à notre vie de tous les jours » (entrevue, Montréal, 20 mars 2020). Il ajoute : « j'utilise la musique pour rendre le message moins intense, moins lourd. L'objectif est que les gens changent leurs comportements et se gouvernent différemment sur la scène musicale ».

Ces règles normatives que tentent d'enseigner les collectifs de rave qui souhaitent distinguer leur scène des autres espaces festifs par le maintien de pratiques sociales particulières appellent à l'autorégulation des publics – c'est-à-dire qu'elles passent par la communauté plutôt que par l'autorité formelle, ce qui est bien accueilli par les initié·es de la scène rave qui valorisent la liberté et la tolérance. C'est le cas de Philippe Larouche, de l'ADN, qui affirme :

Je ne suis pas sûr que ce soit le rôle des institutions de faire ça [tenter de régler les enjeux de harcèlement et de discriminations en milieux festifs]. Je pense qu'il doit y avoir une espèce d'autorégulation entre les opérateurs et entre les usagers, qui décident entre eux « ça, ça ne passe pas; ça, ça ne se fait pas ». T'sais, tu ne veux pas avoir des polices sur le *dancefloor* parce qu'un espace festif, c'est un espace d'ultraliberté en quelque sorte. Tu veux fuir la réalité, l'aliénation du quotidien, alors ce n'est pas pour retrouver les mêmes règles que tu as dans le jour. (Entrevue, Montréal, 7 septembre 2021)



### *Une structure qui reflète les valeurs du rave*

En implantant des mesures réfléchies par et pour les *ravers*, en collaboration avec les organisateurs d'événements, les propriétaires de salle et les employé·es des espaces festifs, les militant·es cherchent également à sensibiliser les acteur·rices de la scène et consolider les règles éthiques du rave formellement et informellement. Comme il a été précisé dans le chapitre 5, les services du CICLOP viennent avec des règles spécifiques, telles que la neutralisation des toilettes et l'obligation de suivre une formation donnée par l'organisme, de manière à influencer la structure et l'environnement qui régissent la scène de musique électronique. En éduquant ceux qui composent « la structure invisible » de la scène, les militant·es inculquent des pratiques inclusives et respectueuses, par exemple envers les minorités de genre en proposant des ateliers de communication inclusive, et enseignent l'histoire de la scène qui provient des communautés queer pour justifier de telles pratiques et encourager une meilleure inclusion des minorités dans les espaces. Plus encore, alors qu'au moins cinq acteur·rices et participant·es<sup>45</sup> de la scène de musique électronique alternative ont souligné lors des entrevues l'importance que les lieux soient composés d'employé·es compétent·es pour intervenir face à des situations d'oppressions ou d'intoxication, autant le CICLOP que l'ARÉR offrent des ateliers spécifiquement pour ces employé·es de manière à diffuser leurs savoirs dans la structure. Informellement, ces acteur·rices s'assurent également de sensibiliser les agent·es de sécurité, d'accueil et les employé·es de bar à être vigilant·es face aux enjeux d'oppression et inclusif·ves dans leur service. Plus encore, iels écrivent noir sur blanc leur politique d'espace plus sûr. Étienne Gagnon, du collectif de rave Nocturnus, observe : « tu ne vois maintenant plus aucune description d'événement dans laquelle ce n'est pas écrit clairement qu'il n'y a aucune tolérance pour le harcèlement » (entrevue, Montréal, 10 février 2020).

Selon Emma Robert, qui était responsable des partenariats sociaux pour le collectif Radiation, il y a une interrelation entre l'engagement des acteur·rices et le public qui participent dans leurs espaces : « c'est un peu l'effet boule de neige : si, en tant qu'organisateur, on donne plus que ce que le public s'attend, et bien le public va se dire 'oh, ils sont incroyablement bienveillants et responsables, je vais faire de même !' » (entrevue, Montréal, 22 mars 2020).

---

<sup>45</sup> Étienne Gagnon, entrevue, Montréal, 10 février 2020 ; Emma Robert, entrevue, Montréal, 22 mars 2020 ; Andréa Matesco, entrevue, Montréal, 8 avril 2020 ; Louis Durand, entrevue, Montréal, 20 novembre 2020 ; Carolane Veilleux, entrevue, Montréal, 25 novembre 2020

Suivant cette logique, d'après Olivia Mills, du collectif VENOM, le moment où une culture du consentement s'implantera réellement dans les milieux festifs, ce sera quand les plus grands festivals, c'est-à-dire les entités les plus influentes de la scène musicale et culturelle montréalaise, feront des déclarations chocs et prendront des engagements formels et importants en faveur de l'enjeu, de manière à transformer les pratiques des employé·es puis celles des membres du public qui y participeront (entrevue, Montréal, 12 mai 2020). En s'appuyant sur l'exemple de trois grands festivals montréalais qui, en 2015, ont banni le port des coiffes autochtones par des personnes allochtones dans leurs événements, lançant un message fort contre l'appropriation culturelle, elle pense qu'ils ont en même temps éduqué leurs employé·es et les membres de leurs publics. En ce sens, il apparaît important d'analyser plus spécifiquement les initiatives mises en place dans la scène grand public, ce qui sera fait dans le chapitre 7.

J'ai dressé jusqu'à présent un portrait des savoirs qui animent les militant·es sur la scène de musique électronique, qui concernent plus spécifiquement les enjeux d'oppression à l'œuvre dans leur milieu. Ces savoirs se construisent par des recherches prodiguées ici ou ailleurs, de même que par l'actualité et les expériences vécues par les participant·es, qu'ils interprètent comme des symptômes d'un système plus large qu'ils souhaitent combattre dans leur scène. Ces savoirs s'intègrent à des théories desquelles les militant·es tirent des concepts afin d'expliquer leurs réalités, ce que l'on remarque avec l'application des termes « droit à la nuit », « gentrification de la scène » et « culture du viol ». À partir de ces analyses, les militant·es proposent de nouvelles règles qu'ils tentent d'implanter dans les milieux festifs afin d'influencer sa structure de même que les publics. Que celles-ci soient explicites, comme les politiques d'espace plus sûr affichées sur les murs physiques ou virtuels des événements, ou bien qu'elles soient implicites, comme les normes de programmation représentatives qui se diffusent chez les organisateur·rices d'événements festifs, plusieurs acteur·rices interviewé·es soulignent que ces règles se sont normalisées de manière à transformer certaines pratiques dans les milieux festifs. J'ai rencontré plusieurs acteur·rices et membres du public qui ont été formé·es par les organisations militantes afin d'être capables d'agir en tant que témoin actif. J'ai constaté la prépondérance de l'affichage virtuel ou physique concernant les politiques d'espace plus sûr dans les événements. Finalement, j'ai observé une plus grande représentation des femmes sur les programmations, ainsi qu'une attention pour la représentation des minorités. C'est à travers ces initiatives que les pratiques préventives et de désamorçage en sont venues à gagner du terrain sur celui des pratiques classiques de répression. Plus encore, ces initiatives inculquent des valeurs de vigilance, de respect et d'entraide à ceux et celles composant la scène. Ceci étant dit, il convient d'affirmer que l'influence normative des

militant·es de la scène n'est pas absolue, en ce sens qu'elle est modulée par des éléments qui en affectent la réceptivité.

## **6.2. Les éléments nécessaires à la réception des savoirs militants**

La littérature sur l'apprentissage par les mouvements sociaux (*Social Movement Learning*) suggère que, pour favoriser des situations d'apprentissage, les mouvements sociaux influencent d'abord quelques processus individuels qui servent de base à l'acquisition de connaissances. Kilgore (1999) parle de l'identité collective, de la conscientisation, d'un sentiment d'agentivité, de dignité et de connexion. Les données recueillies auprès des acteur·rices de la vie nocturne laissent entrevoir différentes manifestations de ces processus qui modulent l'apprentissage par les mouvements sociaux. Ils sont intéressants pour nous éclairer sur l'émergence des pratiques et leur mise en œuvre dans la mesure où ils nous informent, d'une part, sur ce qui transforme des individus en militant·es souhaitant porter des initiatives anti-oppressives et, d'autre part, sur le façonnement des attitudes des acteur·rices de la scène face à l'action collective en milieux festifs.

D'abord, les données indiquent quels événements ont mené les acteur·rices à des prises de conscience favorisant l'ouverture face à l'action collective et l'apprentissage des savoirs anti-oppressifs sur la scène. Ensuite, on y décèle le rôle de l'identité collective et du sentiment de connexion envers la communauté scénique qui se développe non pas, ici, dans l'action collective, mais bien dans une passion commune pour la musique et sa scène.

### **6.2.1. Prise de conscience**

À la suite de quelques événements majeurs, dont des dénonciations d'agressions sexuelles ou de harcèlement, des acteurs et actrices des scènes festives ont engagé un processus de prise de conscience qui a parfois débouché sur des changements concrets de pratiques. N'étant majoritairement pas des personnes concernées par les systèmes d'oppression du fait de leurs caractéristiques sociodémographiques les plaçant en position de privilège, ce processus de prise de conscience était d'autant plus nécessaire pour permettre aux initiatives alternatives d'être perçues comme pertinentes pour agir sur les enjeux de la scène.

En premier lieu, les acteur·rices n'ont pas pu passer à côté des vagues médiatiques du mouvement de dénonciation d'agressions sexuelles qui s'est déployé sur les réseaux sociaux de même que dans les médias de masse. Au Québec, c'est en 2014 que le mot-clic #AgressionNonDénoncée a parti le bal. Il

a été lancé par la Fédération des femmes du Québec afin d'inviter les victimes à parler publiquement de leurs agressions « pour permettre de briser le silence et déconstruire la culture du viol » (Maheu, 2014). Les utilisateur·rices de médias sociaux québécois ont par la suite vu circuler, en 2016, le mot-clic #StopCultureDuViol déclenché par la médiatisation de l'agression sexuelle commise par le député Gerry Sklavounos et la vague d'agressions sexuelles sur le campus de l'Université Laval (Hübner et Pilote, 2020). S'ensuivit le fameux #MeToo, ou #MoiAussi dans la francophonie, qui a pris de l'ampleur à l'automne 2017. Relançant un mot-clic de la militante afro-américaine Tarana Burke publié en 2007 « pour dénoncer les violences sexuelles à l'encontre des minorités ethnoculturelles » (Oti, 2018), l'actrice américaine Alyssa Milano déclenche une onde de choc internationale qui a inspiré des milliers de personnes à dénoncer publiquement les agressions sexuelles vécues. L'événement a pris tellement de place dans l'espace public que le harcèlement sexuel a été voté « la nouvelle de l'année 2017 » par les lecteur·rices des médias canadiens d'après un sondage de la Presse canadienne (30%), juste avant la crise du fentanyl qui a obtenu 22,5% des votes (La Presse canadienne, 2017) – deux enjeux autour desquels œuvrent les militant·es de la scène de musique électronique. Au moment de ma collecte de données, en juillet 2020, une autre série de 1 100 noms de présumés agresseurs a été publiée sur une page Facebook québécoise (Jouan, 2020), bousculant tous les milieux, mais surtout la scène culturelle.

D'après Étienne Gagnon, du collectif Nocturnus actif sur la scène rave montréalaise, « il y a un pré-#MeToo et un post-#MeToo. Je pense que ça a changé vraiment la donne pour le milieu. Là, maintenant, le harcèlement sexuel est vraiment discuté ouvertement » (entrevue, Montréal, 10 février 2020). Il ajoute que, d'après lui, la sensibilité de la scène à l'égard de l'enjeu du harcèlement prend assise dans l'éthique du *safer space* qui s'inscrit dans son histoire. Pour Axel Fournier, cofondateur du CICLOP, la reconnaissance collective du problème a non seulement préparé le terrain pour accueillir les initiatives, mais a également favorisé une aisance « pour les survivantes et survivants pour parler publiquement de leurs agressions » (entrevue, Montréal, 8 novembre 2018). Il ajoute :

Je pense que les mouvements sociaux en général des dernières années, incluant le mouvement #MeToo et même avant, dans l'actualité québécoise francophone, il y a eu le mouvement avec Alice Paquet qui a accusé Gerry Sklavounos de l'avoir agressée [en octobre 2016] – un mouvement qui est arrivé en même temps qu'on a parti le CICLOP. Après notre création, il y a eu une vague de *call-outs* dans la scène *after-hours* dans laquelle on était imbriqués, qui a vraiment changé structurellement la scène. Il y a des gens que leur carrière a été ruinée, malheureusement, mais ça a créé de la place pour d'autres projets aussi, je pense. Alors, oui, je crois que ça a eu un impact majeur, surtout dans les espaces et les scènes avec lesquels on est le plus profondément en contact.

Un de ces événements de dénonciation a été porté par une personne impliquée sur la scène de musique électronique, Catherine Colas, qui a dénoncé sur les réseaux sociaux un des acteurs influents du milieu, accusée par plusieurs femmes d'agressions sexuelles. Elle raconte :

Je travaillais à la porte d'un événement que je n'avais même pas organisé et environ sept ou huit femmes sont venues me voir pour me dire « pourquoi \_\_\_\_\_ est ici? C'est un violeur! » Je suis allée voir l'organisateur pour lui partager les plaintes et demander qu'on le sorte, mais il m'a répondu : « il nous a prêté les aiguilles pour les tables tournantes, alors je me sentirais mal de l'expulser ». Il a haussé les épaules. (Bachmann, 2017)

Quelques jours plus tard, Catherine reçoit un message privé d'une amie lui racontant que l'accusé en question l'avait agressée elle aussi. C'est à ce moment-là qu'elle rédige et publie sa dénonciation, à l'été 2017, quelques mois avant le mouvement #MeToo. Cette dénonciation a mis en lumière la culture du silence qui régnait dans la scène autour des agressions sexuelles, alors que les semaines qui ont suivi l'accusation ont rendu compte que les faits étaient connus de plusieurs personnes bien impliquées dans celle-ci. « Quelques femmes avaient directement raconté à ces personnes ce qui leur était arrivé et leurs expériences ont tellement été minimisées qu'elles ont presque été convaincues qu'elles n'avaient finalement pas été agressées », explique Catherine Colas (Bachmann, 2017). Les détails de cette dénonciation ont également exposé que la bienveillance si caractéristique à l'éthos de la scène rave se soustrait derrière le capital social des acteur-rices. Elle ajoute :

Avant la dénonciation, quand je demandais aux gens de la scène : « pourquoi encouragez-vous les projets de cette personne? », ils me répondaient des choses comme : « ah, tu sais, c'est la politique. C'est parfois difficile à naviguer, mais on essaye de préserver la paix tant et aussi longtemps que rien de terrible n'arrive ». (Bachmann, 2017)

Néanmoins, la dénonciation a eu un effet important. Pour Étienne Gagnon, du collectif de rave Nocturnus, elle a agi comme une prise de conscience essentielle au passage à l'acte :

Tu le sais, tu m'as vu, je ne suis définitivement pas la cible du harcèlement. Alors j'étais moins conscient de tout cela, en plus que je ne suis pas entouré d'amies qui ont cette culture-là. Des événements comme ceux de la dénonciation de \_\_\_\_\_ ou juste #MeToo en général, ça m'a fait réfléchir plus. Tout ce que je faisais inconsciemment, je l'ai plus extériorisé. C'est devenu plus important pour moi à ce moment-là et j'ai voulu prendre des actions concrètes. (Entrevue, Montréal, 10 février 2020)

Dans un même ordre d'idées, Ali Saïd, qui siège sur le comité Santé, sécurité, diversité et inclusion de la Table nocturne de l'ADN, raconte que l'événement spécifique de dénonciation publique de cet acteur lui a servi comme signal d'alarme, affectant même sa vision générale de la scène :

Ça a été un peu comme un *wake up call* parce que je n'étais pas très à l'affût. Je pouvais bien me douter que ça existait, mais là, quelqu'un que je connaissais avec qui j'entretenais des

relations cordiales, tout d'un coup, je découvrais que c'était un prédateur sexuel. Beaucoup de filles qui participaient au milieu de la vie nocturne et des événements que lui n'organisait pas nécessairement, mais où il était présent, devenaient tout d'un coup des espaces non sécuritaires pour elles, où elles ne se sentaient pas bien. Je me suis rendu compte que mes idéaux de la musique électronique et même ces espaces plus *underground* qui étaient pour moi des espaces ouverts, en fait il y avait plein de choses qui se passaient que moi je ne voyais juste pas, parce que ce sont des choses qui ne se discutaient pas. Les filles, d'une part, les gardaient pour elles-mêmes et les gars, qui savaient que ça se passait, ne disaient rien. (Entrevue, Montréal, 21 septembre 2021)

En général, Axel Fournier, du CICLOP, observe qu'à la suite d'une dénonciation publique ou interne, les opérateurs d'événements festifs vont chercher des ressources pour les aider dans la gestion des problématiques de harcèlement ou d'oppression dans leurs espaces :

Souvent, à partir du moment où il y a une dénonciation, ça bouge. Ça, c'est quelque chose que je veux dire aux gens qui font des dénonciations publiques et qu'ils pensent que ça ne donne rien. Eh bien, ce n'est pas vrai. Nous, on voit tout ça arriver de l'intérieur : on voit des gens terrorisés qui ne dorment pas depuis 3 jours, qui nous écrivent pour nous demander si on a des ressources pour eux parce qu'ils ne savent plus quoi faire. Ça secoue vraiment les gens, les dénonciations, et ça pousse à l'action. (Entrevue, Montréal, 8 novembre 2018)

Chez le collectif Radiation, il a fallu une longue période de persuasion de la part d'une de ses membres, Emma Robert, pour générer la prise de conscience nécessaire au passage à l'acte :

À chaque fin de soirée, on faisait un *debrief*, et j'amenais le sujet, disant que je m'étais fait emmerder et qu'il fallait éduquer notre public. Le reste de l'équipe, composé majoritairement d'hommes, me répondait : « ah ouais, mais c'est normal que ça arrive. Il ne faut pas le prendre comme ça, il faut être plus *laid back* ». Je leur disais que si moi, en tant que personne qui a l'habitude de sortir, qui sait me défendre et qui fait partie de l'organisation, si ça arrive à moi, ça veut dire que potentiellement il y a deux fois, trois fois plus de personnes qui se font embêter comme ça sur la piste de danse. Je pense que ça a fini par les convaincre. (Entrevue, Montréal, 22 mars 2020)

Le collectif a donc accepté de suivre une formation donnée par le CICLOP, qui, aux dires de deux membres interrogées, Emma Robert<sup>46</sup> et Gabriel Gautier<sup>47</sup>, a généré un réel apprentissage non seulement sur les enjeux du harcèlement, mais sur l'histoire de la scène de laquelle iels font partie, ainsi que des réalités des personnes trans et non-binaires et des systèmes d'oppression à l'œuvre en général en milieux festifs.

Pour Christian Gravel, influent instigateur d'événements festifs sur la scène montréalaise pour les Productions CUBE, les dénonciations ont engendré une concrète réflexion :

---

<sup>46</sup> Entrevue, Montréal, 22 mars 2020

<sup>47</sup> Entrevue, Montréal, 22 février 2020

À chaque fois qu'il y avait quelque chose qui sortait, je me posais plein de questions, mais ce n'est pas tout le monde qui a ce côté introspectif-là. Comment est-ce que je peux changer? Est-ce qu'il y a des choses que j'ai fait? Est-ce que j'ai un squelette dans le placard? T'sais, des fois, on ne perçoit pas les choses de la même manière que les personnes qui le subissent. (Entrevue, Montréal, 21 octobre 2020)

Il ajoute qu'un incident d'intimidation dans ses événements a agi comme déclencheur pour motiver la transformation des mesures de sûreté :

Il y a trois ans, il y a un incident : la copine de quelqu'un qu'on connaît a filmé des images d'une personne qui a intimidé et ce qui a été fait, c'était dégueulasse. On était déjà dans le processus et ça c'était l'électrochoc pour accélérer le travail qu'on faisait, l'officialiser et aller plus loin dans nos formations et l'encadrement de nos agents. (Entrevue, Montréal, 21 octobre 2020)

Alors que la structure de la scène est à forte majorité composée d'individus non ciblés par les problèmes de harcèlement, de discrimination et d'oppression, ce travail de conscientisation mené à l'interne par quelques militant·es et alimenté par les ressources du mouvement sur la scène apparaît nécessaire pour mettre les bases et assurer l'introduction des pratiques anti-oppressives en milieux festifs. Comme les données l'indiquent, quelques acteurs de cette structure s'allient à la cause de manière à réactiver ces caractéristiques de la scène avec lesquels ils connectaient et qui fondent l'éthos présenté dans le chapitre 4.

### **6.2.2. Identité collective et connexion**

Pour les acteurs qui se sont alliés à la cause, leur identité de participants actifs de la scène et l'importance accordée à l'esprit de communauté qui règne dans les milieux festifs alternatifs ont été au cœur de l'engagement pour sécuriser les espaces de la vie nocturne. Les événements festifs de la scène rave sont vécus comme des moments transformateurs d'un point de vue individuel et un sentiment de connexion généré par la danse collective, la communion autour des pièces musicales et les émotions partagées qu'elles suscitent est central pour les initié·es. La prise de conscience de l'inconfort ressenti par des membres marginalisés de public agit comme un élément déclencheur du passage à l'action.

Pour Emma Robert, DJ, initiée de la scène rave et a été membre du collectif Radiation, certains incidents, à force d'être vécus, l'a amenée à ressentir un inconfort constant, « un petit pincement » avant de sortir en soirées festives généré par un manque de confiance pour son bien-être.

Juste de sortir et de me dire « ouais! Je vais passer une bonne soirée! », ça ne m'est pas arrivé depuis longtemps. De me demander à chaque fois si ça vaut la peine de sortir parce que le public risque d'être chiant, ça devient douloureux. Quand même mes amis qui sont des mecs hétéros, qui ne se font pas embêter normalement, me disent que l'ambiance sur le

*dancefloor* était désagréable parce qu'il y avait des gens qui rentraient sans cesse dans leur espace privé, imagine ce que c'est pour nous! (Entrevue, Montréal, 22 mars 2020)

Ainsi, les initié·es qui participent à ces espaces, qui en connaissent les particularités, notamment en termes d'ouverture d'esprit, d'accueil et d'inclusivité, en viennent à avoir à cœur la santé de la scène et le bien-être du public. Cette attitude les prédispose à recevoir les connaissances diffusées par les initiatives ayant été créées par des militant·es dans l'objectif de régler ces problèmes qui affectent l'expérience du rave pour, finalement, servir l'ensemble de la communauté.

### **6.3. Pédagogie radicale pour *ravers* bienveillants**

Les militant·es ont développé quelques stratégies pédagogiques afin d'éduquer le public et les acteur·rices de la scène. En reprenant la typologie de Curnow (2014), pour les personnes volontaires, ce sont davantage les stratégies formelles et non confrontationnelles qui prévalent dans l'éducation des *ravers*. Pour les autres participant·es et acteur·rices de la scène, des méthodes confrontationnelles et plus informelle sont utilisées.

#### **6.3.1. Stratégies formelles**

Par « stratégies pédagogiques formelles », j'entends tous les ateliers, conférences, ainsi que le matériel éducatif produit par les organisations militantes à l'intention des participant·es de la scène et acteur·rices qui souhaitent parfaire leurs compétences et accroître leurs savoirs. Par exemple, en 2019, le CICLOP a offert, tel que l'indique son rapport annuel, un atelier intitulé *Comment flirter 101*, « qui s'adresse principalement aux jeunes et qui vise à augmenter leurs connaissances vis-à-vis le consentement, et comment bâtir des relations intimes saines et équilibrées » ; une formation pour les organisateur·rices d'événements pour réduire les différentes formes de harcèlement et accroître l'accessibilité pour les personnes en situation de handicap ; une formation sur la réduction des méfaits liés aux drogues et l'administration du Naloxone pour des victimes de surdoses d'opioïdes ; ainsi qu'une formation sur l'intervention témoin actif. Une des répondantes, Olivia Mills, du collectif VENOM, explique que l'apprentissage par la voie des méthodes formelles permet un passage de la théorie et des idéaux qu'elle portait à la pratique :

C'est bien d'avoir ces idées, mais cela prend tellement plus que des idées pour mettre en pratique la sûreté. Pour nous [VENOM], c'était un événement important quand on a suivi la formation du CICLOP [pour devenir témoins actifs]. Cette formation nous a tellement appris à propos des concepts de désamorçage, sur la manière de sortir sécuritairement des personnes d'un espace ou bien d'avoir sécuritairement des conversations avec elles, sur comment gérer des personnes qui sont en danger ou sont intoxiquées, dans toutes sortes de circonstances. C'était une formation révélatrice et je crois que toutes nos soirées



subséquentes avaient un niveau de sûreté beaucoup plus élevé. (Entrevue, Montréal, 12 mai 2020)

D'autres, comme Estelle Hamza, qui est impliquée sur la scène depuis 2014 et qui a travaillé pour des organisations festives d'envergure dans le milieu de la musique électronique à Montréal, comme OVAL et les Productions CUBE, ont aussi témoigné de cet aspect révélateur et stimulant des formations du CICLOP : « la première formation du CICLOP que j'ai eue, c'était en 2017 avec [festival anonyme]. J'étais genre : 'wow, c'est hyper important tout ça!' » (entrevue, Montréal, 20 novembre 2020). Louis Durand, du festival OVAL, a affirmé lui aussi « avoir appris plein de choses » en suivant une formation du CICLOP (entrevue, Montréal, 20 novembre 2020).

Lorsque le CICLOP donne des formations, il les adapte à son public. Pour des membres de collectifs de la scène rave comme Olivia Mills, qui organise des soirées festives à saveur inclusive pour les personnes queer, la formation met surtout l'accent sur la mise en pratique des techniques d'intervention, car les idées sont déjà maîtrisées. En s'adressant aux acteur·rices de la scène grand public, la personne formatrice s'assure de donner tout le matériel nécessaire afin d'enseigner les idées de l'anti-oppression avant de partager les connaissances sur l'intervention. Axel Fournier, du CICLOP, raconte :

Quand je donne une formation dans des cercles plutôt politisés et radicaux, je vais orienter plus ma formation vers les compétences d'intervention parce que ce sont souvent des gens qui réfléchissent beaucoup aux idées, mais là il faut se parler de l'aspect intervention en temps réel. C'est clairement agréable de parler de ces choses-là avec ces milieux, mais ce que je préfère, c'est de donner une formation *Harçèlement 101* dans un club dans le Vieux-Port, mettons, aux employé·es, ou de leur parler du fait qu'il y a sûrement des personnes trans dans leur établissement et ça, iels ne le savent pas. Je trouve ça vraiment *trippant* et j'ai une facilité à parler avec ces gens, à rendre ce matériel-là accessible et c'est gratifiant comme travail. (Entrevue, Montréal, 3 juin 2020)

L'ARÉR, fort de son équipe large et de son expertise, donne annuellement plusieurs formations. Son rapport de l'année 2018-2019 indique quelques titres de formations offertes, témoignant de la diversité des sujets sur lesquels les membres de l'ARÉR maîtrisent les savoirs de même que celle des publics auxquels l'organisme s'adresse : *substances de synthèse, autres psychotropes et nouvelles tendances de consommation* ; *les substances psychoactives et la performance* ; *les substances psychoactives et cerveau* ; *sexualité et les substances psychoactives* ; « *j'ai un jeune qui consomme, qu'est-ce que je fais?* » ; *démystifier la légalisation du cannabis* ; *la prévention et la réduction des méfaits*. D'après Carolane Veilleux, membre de l'ARÉR, cette multitude est une richesse qui est offerte à toute la population. « On s'est un peu éparpillé·es dans différentes activités, mais on a développé finalement beaucoup d'outils qui s'adressent à la population et aussi aux gens qui veulent soutenir les gens qui consomment » (entrevue, Montréal, 25 novembre 2020).

Les organismes cherchent à sensibiliser les promoteurs quant à leur responsabilité face aux problématiques de harcèlement qui existent dans leurs espaces et se proposent comme la ressource pour implanter de nouvelles pratiques. Cette responsabilisation a fait son chemin dans la tête de plusieurs d'entre eux. Olivia Mills, du collectif VENOM, témoigne :

Être promoteur·rice, c'est une énorme responsabilité. Ce n'est pas aussi simple que de dire « je connais de bon DJs, donc je vais organiser une fête ». Chaque personne dans ton événement est sous ta responsabilité. Mon partenaire et moi on reste donc sobres à chaque événement et on engage des intervenant·es en milieux festifs pour rendre nos espaces plus sûrs. (Entrevue, Montréal, 12 mai 2020)

D'autres promoteur·rices soutiennent que toute la responsabilité ne doit pas reposer sur elleux, car l'éducation en amont est importante. Un des membres du collectif Radiation, Gabriel Gautier, expose son point de vue : « tout est une question d'éducation à la base. Je pense qu'il faut éduquer les jeunes le plus rapidement possible, même ailleurs que sur la scène, parce que je pense que les promoteurs ont une part de responsabilité, mais l'éducation en général est importante » (entrevue, Montréal, 22 février 2020). Ainsi, les deux organisations militantes étudiées, l'ARÉR et le CICLOP, font également ce travail d'éducation en amont, c'est-à-dire auprès des jeunes dans les milieux scolaires ouverts à travailler avec elles, afin qu'iels soient exposé·es le plus tôt possible aux idées favorisant la sécurité et l'inclusivité de tous·tes dans les espaces et que de bonnes pratiques festives soient inculquées rapidement. Carolane Veilleux, de l'ARÉR, donne des exemples :

On a formé des gens en ingénierie à la polytechnique pour leur organisation d'événements. On leur explique comment être un témoin actif dans les milieux festifs par rapport aux violences sexuelles. On inclut toujours dans ces formations des réflexions sur la pression à la consommation d'alcool et comment est-ce que ça peut jouer dans les glissements en termes de violences sexuelles. On s'est mis à travailler plus avec les cégeps et les universités là-dessus dans les deux dernières années particulièrement. Une ancienne collègue a développé la formation pour mieux comprendre comment est-ce que la sexualité et la consommation peuvent interagir ensemble, en introduisant la question du consentement, mais aussi du désir réel d'avoir une sexualité sous intoxication. Comment est-ce qu'on peut agir pour que ce soit le *fun* et consentant le plus possible? (Entrevue, Montréal, 25 novembre 2020)

En plus de ces formations, les organisations produisent du matériel à des fins de sensibilisation et d'éducation qui circule sur internet et dans les milieux festifs de manière à toucher le plus de gens possible. Un d'entre eux, qui a été distribué physiquement lors des événements de Fierté Montréal et qui est devenu viral sur les réseaux sociaux, s'intitule *Comment draguer sur le dancefloor*. En proposant une série de règles qui, si appliquées, peuvent rendre l'expérience de la drague agréable et respectueuse pour toutes les parties concernées, le CICLOP communique au public que la séduction est bel et bien

permise dans la mesure où elle est consentante, répondant indirectement aux critiques scandées aux vagues de dénonciation d'agressions sexuelles quant à la mise à mal qu'elles engendreraient pour les pratiques de séduction dans l'espace public. En utilisant un langage inclusif, ce document vient également rendre compte que le harcèlement ne concerne pas spécifiquement les rencontres hétérosexuelles et ni celui perpétré par les hommes sur les femmes. À la différence des documents produits par les institutions, « des dépliants sur lesquels il est écrit 'l'agression sexuelle c'est mal' avec la face d'une personne triste, comme celui du gouvernement sur les agressions sexuelles », caricature Axel Fournier, du CICLOP (entrevue, Montréal, 3 juin 2020), ceux des organisations militantes s'inspirent de l'esthétique de la scène rave aux couleurs fluorescentes et à l'esprit DIY. De la même manière que l'intervention et la prévention se voient facilitées alors qu'elles sont accomplies par des pair·es, ce type d'outil pédagogique inspire la confiance des noctambules et favorise la communication des messages.

D'autres organisations, comme Terraforming, NON/BEING, l'ADN et OVAL, vont inclure à leurs activités festives tout un volet éducatif : des ateliers de DJ, des entrevues et des conférences données par les artistes qui performant, des tables rondes et des panels avec divers acteur·rices de la scène locale ou internationale et des spécialistes du milieu académique, etc. Ces activités appellent principalement à accroître les savoirs des initié·es de la scène, mais également à consolider des valeurs que ces organisations souhaitent promouvoir, telles que l'inclusivité, l'éthique d'espace plus sûr, la communauté et l'esprit critique.

### **6.3.2. Stratégies confrontationnelles ou informelles**

Les organismes impliqués sur la scène festive qui font de l'intervention en viennent inévitablement à éduquer les participant·es de manière informelle, voire confrontationnelle, bien que la réceptivité des savoirs et des règles diffère en fonction de caractéristiques individuelles comme l'identification à la scène et la conscience des enjeux déjà discutés dans ce chapitre, mais également les valeurs portées par la personne réceptrice.

En implantant dans les événements festifs des équipes flottantes d'intervenant·es qui circulent de manière à veiller au bien-être des participant·es à la fête, les organisations militantes entrent en contact avec les personnes pour des raisons de réduction des risques liés à la consommation ou pour intervenir face à des situations de harcèlement. Sara Laroche, une des coordonnatrices de l'ARÉR, illustre leur protocole en contexte festivalier :

Ce sont des équipes de deux qu'on envoie sur le terrain dans toutes les sections du festival. De jour, on essaye de trouver les racoins un peu cachés, pour s'assurer de les connaître et y retourner quand il fait noir. Après ça, on va distribuer du matériel directement sur le terrain, on va aller réveiller les personnes qui dorment, on va s'assurer que les gens vont bien. Dès qu'on n'est pas sûr·es, on y va et on demande. Ça implique tout ce qui est en lien avec les surdoses et l'intoxication, mais aussi tout ce qui est en lien avec les violences. (Entrevue, Montréal, 20 janvier 2021)

Comme il a été précédemment mentionné, quand les intervenant·es font du soutien psychosocial dans la zone de dégrisement, iels prennent le temps de discuter avec les personnes intoxiquées et leurs ami·es pour les amener à comprendre les signaux d'alerte afin qu'iels évitent de se remettre dans des situations dangereuses. Ces conversations informelles ont pour objectif de « coacher les gens à être capables de faire [leur] travail quand [l'ARÉR] n'est pas là », explique à nouveau Sara. Plus encore, des conversations informelles éducatives s'engagent avec les membres du public qui utilisent certains services de l'ARÉR, comme l'analyse de substances, la collecte de matériel préventif tel que le Naloxone ou des rafraichissements, qui servent également comme prétexte pour transmettre des informations aux usager·ères et prévenir les risques. Carolane Veilleux, également coordonnatrice pour l'ARÉR, explique :

On va donner des bouteilles d'eau, on va s'assurer d'avoir de la nourriture et des rafraichissements. Grâce à ça, souvent, on a une occasion de conversation pour présenter nos services et s'assurer que les gens ont une bonne idée d'où on se trouve dans l'événement, qu'est-ce qu'on fait et comment on les accueillerait s'iels avaient besoin de quoi que ce soit. (Entrevue, Montréal, 25 novembre 2020)

D'autre part, l'intervention contre le harcèlement par les militant·es du CICLOP confronte particulièrement les personnes visées dans la mesure où l'objectif de l'organisme est avant tout d'éliminer les comportements oppressifs. Ainsi, plutôt que de concentrer leurs efforts sur l'accompagnement des victimes, le CICLOP engage des conversations avec les personnes ayant des comportements qui affectent le bien-être des autres, de manière à mener à une prise de conscience et un changement comportemental. Stella, un·e autre cofondateur·rice du CICLOP et intervenant·e en milieux festifs, constate que le travail de l'organisation est principalement « d'éduquer les oppresseurs, [...] un travail que beaucoup de féministes ne veulent plus faire » (source journalistique anonymisée, littérature grise). Les intervenant·es témoignent que les réactions face à ces conversations sont très variées, allant de la culpabilité, au déni, à la colère, de même qu'à la reconnaissance parfois. Olivia Mills, du collectif VENOM, explique un cas typique d'intervention :

Honnêtement, le nombre de fois que j'ai travaillé en tant qu'intervenante dans mes propres soirées et que je suis allée voir un gars pour lui dire « hey, en passant, il faudrait que tu sois conscient de ton comportement et de l'espace personnel que tu occupes. Ce n'est pas grave,

tout va bien, nous sommes tous·tes des ami·es ici, mais c'est important que tu sois conscient où sont tes mains et ton corps en relation avec les autres personnes » et qu'il réponde : « je suis tellement désolé, merci de me le dire ». La plupart du temps, les gens réfléchissent moins, ils n'essayent pas d'être des personnes agressives ou nuisibles. Ils ont juste besoin d'un petit rappel ou un avertissement gentil, en leur disant qu'ils sont toujours aimés et accueillis ici, mais qu'ils doivent être plus conscients de leur environnement. (Entrevue, Montréal, 12 mai 2020)

Cet extrait montre que, bien que confrontationnelle, l'approche préconisée par les intervenant·es sur la scène rave affirme l'inclusion de la personne et le pardon, de manière à encourager des réactions douces. En somme, Stella, du CICLOP, résume ses interventions comme « une réarticulation de ce que les gens savent déjà, mais doivent entendre activement à nouveau » (source journalistique anonymisée, littérature grise). Il n'en demeure pas moins que des réactions vives sont aussi communes et impliquent parfois des interventions usant la force de l'équipe de sécurité.

Du côté des acteur·rices de la scène, d'après Emma Robert, de Radiation, les collectifs qui répètent un discours sur l'importance d'être bienveillant et de prendre soin des autres s'assurent que les membres du public n'oublient pas ces principes de base ou que ceux qui n'étaient pas au fait de leur existence comprennent l'éthos et les pratiques culturelles propres à la scène (entrevue, Montréal, 22 mars 2020). Ces messages positifs permettraient, selon elle, « de réduire le harcèlement indirectement ». Ils se font par des communications répétées sur les réseaux sociaux, les infolettres ou les sites web auxquels sont exposés inévitablement les participant·es aux événements festifs qui souhaitent connaître les détails d'un événement. Encore une fois, Emma affirme l'importance de ce type de communication devenue chose commune :

Je trouve ça important de toujours rappeler que le *dancefloor* est un *safe space*, que si on se sent mal à l'aise, on va voir la sécurité ou on va voir quelqu'un de l'équipe. Ça plante de petites graines au fur et à mesure. Les gens, à force de voir ce petit message, vont s'en souvenir et vont se dire, en cas de besoin : « ah, mais oui bien sûr, j'ai la possibilité d'aller voir quelqu'un si je vois quelque chose qui n'est pas correct sur le *dancefloor*, si je suis témoin de quelque chose qui, à mon sens, ne devrait pas se passer ». (Entrevue, Montréal, 22 mars 2020)

Le CICLOP vient par la suite consolider et approfondir ce travail, en offrant du matériel éducatif, des formations ou en ayant des conversations informelles pour apprendre aux gens à flirter de manière consensuelle en milieux festifs. En effet, Axel Fournier, du CICLOP, fort de son expérience d'intervention sur la scène, soutient qu'une bonne partie de son travail consiste à dialoguer avec des hommes cis hétérosexuels qui se questionnent sur les bonnes manières de faire pour entrer en relation avec des femmes sans les harceler dans les espaces festifs – des conversations qui, selon ses dires, les

libèrent d'une certaine pression générée par la peur de dépasser les limites d'autrui et d'opprimer (source journalistique anonymisée, littérature grise).

## 6.4. Conclusion

Ce chapitre complète le portrait de l'activisme anti-oppressif sur la scène de musique électronique alternative engagé dans les deux chapitres précédents en précisant la concordance entre les idées des mouvements sociaux actifs contre les systèmes d'oppression présentés dans le premier chapitre de la thèse et les actions militantes sur la scène musicale. Les initié·es de la scène, politisé·es par leurs expériences et les théories critiques des intellectuel·les des mouvements sociaux féministes, antiracistes et queer, souhaitent s'attarder aux problématiques qui ont cours dans les espaces auxquels iels s'identifient. Leurs savoirs sur les problématiques éloignent l'image de la scène de son éthos, comme il a été présenté dans le chapitre 4, motivant l'activisme en faveur d'un réalignement. Les initié·es activistes insufflent des changements sur la scène d'après des règles qu'iels œuvrent à instituer, sur lesquels s'appuient les pratiques anti-oppressives émergentes.

Cependant, étant donné que la structure de la scène – c'est-à-dire les acteur·rices qui organisent des événements et possèdent les salles – a été identifiée par les activistes comme étant surtout composée d'individus issus des groupes sociaux les plus privilégiés, car iels sont pour la plupart des hommes cis et blancs, une base idéologique et affective apparaît nécessaire pour que ces initiatives s'implantent dans les milieux festifs. Les résultats de la recherche partagent plusieurs témoignages de prise de conscience par des acteurs de la scène, qui se sont engagés face aux problématiques sociales dans leurs espaces. Ainsi, c'est l'intrication entre ce processus de conscientisation et leur identification à la scène qui les a menés à vouloir implanter des pratiques anti-oppressives dans leurs espaces.

Les militant·es ont donc quelques portes d'entrée pour influencer les pratiques dans les espaces de la scène de musique électronique alternative. C'est par diverses méthodes d'éducation qu'iels transmettent leurs savoirs à la scène – autant les acteur·rices composant sa structure que les membres de son public – qui les reçoit volontairement et involontairement.

En détaillant l'émergence des pratiques anti-oppressives sur la scène de musique électronique, les trois chapitres ensemble illustrent l'enchevêtrement entre mouvements sociaux et scène musicale alternative. En effet, l'émergence de plusieurs genres musicaux et leur scène va de pair avec des pratiques de résistance face à la société dominante. L'histoire de la musique électronique, et de ce que

j'ai identifié comme la scène rave à Montréal, s'inscrit dans ce processus – une histoire pouvant expliquer pourquoi l'on observe, depuis environ 2015, le développement de pratiques militantes dans ces espaces. Néanmoins, l'actualité montre que, parallèlement, des pratiques similaires émergent sur la scène commerciale et grand public, m'amenant à me questionner sur les causes pouvant expliquer leur apparition. Le chapitre suivant s'attèle à répondre à cette interrogation.

## Chapitre 7 – Processus d'émergence des pratiques antisexistes sur la scène festivalière commerciale

La lutte contre les oppressions dans la scène de musique alternative est étroitement liée aux pratiques sociales et aux actions communautaires propres aux cultures scéniques étudiées – tel que vu dans les chapitres empiriques précédents. Une telle généalogie ne peut être appliquée à la scène commerciale. Comme exposé dans le chapitre d'introduction de la thèse, ces deux scènes sont distinctes et répondent à des finalités différentes. Comment des pratiques anti-oppressives ont-elles pu émerger dans le contexte de la scène commerciale? C'est à cette question que ce chapitre propose de répondre. Il invite à se pencher sur la structure d'opportunités politiques (SOP) ayant permis aux initiatives de s'implanter, mais également aux mécanismes de diffusion qui ont eu cours pour qu'émergent les pratiques militantes sur la scène grand public. Ces deux concepts de la sociologie des mouvements sociaux issus des approches du « processus politique » servent à déceler, notamment, les éléments explicatifs de l'émergence des mouvements sociaux en portant le regard vers le contexte. Dans un premier temps, j'utiliserai la SOP pour déceler les caractéristiques en place dans les institutions de la scène et dans les institutions gouvernementales qui s'impliquent dans l'enjeu du harcèlement et des violences sexuelles en milieux festifs. Tarrow et Tilly (2008) appellent les chercheur·euses à identifier les centres de pouvoir qui constituent la structure, son degré d'ouverture devant de nouveaux acteurs, la manière dont les arrangements politiques sont ébranlés, la présence d'alliés au sein de la structure et le niveau de répression ou de facilitation que les institutions adoptent face aux revendications militantes. Plus encore, à la manière d'Ancelevici (2009), je préciserai la dimension statique de la SOP et sur sa dimension dynamique. La première renvoie aux caractéristiques de la scène qui ne changent que très peu, qui la définissent par rapport aux autres scènes et aux autres milieux sociaux<sup>48</sup>, et qui affectent les mobilisations ou l'émergence des pratiques militantes en son sein. La deuxième « renvoie aux changements qui peuvent faciliter ou faire obstacle à l'émergence et à la croissance de mobilisations et de vagues contestataires » (Ancelevici, 2009, p. 53).

Dans un deuxième temps, comme les idées derrière les pratiques anti-oppressives semblent prendre racine dans les espaces alternatifs de la scène musicale, le chapitre s'attèle à vérifier si un processus de

---

<sup>48</sup> Ancelevici (2009) parle de la structure d'opportunités « de champs », en faisant référence à la théorie bourdieusienne. Le concept de scène dans le cas de la thèse apparaît plus approprié.



diffusion a eu cours et de quelle façon il s'est déroulé. Le rôle de certains passeurs est étudié afin de comprendre leur impact sur l'implantation d'une initiative anti-oppressive, qui, dans le cas de la scène commerciale, concerne principalement la lutte aux violences sexuelles : La Vigie.

La première partie du chapitre présente donc quelques caractéristiques principales de la scène commerciale qui définissent sa structure statique et ses pratiques dominantes. J'expose ensuite, dans la deuxième partie du chapitre, les rôles qu'ont joués les passeurs dans l'émergence de La Vigie, ainsi que les tours et détours de la mise en œuvre de l'initiative. La dimension dynamique de la SOP et les théories de la diffusion par courtage sont hybridées dans la démonstration des résultats afin de respecter la complexité du processus politique d'émergence.

## **7.1. Structure d'opportunités statique : quelques caractéristiques de la scène commerciale**

Comme il a été exposé dans le chapitre introductif, la scène commerciale de musique et la scène alternative se distinguent sur plusieurs niveaux, la deuxième se développant même en confrontation à la première. À cette présentation s'ajoute les données recueillies dans le cadre de ma recherche, révèlent quatre caractéristiques qui façonnent la SOP statique sur la scène festivalière montréalaise. Premièrement, le discours des acteur·rices ainsi que la littérature portant sur la scène commerciale indiquent qu'elle est fréquentée par un public de masse dans lequel les normes de la culture dominante régissent principalement les comportements festifs. Deuxièmement, la présentation de mes résultats met en lumière la structure de l'industrie qui apparaît comme un réseau dont les têtes dirigeantes sont relativement homogènes et privilégiées, ce qui corrobore les impressions tirées de la littérature académique et grise. Troisièmement, l'approche répressive est celle qui prévaut pour assurer la sécurité dans les espaces festifs, ce qui est validé par le discours des acteur·rices et appuyé par des données. Quatrièmement, le discours des acteur·rices expose les objectifs pécuniaires qui gouvernent le milieu de l'événementiel, qui est régi de plus en plus par une forme organisationnelle conglomérante et corporative.

### **7.1.1. Public de masse, culture hégémonique**

À la différence de la scène alternative, la scène commerciale comporte des festivals dont la multitude de participant·es dans ces événements rend complexe l'identification d'une culture commune, ou d'un éthos tel que j'ai pu le construire à l'aide des discours des initié·es de la scène rave dans le chapitre 4.

En effet, les festivals étudiés sont fréquentés par des milliers de personnes, voire des dizaines de milliers pour certains. C'est cette affluence de participant·es qui a été identifiée par plusieurs organisateur·rices de festivals comme source d'incidents dans leurs espaces : « c'est la loi de la moyenne : tu as beau avoir 4999 personnes correctes, ça en prend juste un pour briser le *party* de tout le monde », illustre Christian Gravel, un des responsables des Productions CUBE, qui organisent des événements d'envergure depuis le début des années 2000 (entrevue, Montréal, 21 octobre 2021). Les événements multimusique, qui proposent des programmations éclectiques, créent des publics qui ne partagent pas une culture commune et des pratiques festives, alors que les événements d'envergure autour d'un seul genre musical ont vu leur origine communautaire se diluer par la popularité de leurs événements auxquels se joignent des participant·es issu·es de scènes ou sous-cultures multiples.

Les témoignages de harcèlement ou de soumission chimique en contexte festivalier sont fréquents et font l'objet d'une couverture médiatique plus approfondie depuis au moins le milieu des années 2010 au niveau international et local. À ces incidents s'ajoutent des études produites qui démontrent le caractère systémique et systématique du problème de harcèlement (Brooks, 2011; Sheard, 2011; Fileborn et al., 2019). L'étude du Conseil des Montréalaises (CDM) publiée en 2017 et intitulée *Montréal, une ville festive pour toutes* expose le problème dans les grands festivals extérieurs montréalais avec des chiffres probants présentés précédemment : 56% des 976 femmes cis et trans interrogées ont déclaré avoir déjà vécu une forme de violence à caractère sexuel dans ces espaces festifs (Conseil des Montréalaises, 2017). De plus, des témoignages recueillis dans le cadre de ma recherche viennent préciser les formes de violences sexuelles en milieux festifs et des éléments contextuels les expliquant. Par exemple, pour Ariane Giroux, qui a été agente d'accueil dans de grands festivals montréalais, l'environnement festivalier contribue à rendre l'expérience non sécuritaire pour les personnes plus susceptibles d'être harcelées :

Je me sentais très vulnérable et pas en sécurité, pour la simple et bonne raison que les agent·es d'accueil sont plac·es sur le site un peu comme des pions et il y a des recoins, des endroits sombres et des endroits où tu te retrouves toute seule. Même si on essaye de les païer en duo, il arrive que tu te retrouves toute seule dans un coin un peu sombre et ça arrive qu'il y ait des gens un peu désagréables qui passent et qui te font des commentaires. Je me suis fait lancer des commentaires, je me suis fait taponner, je me suis fait harceler. L'été où j'ai été agente d'accueil, j'ai eu un *stalker* qui venait me voir tous les jours quand je travaillais. (Entrevue, Montréal, 6 novembre 2020)

Thompson et Cracco (2008) démontrent que c'est l'adhésion à une idéologie masculiniste qui prédit l'usage de tactiques sexuellement agressives dans les espaces festifs et que cela est favorisé dans des environnements où la misogynie est tolérée. Ainsi, des éléments environnementaux agissent sur la

propension des personnes à adopter des comportements discriminatoires et teintés de violences sexuelles dans les différents espaces festifs et culturels. Les scènes musicales, les salles de spectacle, les pistes de danse, les parterres de festival, les boîtes de nuit et les bars sont occupés par divers groupes d'individus qui se positionnent différemment face au « machisme et aux avances romantiques/sexuelles » (Graham et Homel, 2008, p. 90), affectant l'influence de la « masculinité hégémonique » dans ces espaces. Ce concept, inspiré des écrits d'Antonio Gramsci (1971), a été développé pour analyser une performance de genre influente dans le schéma dominant et mettre en relief son utilité pour le système patriarcal (Connell, 1995; Connell et Messerschmidt, 2015). La masculinité hégémonique « correspond à la façon actuellement la plus reconnue d'être un homme, implique que les autres hommes se positionnent par rapport à elle, et permet de légitimer d'un point de vue idéologique la subordination des femmes à l'égard des hommes » (Connell et Messerschmidt, 2015, p. 155). Celle-ci comporte plusieurs éléments : « un esprit compétitif implacable, un détachement émotionnel et un désir hétérosexuel insatiable, tous communément (mais pas exclusivement) représentés par une objectification sexuelle des femmes » (Grazian, 2007, p. 222).

En somme, le public de masse que l'on retrouve dans les espaces de la scène commerciale transporte avec lui une culture hégémonique qui tend, nous laisse voir les statistiques et les témoignages récents, à générer un environnement moins sécuritaire pour les femmes, mais également pour les personnes issues de la diversité sexuelle et de genre. Ces dernières confrontent l'hétéronormativité, définie comme « l'ensemble des pratiques culturelles, légales et institutionnelles que maintiennent les idées reçues sont lesquelles il n'y a que deux genres, que le genre reflète le sexe biologique et que seule l'attraction sexuelle entre ces genres opposés est naturelle ou acceptable » (Schilt et Westbrook, 2009, p. 441; Kitzinger, 2005). Elles sont donc plus à même de subir du harcèlement et des micro-agressions, car l'homophobie et la transphobie découlant de la masculinité hégémonique et l'hétéronormativité sont des éléments pouvant inciter à la violence envers l'expression de la « non-conformité de genre » (Martin-Storey et August, 2016). Axel Fournier, cofondateur du CICLOP, qui a également été intervenant contre le harcèlement sur la scène commerciale, relate des formes de harcèlement transphobe auxquels il a été confronté dans ces espaces :

J'ai déjà travaillé dans un festival où une fille m'a couru après en tirant après mes *shorts* pour essayer de voir mon pénis. J'ai travaillé dans un autre festival où je me faisais crier des affaires homophobes par la tête – les gens me criaient à 5 mètres de distance pour me demander si j'étais un gars ou une fille. [...] J'ai été dans un club sur Saint-Laurent avec mon chum trans dans le temps, on était visiblement trans. Quand on a commencé à danser,

il y a des filles *straight* qui nous ont vus et qui se sont mises à crier. (Entrevue, Montréal, 8 novembre 2018)

Le public étant le socle sur lequel repose une scène, ses pratiques hégémoniques appellent à de l'intervention en faveur de la sécurité des personnes vulnérabilisées par la culture dominante. Comme dans la scène alternative, une telle intervention repose sur le bon vouloir des individus qui ont les rênes de sa structure qu'il convient donc d'identifier afin d'avoir un portrait juste de celle-ci.

### **7.1.2. Structure de la scène festivalière : un microcosme homogène**

Ma collecte de données indique que la structure festivalière est composée d'individus qui ont des accointances dans ce microcosme où s'interchangent leurs rôles d'une entreprise à l'autre. Force est de constater que la grande majorité des acteur·rices de la scène festivalière sont des hommes qui semblent appartenir à un réseau relativement homogène dans lequel des relations cordiales, voire fraternelles, sont entretenues. « Je m'autoflagelle souvent qu'on soit quatre gars blancs à avoir partie \_\_\_\_\_ [festival anonyme]. C'est propre aux organisations [en événementiel] que les têtes dirigeantes soient des hommes », explique Christian Gravel des Productions CUBE (entrevue, Montréal, 21 octobre 2020). Plus encore, les récits biographiques de ces acteurs relatent des transferts professionnels sur la base de ces relations fraternelles amicales. Pour illustrer, voici le récit du directeur du Groupe Polar, Pierre Cloutier, qui a tenu quelques postes importants dans des entreprises en événementiel :

Moi je suis un ancien professionnel de tennis. C'est sûr que, dans cette carrière, tu rencontres des gens du milieu des affaires. J'en avais rencontré plusieurs, comme des gens des Productions toniques.[...] Je donnais des cours de tennis à un des patrons. Ils m'ont approché en 2004-2005 et j'ai été engagé. J'ai travaillé là longtemps avant de passer dans le tordeur. On m'a ensuite recruté chez Groupe Polar.

Cette citation illustre le portrait des industries musicales livré par la littérature : des structures principalement masculines (Leonard, 2016 ; Bissonnette, 2022). La scène de musique commerciale a longtemps tergiversé pour reconnaître les enjeux d'inégalités de genre (Edmond, 2019). En effet, dans le monde entrepreneurial en général, une étude conduite par le Groupe Gandalf en 2017 auprès de 153 dirigeant·es de grandes entreprises au Canada, dont 95% étaient des hommes, révèle que 94% d'entre eux croient que le harcèlement sexuel n'est pas un problème dans leur entreprise et 69% pensent que le problème est moins grave qu'il y a quinze ans (The Gandalf Group, 2017; Oti, 2018). Comme les postes de direction sont tenus en grande partie par la gent masculine, cela engendre une tendance à la négligence qui a longtemps prévalu face à ces enjeux. Ariane Giroux, une employée ayant travaillé sur un grand nombre de spectacles d'envergure organisés par les Productions toniques, relate la

normalisation des violences sexuelles et des abus commis par des membres du vedettariat à laquelle elle a été témoin dans le cadre de ses fonctions :

Dans [le groupe de musique \_\_\_\_\_], il y a un des membres qui a commis des agressions sexuelles et, je me rappelle, quand ils sont venus à la salle de presse, nous nous sommes fait dire de ne pas être toutes seules avec eux, et que s'ils étaient dans une salle fermée, de ne pas y aller parce que c'était dangereux. Ce sont des situations comme ça qui sont tellement normalisées. C'est nous autres qui devons changer notre comportement. Pourquoi ce ne sont pas eux qui se font avertir de ne pas agresser nos employées? Pourquoi c'est nous autres qui devaient changer de trajectoire de travail pour ne pas les croiser? (Entrevue, Montréal, 6 novembre 2020)

Néanmoins, des acteur·rices témoignent du nombre grandissant de femmes sur les conseils d'administration des industries musicales au Québec, ayant à cœur des enjeux d'inégalités concernant les femmes (Croteau, 2019). Les participant·es à ma recherche impliqué·es dans la mise en œuvre de pratiques anti-oppressives en milieu festivalier ont également souligné le rôle clé de quelques individus dans la structure qui ont tenté d'influencer les orientations et décisions face aux enjeux de violences sexuelles – des alliés dans la SOP. Sophie Jobin, qui travaille chez les Productions toniques, explique toutefois que le pouvoir d'influence dépend en grande partie du genre de celui ou celle qui l'incarne :

C'était un étudiant en criminologie qui faisait son stage et il a commencé à dire à quel point c'était important La Vigie pour s'assurer que tout le monde soit en sécurité. Ça a quand même pris un homme blanc qui dise que c'est important pour que, finalement, les patrons décident de réfléchir à une stratégie pour améliorer le service. [...] Pour ma part, quand j'arrivais en rencontre et que je disais que c'était important et qu'il fallait donner des ressources, je me faisais rire dans la face. (Entrevue, Montréal, 2 décembre 2020)

Autrement dit, la structuration de l'industrie du spectacle à forte dominance masculine semble moduler l'implantation des mesures anti-oppressives dans les espaces festifs. En ce qui concerne les questions de sécurité, une approche régit en priorité sa gestion dans les festivals : la répression, qui s'avère elle-même associée à la masculinité incarnée dans la figure de l'agent·e de sécurité ou du *bouncer* (Tomkins, 2005; Monaghan, 2014).

### **7.1.3. Approche répressive dans les festivals montréalais**

Mes données sont venues valider la prépondérance de l'approche répressive dans les festivals, qui tend tout de même à laisser place à de plus en plus d'initiatives préventives, comme je le présenterai dans la partie suivante. Alors que j'ai eu l'occasion de m'entretenir François Souigny, un acteur tenant un poste de responsabilité dans les événements des Productions toniques, j'ai pu comprendre l'intrication de ces entreprises avec les services de police de même que les principes internes qui guident le choix

des ressources et les pratiques de sécurité dans leurs espaces. À ces informations s'ajoutent d'autres discours tenus par des acteur·rices qui viennent alimenter le portrait général.

Tout d'abord, les événements festifs à grand déploiement nécessitent une « planification opérationnelle » avec les services de police qui observent et commentent les paramètres de sécurité que les entreprises en événementiel prévoient mettre en place dans leurs événements. Ensuite, en fonction du lieu de déploiement de l'événement – c'est-à-dire s'il occupe un quartier de la ville comme le Quartier des spectacles se situant au centre-ville, ou s'il a lieu sur un terrain inhabité comme le parc Jean-Drapeau – la présence policière est déterminée en collaboration avec les responsables de la sécurité et des opérations des festivals. Dans le service de police, un rôle spécifique est attribué à un « commandant de scène » qui coordonne ses équipes policières au moment des événements. Celui qui tenait ce poste pendant six années au centre-ville de Montréal est d'ailleurs devenu responsable de la sécurité pour une des entreprises interrogées. Étant donné l'étroitesse des liens avec les services de police, les acteur·rices des festivals interviewé·es ont témoigné entretenir d'« excellentes » relations avec les policiers. Chez les Production CUBE, ces relations sont importantes à maintenir pour des raisons de coordination des interventions. Un des responsables de l'organisation, André Langlois, explique :

On se parle avant chaque été, je vais m'asseoir avec eux, je leur présente la programmation, je leur demande où ils en sont, est-ce qu'il y a des problématiques au niveau social que je devrais savoir et, selon leur budget, le commandant va dire « je vais mettre une escouade en général de 8 agents qui vont être sur le site et, dans les très gros événements, il y en aura plus ». Moi, ça me permet d'avoir un lien avec eux. Les sergents qui sont sur place, des 1-8 dans le jargon, il faut que tu les mettes de ton côté parce qu'ils n'agissent pas toujours nécessairement comme toi tu le souhaites. D'être avec eux, de les connaître, et qu'ils me connaissent – si je n'ai pas 20 numéros de policiers dans mon téléphone je n'en ai pas deux – me permet de faire de la prévention avec eux. Je leur dis : « je suis là, s'il y a une problématique, viens me voir ». Je pense que mes agents de sécurité et moi-même, on est bien plus à même de faire des interventions qui sont justes qu'un policier avec tout ce qu'il représente. (Entrevue, Montréal, 21 octobre 2020)

En effet, quelques militant·es anti-oppressifs ou employé·es de festivals m'ont indiqué que les policier·ères présent·es dans les événements festifs sont généralement des antiémeutes, ce qu'ils jugent à la fois surprenant et inutile. Sara Laroche, une intervenante en RDR pour l'ARÉR, qui est habituée de travailler dans les espaces festivaliers, explique : « c'est drôle parce que quand on aurait besoin peut-être d'un policier pour être soutenu dans une situation d'intervention plutôt à risque, on n'a aucun soutien parce que ce sont juste des policiers antiémeutes! » (Entrevue, Montréal, 20 janvier 2021) Plus encore, avec la tendance à la « militarisation de la police » identifiée par Phillippe Larouche,

de l'ADN, la transformation de l'image des policiers en fait des outils moins pertinents pour intervenir en milieux festifs afin de préserver la sécurité. Cette analyse concorde avec les résultats d'un rapport rédigé par le CDM qui concerne la sécurité des femmes dans un événement culturel à grand déploiement, le Grand-Prix de Formule 1 à Montréal. Celui-ci expose que la présence policière engendre finalement un plus grand sentiment d'insécurité pour certains groupes de personnes plus vulnérables, qui auront davantage la crainte d'être victimes de profilage. Plus encore, plusieurs femmes ont témoigné à l'équipe de recherche du CDM un désintérêt du corps policier pour les violences sexuelles en milieux festifs. Une d'entre elles illustre, par exemple :

Je me suis fait claquer une fesse devant un char de police. C'est comme... C'est des violences ordinaires pour moi. La police va intervenir si je me fais attaquer par un inconnu dans un contexte de ruelle. J'ai l'impression dans l'imaginaire de l'agression sexuelle ou physique, là, oui, la police va intervenir, mais pas dans des violences ordinaires. Là non, vraiment pas. (Conseil des Montréalaises, 2021, p. 31)

La culture répressive qui infiltre les entreprises en événementiel par le biais de responsables qui proviennent des services de police ou de sécurité est vue d'un mauvais œil par les acteur·rices engagé·es dans la lutte anti-oppressive. L'approche répressive amènerait une plus grande tendance au profilage, à la surveillance et à l'expulsion de quelques groupes sociaux avec lesquels les festivals interagissent lorsqu'ils occupent le centre-ville : les travailleur·euses du sexe, les personnes autochtones en situation d'itinérance et les personnes consommatrices de drogues.

Les seules données disponibles sur l'ampleur des mesures de sécurité indiquent que les entreprises festivalières ont augmenté chaque année leurs frais de sécurité, qui a bondi de 60% entre 2013 et 2017, selon le Regroupement des événements majeurs internationaux (REMI) et Festivals et événements majeurs Canada (FAME). Le regroupement explique la cause de cette hausse par l'implantation « d'infrastructures comme les détecteurs de métal, mais surtout par l'embauche d'agents de sécurité privés sur les sites des événements » (Bilodeau, 2019).

Les entreprises gèrent différemment l'embauche de leurs agent·es. Les Productions CUBE, pour leur part, engagent leur propre équipe de sécurité, que l'entreprise forme selon ses principes et valeurs (Christian Gravel, entrevue, Montréal, 21 octobre 2021), alors que les Productions toniques vont fonctionner avec des équipes de sécurité privées qu'elles sous-traitent et dans lesquels les agent·es ne sont pas nécessairement stables et permanent·es (François Souigny, entrevue, Montréal, 25 février 2021). Le discours des responsables interrogés chez les Productions CUBE témoigne tout de même d'une conscience des limites à l'approche de la sécurité répressive. François Souigny souhaite plutôt

encourager l'autorégulation du public par l'éducation populaire, une pratique qu'il a observée dans des événements plus alternatifs auxquels il a participé (entrevue, Montréal, 25 février 2021). Paradoxalement, l'organisation propose les événements festifs les plus répressifs de la scène commerciale montréalaise selon les propos de participant·es et intervenant·es en milieux festifs interrogé·es dans cette recherche<sup>49</sup>.

Plus encore, la prépondérance de l'approche de sécurité par voie répressive est vue comme contradictoire avec la lutte aux violences sexuelles en milieux festifs, de même qu'avec l'approche de la RDR que privilégient les organisations communautaires faisant de la prévention sur les sites festivaliers, comme l'ARÉR et Spectre de rue. D'une part, comme Sylvain Leduc des Productions toniques l'a confirmé, les agent·es de sécurité sont de 70% à 80% des hommes, et ne reçoivent pas de formation sur les violences sexuelles, le harcèlement et la prévention (entrevue, Montréal, 25 février 2021). Plus encore, les approches de prévention privilégiées par les institutions de répression adressent généralement la sécurité des personnes vulnérabilisées de manière individuelle plutôt qu'environnementale ou sociétale : le discours étant davantage tourné vers la communication de stratégies individuelles pour éviter les situations violentes, ce qui est en accord avec les attitudes de condamnation de la victime (*victim blaming*) identifiées au sein d'institutions policières (Shaw et al., 2017).

D'autre part, l'approche répressive se caractérise par des pratiques de fouille aux entrées des festivals et la surveillance des activités illicites dans l'espace festif en vue d'expulser les contrevenant·es, ce qui est incohérent avec le travail des intervenant·es en RDR qui font face à la crainte des festivalier·ères qui consomment des drogues d'être identifié·es et sorti·es de l'événement s'ils requièrent leurs services (Sara Laroche, entrevue, Montréal, 20 janvier 2021). Alors que les entreprises en événementiel souhaitent implanter dans leurs événements des mécanismes d'analyse de substances, elles continuent du même coup à faire des fouilles systématiques à l'entrée, parfois accompagnées d'un pharmacien chargé de distinguer les médicaments licites des substances illicites. Plus encore, les fouilles corporelles, qui étaient réalisées à l'entrée de certains événements des Productions CUBE, des Productions toniques et du Groupe Polar lors de ma collecte de données en 2020-2021, sont « présumée[s] abusive[s] devant la loi » parce qu'elles sont exercées sans mandat et « constitue[nt] une grave violation à la vie privée », comme l'explique l'avocate Véronique Robert (Bilodeau, 2019). Néanmoins, les

---

<sup>49</sup> Étienne Gagnon, entrevue, Montréal, 10 février 2020 ; Sara Laroche, entrevue, Montréal, 20 janvier 2021



festivalier·ères souhaitant participer à ces événements n'ont d'autres choix que de s'y soumettre, car de refuser engendre généralement l'inaccessibilité aux sites des festivals.

Comme on le voit, ce sont les approches de sécurité qui sont dominantes dans le milieu festivalier et qui constituent le contexte dans lequel s'intègrent les initiatives contre les violences sexuelles à partir de l'année 2017. Une autre caractéristique de cette scène, bien différente de ce que l'on retrouve sur la scène rave, est la vision commerciale et corporative de la fête.

#### **7.1.4. Vision entrepreneuriale et corporative de l'événementiel**

La scène de l'événementiel commercial est avant tout composée d'organisations qui cherchent à croître et générer des profits par le développement de leurs produits : les festivals. Ainsi, comme en ont témoigné quelques artistes interrogé·es<sup>50</sup> œuvrant dans le milieu festif, c'est une scène qui est centrée sur la vente – la musique en revient donc à servir cet objectif principal, ce qui parfois contraint l'expression artistique à ce qui attire les plus larges publics. De plus, le marketing et la construction de l'image de marque des événements festifs contribuent à rendre les événements populaires et profitables. Hollands et Chatterton (2003, p. 361) indiquent que la scène commerciale :

se distingue par un mode de production émergent qui comprend une concentration de la propriété entre les mains de corporations, l'utilisation accrue des images de marque et de thématiques et les tentatives conscientes de segmenter les marchés à travers la gentrification et l'assainissement des activités de loisirs.

Dans cette optique, les orientations stratégiques des entreprises en événementiel sont donc réfléchies en fonction des critères d'attractivité et de façonnement de l'image de manière à attirer les publics et les commanditaires. Les événements à grand déploiement sont en même temps des espaces de publicisation des commanditaires qui agissent comme ressources importantes pour la mise en œuvre des festivals. Autrement dit, afin de garder une bonne relation avec leurs commanditaires, les festivals doivent s'assurer de contrôler leur image médiatique à laquelle les premiers s'associent en créant des partenariats avec les seconds. Aux yeux de plusieurs acteur·rices, il y a, dans les fondements de l'initiative La Vigie, une influence de cette vision entrepreneuriale et du souci de l'image de marque que j'exposerai dans la deuxième section de ce chapitre.

Il n'en demeure pas moins que la plus grande part des produits engrangés par les festivals au Québec provient de subventions gouvernementales. En 2011, pour 43 festivals interrogés dans le cadre d'une

---

<sup>50</sup> Ariane Beauchamp, entrevue, Montréal, 13 mai 2020 ; Lola Nos, entrevue, Montréal, 13 mai 2020 ; Livia Aurèle, entrevue, Montréal, 21 avril 2021

enquête, la proportion des fonds publics qu'utilisaient les festivals s'élevait à 40%, alors que seulement 15% du financement de ces événements provenait de la vente de billets (Audet et Saint-Pierre, 2015). À cela s'ajoutent 27% de revenus issus de commandites et dons, ainsi que 18% de produits dérivés et autres revenus autonomes. Un fait notable dans le contexte québécois est que la plupart des festivals de musique sont enregistrés en tant qu'organisations à but non lucratif (OBNL), car les institutions de financement public en font une exigence pour octroyer leurs subventions. Comme le soulignent les autrices de l'enquête :

Cela n'empêche pas certains organismes d'être rattachés à des entreprises à but lucratif qui, elles, sont alors en mesure de se qualifier pour d'autres modes de financement public (des crédits d'impôt, notamment) ou de prendre en charge certains types d'activités (vente de produits dérivés, captation de spectacles, etc.) (Audet et Saint-Pierre, 2015, p. 7)

Ainsi, plusieurs organisations en événementiel de la scène commerciale sont regroupées sous forme de conglomerats incluant d'autres secteurs du divertissement ou de la consommation. La scène commerciale est donc un oligopole dans lequel les acteur·rices entretiennent des liens étroits. Les organisations deviennent des structures immenses, composées de plusieurs branches et d'une administration complexe. Pour illustrer, Christian Gravel, cofondateur des Productions CUBE, explique l'entité légale de son entreprise :

Le premier festival qu'on a créé, c'était une société au sens du Code civil, mais on a tergiversé pour savoir si on voulait en faire une OBNL ou une compagnie. On a créé la compagnie parce qu'on ne voulait pas commencer à faire des demandes de subventions et tout. C'était trop compliqué pour nous. Après, quand on a créé notre deuxième festival, on a dû fonder une OBNL parce que, pour avoir le permis d'alcool dans le Vieux-Port, il faut être une OBNL. C'était la compagnie du premier festival qui produisait le deuxième jusqu'à l'automne passé. Sauf que ça fait 10 ans qu'on dit qu'il nous faudrait un nom corporatif parce qu'on ne fait pas juste de l'événementiel, on fait aussi du corporatif : des fois, on a des contrats avec certaines entités parce qu'on a une capacité de produire des événements. Donc on a créé les Productions CUBE, ce groupe-là, dans lequel maintenant il y a les deux festivals, plus le festival [anonyme] qui est partenaire avec nous, \_\_\_\_\_ productions, qui est une boîte de production d'événements, que ce soient des événements corporatifs ou autres au Canada, mais aussi à travers le monde. (Entrevue, Montréal, 21 octobre 2020)

Les participant·es à ma recherche, qui ont suivi l'évolution de certains de ces événements festifs, s'entendent pour dire que la structure corporative dilue l'esprit communautaire et la proximité avec la scène locale qui étaient aux fondements de la plupart des festivals, avant que leur succès ne les dirige vers la tangente commerciale de la diffusion culturelle. Christian Gravel raconte l'évolution de son entreprise :

Quand on a commencé notre premier festival hebdomadaire, on accueillait les ami·es et les ami·es des ami·es. La première année, on avait 300 personnes par semaine. L'année d'après

c'était plus 1000-1200 et ça a grandi comme ça. Ça a pris quand même quelques années avant que ça devienne plus « commercial » – même si je pense qu'on a gardé un certain *edge* dans ce qu'on faisait. [...] Maintenant, on est en moyenne à 8000 personnes par événement. (Entrevue, Montréal, 21 octobre 2020)

C'est aussi une structure qui rend particulièrement compliquée, selon Sophie Jobin qui travaille chez les Productions toniques, l'influence par le bas des pratiques au sein des entreprises. Elle témoigne : « l'organisation est trop grosse, tu ne peux pas t'attaquer à ça toute seule. Un moment donné, quand je me suis fait traiter de Barbie dans des rencontres, je me suis dit que je ne pouvais pas changer l'organisation » (entrevue, Montréal, 2 décembre 2020). Étienne Gagnon, fondateur du collectif Nocturnus sur la scène de musique alternative, regarde d'un mauvais œil la forme conglomérante des organisations en événementiel en ce qui concerne les questions de sécurité dans leurs espaces festifs : « dès que tu es corporatif, tu es une personne morale, donc ça déresponsabilise tous les humains dans l'entreprise » (entrevue, Montréal, 10 février 2020). J'exposerai plus loin comment ce phénomène s'illustre à travers le cas d'une festivalière ayant fait une plainte pour soumission chimique dans un des grands événements montréalais. Néanmoins, la forme par conglomérat des entreprises en événementiel est vue positivement par les acteur·rices à leur tête, car elle engendre une standardisation des pratiques qui serait à l'avantage du bien-être des festivalier·ères (François Souigny, entrevue, Montréal, 25 février 2021). Cette standardisation aura d'ailleurs un effet sur le déploiement de La Vigie dans l'ensemble des festivals des Productions toniques, au moment où l'entreprise a acheté une filiale qui est derrière le développement de l'initiative. Ce changement dans la SOP statique aura un effet sur la diffusion de l'initiative dans la scène festivalière.

La scène commerciale se distingue donc notablement de la scène alternative par son affluence de publics. Les caractéristiques sous-culturelles des groupes sociaux se diluent dans la masse, ce qui favorise l'expression d'une culture dominante. En nous appuyant sur la littérature, de même que sur les témoignages de certain·es participant·es à la recherche, il apparaît qu'un pan de cette culture dominante qui engendre l'insécurité dans les espaces festifs se fonde sur une combinaison étroite entre l'hétéronormativité et la masculinité hégémonique. Celle-ci générerait des violences sexuelles que les initiatives mises en œuvre dans la scène commerciale souhaitent extraire.

Ces initiatives doivent conjuguer avec la structuration particulière de la scène festivalière, qui rend compte d'une homogénéité masculine caractéristique des industries musicales ayant longtemps mis des bâtons dans les roues de la prise en compte des problématiques de violences sexuelles en milieux festifs. Force est de constater qu'aujourd'hui l'enjeu est discuté et que des initiatives sont mises en œuvre, mais

les caractéristiques genrées de la structure scénique commerciale sont vues comme des variables modérant leur impact, surtout dans le milieu des festivals. À cela s'ajoute la prépondérance de l'approche répressive qui a cours sur la scène commerciale, qui se constate au point de vue structurel – c'est-à-dire au sein de la hiérarchie organisationnelle – de même que dans le choix des ressources et des pratiques de sécurité à l'œuvre dans les espaces festifs.

Finalement, la scène commerciale, étant régie par des entreprises en événementiel à la structure imposante, qui sont motivées par des objectifs pécuniaires avant tout, crée un contexte particulier à la lutte aux violences sexuelles modulée, entre autres, par les efforts de contrôle de l'image.

C'est dans ce contexte que l'initiative La Vigie est apparue dans plusieurs festivals montréalais. Comment expliquer son émergence alors que plusieurs caractéristiques présentées ci-haut lui offrent un terrain peu propice? La section suivante présente le processus d'émergence de l'initiative et analyse sa mise en œuvre.

## **7.2. Émergence et développement de La Vigie**

Ma collecte de données réalisée auprès de plusieurs acteur·rices de l'industrie du spectacle et les organisations de lutte contre les violences sexuelles en milieux festifs m'a permis de déceler les éléments suivants. Premièrement, mes données indiquent que la période d'émergence des nouvelles pratiques, autour de l'année 2017, représentait ce que plusieurs acteur·rices ont appelé un « momentum », soit, en termes analytiques, une SOP dynamique (Ancelovici, 2009) comportant des changements et des instabilités momentanés qui en ont permis l'introduction. Plus encore, en décortiquant l'émergence et la mise en œuvre de l'initiative La Vigie, on décèle des dynamiques de diffusion par le biais de passeurs de niveaux différents qui, dans des efforts combinés, ont poussé à la création de l'initiative portée par une des entreprises du milieu de l'événementiel. Néanmoins, sa mise en œuvre malavisée rend compte d'une déconnexion particulière avec le répertoire d'actions collectives que représente l'intervention en milieux festifs (IMF).

### **7.2.1. Structure d'opportunités dynamique : le « momentum »**

L'émergence des pratiques contre les violences sexuelles en milieux festifs commerciaux se situe au courant de l'année 2017, dans un contexte d'effervescence du mouvement féministe contre le harcèlement et les agressions sexuelles. Sans répéter ce qui a été dit dans le chapitre 6 de cette thèse concernant les effets des vagues de dénonciation d'agressions sexuelles sur la prise de conscience des

enjeux par les acteur·rices de la scène montréalaise, force est de constater que le milieu de la musique a été considérablement secoué. Quelques acteur·rices interrogé·es<sup>51</sup> soulignent, par exemple, un processus de transformation menant à une intolérance nouvelle pour les comportements abusifs d'artistes de renom ou le harcèlement en milieu professionnel. Ce mouvement s'est aligné avec d'autres revendications concernant les inégalités de genre dans les industries musicales. Sylvain Leduc, un des responsables des Productions toniques, explique :

On l'a vu dans les dernières années, il y a eu des pressions pour que les femmes soient plus représentées, donc c'est sûr qu'il y a eu une sensibilité de ce côté-là de notre part, mais en même temps, la programmation, c'est le jeu de l'offre et la demande. Donc qui part en tournée cette année? Y a-t-il plus de gars ou de filles? Ou de personnes de telle ethnie, ou d'autres... Bref, ce n'est pas nous qui décidons ça. En plus, il y a de la compétition évidemment. Il y a des festivals à Québec, à Ottawa, à Toronto, on est en compétition avec Boston, New York, etc. Au bout de la ligne, on aimerait bien ça avoir la diversité parfaite, mais on n'a pas le plein contrôle là-dessus parce que le marché se construit lui-même. (Entrevue, Montréal, 25 février 2021)

Christian Gravel, des Productions CUBE, renchérit en expliquant l'importance de suivre les courants, non seulement musicaux, mais militants, afin de maintenir l'entreprise près de l'actualité et des tendances idéologiques des publics.

Si tu veux être de ton temps, actuel, il ne faut pas que tu t'assoies sur tes lauriers. Il faut que tu vois c'est quoi les mouvements sociaux, il faut que tu t'adaptes selon les enjeux sociaux, mais aussi selon ce que les gens veulent. Si tu n'as pas cette ouverture-là, cette vigie-là, tu vas devenir désuet et après plusieurs années, tu vas devenir *has-been* comme organisation. On le voit : toute la conscience, toute la responsabilité sociale qui prennent de plus en plus d'ampleur, ça vient de la pression que les gens, les festivaliers, les consommateurs, mettent sur les organisations. D'avoir plus de diversité et tout ça, c'est de l'offre et de la demande encore... C'est du capitalisme, mais ça a une incidence sociale. (Entrevue, Montréal, 21 octobre 2020)

L'on remarque à la lecture de cet extrait d'entrevue que c'est la vision entrepreneuriale qui motive les organisations de la scène commerciale à transformer leurs pratiques de manière à se responsabiliser face aux enjeux qui affectent leurs événements. Les Productions CUBE en sont même venues à officialiser un poste autour du volet « affaires publiques et responsabilité sociale » vers 2017-2018, de manière à le pérenniser dans leur structure et s'assurer que la compagnie ait un·e responsable attribué·e à l'orienter en fonction des enjeux de société. Nombre d'acteur·rices interrogé·es<sup>52</sup> dans le cadre de cette thèse ont observé un changement dans la culture de leurs publics. Ceux qui sont impliqué·es

---

<sup>51</sup> Christian Gravel, entrevue, Montréal, 21 octobre 2020 ; André Langlois, entrevue, Montréal, 21 octobre 2020 ; Pierre Cloutier, entrevue, Montréal, 10 février 2021

<sup>52</sup> André Langlois, entrevue, Montréal, 21 octobre 2020 ; Christian Gravel, entrevue, Montréal, 21 octobre 2020 ; Pierre Cloutier, entrevue, Montréal, 10 février 2021 ;

sur la scène depuis le début des années 2000 observent une sensibilité grandissante des nouvelles générations de festivalier·ères face aux questions de discrimination, d'oppression ou d'inégalités sociales. Ainsi, plusieurs acteur·rices du milieu de l'événementiel m'ont brossé un portrait des initiatives de prévention qu'ils ont instituées dans leurs événements, et cela précédant l'année 2017. Pierre Cloutier, du Groupe Polar, travaillait autrefois pour une des organisations faisant maintenant partie des Productions toniques. Il raconte qu'au début de sa carrière, vers 2004-2005, il n'y avait aucune discussion sur la prévention. « On engageait une équipe de sécurité sur place et c'était ça, notre prévention. On n'était pas au-devant des choses » (entrevue, Montréal, 10 février 2021). Peu à peu, des pratiques préventives se sont implantées de manière à essayer de régler les problèmes de violence et d'abus ayant lieu dans les espaces festifs qui devenaient de plus en plus peuplés. Il raconte :

On a rapidement vu qu'il y avait des gens qui profitaient d'aller dans des sites comme ça, à grand déploiement, pour abuser des jeunes personnes en détresse. On s'en est rendu compte avec des situations qui sont arrivées pendant nos événements et on a mis tout de suite sur place ce qu'on appelle – ce que j'ai appelé dans le temps – « un oasis de paix ». On a commencé à faire de la prévention, on a commencé à travailler en collaboration avec d'autres entreprises festivières qui avaient elles aussi des situations. On s'est regroupés, on a parlé et on a mis en place des façons de faire pour essayer d'éviter le plus possible ces choses-là. [...] Comment on a fait? Il y a eu des groupes qui se sont formés. Au niveau médical, on a engagé Équipe médicale, qui offrait de bons services, de la patrouille... On a vraiment changé notre façon de faire et on l'a amélioré au fil des ans pour que ça soit visible pour le client. Par exemple, on avait plus de gens qui se promenaient habillés en orange fluorescent, voulant dire que si tu as un problème, tu vas les voir. (Entrevue, Montréal, 10 février 2021)

Il identifie à environ 2007 cette prise de conscience et le début de la transformation des pratiques de sécurité dans les espaces festifs à grand déploiement. À partir de la moitié des années 2010, on observe déjà plus d'initiatives préventives dans les festivals, provenant de leur propre cru ou du milieu communautaire – une approche préventive qu'un responsable d'une entreprise interrogée dit tirer de son passé policier :

En fait, nous, on a mis beaucoup de mécanismes de prévention en place et, si tu regardes les agences de sécurité, il n'y a aucun aspect de prévention qui est mis de l'avant, à part mettre des caméras et des choses comme ça plus physiques, mais, tu sais, de faire appel à des organismes et d'agir en amont sur les événements, ce n'est pas quelque chose qu'ils font... J'ai plus eu cette compétence-là au niveau de la police parce que ça faisait partie de nos approches d'intervention : c'est la prévention et la répression. (Entrevue, Montréal, date anonyme)

Un de ses collègues ajoute : « dans le cours d'environ 70 heures pour devenir agent de sécurité, il n'y a aucune portion sur la prévention. Je te dis ça comme ça » (entrevue, Montréal, date anonyme). Cette

citation laisse donc voir que les acteur·rices des organisations en événementiel chargé·es de la sécurité sont conscient·es des enjeux liés à la prépondérance de l'approche répressive dans leurs espaces.

Par ailleurs, l'année 2017 sonnait le 375<sup>e</sup> anniversaire de la Ville de Montréal. Les festivités ont donné lieu à un nombre notablement supérieur d'événements, selon Julie Beauregard, une employée de l'administration municipale rencontrée dans le cadre de la recherche et attirée au suivi des dossiers concernant les enjeux d'inégalités de genre dans l'espace public (entrevue, Montréal, 15 décembre 2020). Les regards étant tournés vers la métropole et le niveau d'attention pour les enjeux de harcèlement et d'agressions sexuelles étant en hausse, ce contexte a encouragé l'émergence de pratiques anti-sexistes en milieux festifs. De manière générale, depuis 2017, on observe « un intérêt grandissant à vouloir créer un environnement sain pour les participant·es de la vie nocturne, qui vient autant des promoteurs que des instances publiques qui s'intéressent de plus en plus à ce domaine de la vie publique », explique Sara Laroche, de l'ARÉR, impliquée auprès des promoteurs et des institutions pour implanter des pratiques de RDR en milieux festifs (entrevue, Montréal, 20 janvier 2021).

Comme on le voit, 2017 apparaît comme une opportunité ou une fenêtre particulière pour la lutte aux violences sexuelles dans les espaces de la scène musicale commerciale. Néanmoins, toute seule, cette opportunité ne suffit pas à rendre compte de l'émergence de l'initiative à l'étude. Dans le milieu festivalier, c'est en explorant le rôle de quelques passeurs dans le processus de diffusion des pratiques antisexistes qu'une explication plus complète se dessine.

### **7.2.2. Diffusion par courtage : le rôle des passeurs**

En 2017 a été créée La Vigie : une ressource pour soutenir les femmes et les personnes qui ont besoin d'aide face aux violences sexuelles dans les événements festivaliers. Sans être une organisation, La Vigie consiste principalement en un logo mis à disposition des entreprises du milieu de l'événementiel souhaitant implanter dans leurs espaces une telle ressource. Les entreprises peuvent donc engager leurs propres employé·es pour former leur Vigie. Au moment de réaliser ma collecte de données, de 2019 à 2021, La Vigie était présente dans la plupart des festivals des Productions toniques et des Productions CUBE, mais on a également pu les voir dans d'autres événements ponctuels, comme « dans certains spectacles avec une connotation un peu plus sensible au niveau des jeunes filles », explique François Souigny, un responsable des Productions toniques (entrevue, Montréal, 25 février 2021). Celui-ci explique qu'en 2018 et 2019, La Vigie était formée de cinq employé·es ayant un parcours universitaire en sexologie, en travail social ou dans un autre domaine offrant des compétences pour intervenir face

aux violences sexuelles. De plus, les agent·es d'accueil des festivals ayant témoigné un intérêt pour l'enjeu se voyaient remettre un brassard, avec le logo de La Vigie, qu'ils portaient afin d'être identifié·es comme des personnes-ressources sur le site pouvant répondre aux festivalier·ères dans le besoin. L'initiative La Vigie comporte également un kiosque d'information et de prévention, de même qu'un espace isolé pour accueillir les usager·ères du service.

### Pression individuelle

En discutant avec des responsables d'entreprises en événementiel impliqués dans la fondation et la mise en œuvre de La Vigie, l'implantation de mesures contre les violences sexuelles dans le milieu des festivals découle d'un incident ayant eu lieu à l'été 2016 dans un des grands festivals montréalais.

Ça a été le point tournant. Après, il y a eu comme un déclenchement des mesures dans l'ensemble de l'industrie, en tout cas surtout à Montréal, par rapport à ça. Avant cet incident-là, et même il y a plus longtemps que ça, il y avait sûrement des agressions, mais on dirait que le monde n'en parlait pas, explique Sylvain Leduc chez les Productions toniques (entrevue, Montréal, 25 février 2021).

L'incident, rapporté par des journalistes qui en ont fait la couverture, a pris de l'ampleur dans l'espace public. Il a incité le CDM à réaliser une enquête sur la sécurité des femmes dans les festivals montréalais, menant à la publication, en avril 2017, de l'avis déjà mentionné, intitulé *Montréal : une ville festive pour toutes*.

J'ai rencontré ladite victime, Lena Leblanc, en février 2020, pour discuter de l'incident qui l'a menée à sa prise de parole publique. Lena se défend d'avoir été droguée à son insu lors de sa participation à un festival à l'été 2016. Lorsqu'elle rapporte l'incident à un gérant sur le site le jour suivant, elle obtient une réponse de désintérêt qu'elle se rappelle comme étant : « nous sommes très occupé·es présentement ; nous essayons d'attraper les malveillants, mais nous ne pouvons pas tout voir. Peut-être que tu aurais dû surveiller plus étroitement ton verre » (entrevue, Montréal, 20 mai 2020). Insatisfaite de cette réponse, elle décide de se tourner vers les médias pour obtenir l'attention des organisateurs. Plusieurs journalistes s'y intéressent et les organisateurs du festival leur répondent par une déclaration disant qu'ils sont désolés de l'incident vécu par la victime, mais se défendent en expliquant être bien préparés et avoir des mesures en place pour répondre à de telles situations :

Nous sommes engagés envers la sûreté et le bien-être de nos festivalier·ères. Notre plan d'action évolue constamment et est basé sur notre capacité à rapidement adapter les mesures appropriées pour chaque situation avec pour objectif d'offrir la meilleure expérience possible aux adeptes de musique qui participent à nos événements. (Source journalistique anonymisée, littérature grise)



En lisant cette déclaration qu'elle juge vague, insatisfaisante, très axée sur le contrôle de l'image de marque du festival et inscrite dans une démarche de relations publiques, Lena décide de poursuivre ses démarches pour amener l'organisation à concrètement se responsabiliser face aux enjeux des violences sexuelles et de soumission chimique dans leurs espaces. Elle envoie une lettre de plainte officielle, en s'appuyant sur ses ressources personnelles :

Je suis quand même assez informée sur le sujet en tant que personne qui est impliquée dans la scène depuis 20 ans ou plus et aussi en tant que chercheuse au doctorat : je connais plein de statistiques et je suis connectée à des académiques qui font de la recherche exactement sur ce sujet. Donc j'ai été capable de vraiment produire une lettre super bien écrite, bien informée, avec des actions et des recommandations concrètes pour qu'ils prennent acte. Je n'ai eu aucune réponse. Je sais qu'ils l'ont reçu parce que c'était un courrier recommandé avec un suivi et une confirmation de réception. (Entrevue, Montréal, 20 mai 2020)

Un avocat l'avise que de s'engager sur la voie judiciaire serait une voie longue et ardue, pouvant donner des résultats peu satisfaisants, comme le simple remboursement de son billet – ce qu'elle juge inutile. Elle explique : « je préférerais que personne ne se fasse blesser, violer ou tuer dans les prochaines années dans un festival que d'avoir mon 350\$ *back*. C'était beaucoup plus gros que cela » (entrevue, Montréal, 20 mai 2020). Devant l'absence de réponse, elle décide donc de faire usage d'une action militante, en se servant encore une fois de ses ressources et d'un répertoire qu'elle connaissait bien, alors qu'elle a l'habitude de négocier avec les institutions :

Je suis aussi défenseure des jeunes placés auprès de la Direction de la protection de la jeunesse, je suis beaucoup impliquée dans le domaine public et politique, donc je suis habituée à faire des demandes et je sais comment les faire, comment avoir l'attention des décideurs. J'ai donc décidé d'appliquer mes outils et mes talents dans le cas qui me concernait. J'ai fait une pétition sur *change.org* – c'est très facile à faire – et j'ai trouvé tous les gens que je devais *tagger* : le maire de la ville, la personne responsable du Bureau des festivals chargée de délivrer les permis, etc. (Entrevue, Montréal, 20 mai 2020)

Juste avant de lancer la pétition, Lena reçoit un appel du directeur de la sécurité de l'entreprise chapeautant plusieurs grands festivals, dont celui où elle a été droguée. Celui-ci lui dit qu'ils regarderaient ses recommandations lors de leur prochaine rencontre de planification des festivals, prévue pour avril 2017, soit peu de temps avant la prochaine saison festivalière. Pensant que ce délai ne laisserait pas assez de temps pour mettre en place des initiatives concrètes, Lena exige un engagement immédiat envers la problématique et une garantie d'une mise en œuvre des recommandations, ce que le directeur ne peut lui promettre. Elle sort donc sa pétition publique, rédigée en partenariat avec des organisations militantes qui interviennent de manière à réduire les violences sexuelles, telle que *Project Soundcheck* qui est impliquée dans les festivals à Ottawa et qui l'a aidée à formuler ses revendications, et le *Sexual Help Network* qui lui a fourni des données pour appuyer son

argumentaire. La pétition reçoit 577 signatures et une couverture médiatique notable. Lena explique la suite des événements :

Denis Coderre, qui était maire de Montréal à l'époque, a apparemment vu mon entrevue dans les médias concernant la pétition et il a pris ça au sérieux. Il a mandaté le Conseil des Montréalaises de faire un suivi avec moi et une étude sur le sujet. La présidente du Conseil des Montréalaises m'a contactée, elle et une collègue m'ont rencontrée avant de commencer leur étude pour me poser des questions, me demander où est-ce que j'avais trouvé toutes les informations que j'avais mises dans ma pétition, les données que j'avais trouvées. Elles m'ont dit qu'elles feraient un questionnaire pour demander aux jeunes femmes qui ont participé à des festivals à Montréal des questions concernant les agressions et le harcèlement sexuel. Elles m'ont même envoyé une ébauche du questionnaire pour que je le commente. C'était très bien, j'étais très heureuse que ça se fasse parce que maintenant ça ne serait pas juste moi, ça serait une étude. (Entrevue, Montréal, 20 mai 2020)

En somme, il apparaît que les fondements de l'initiative La Vigie reposent sur l'engagement individuel d'une festivalière ayant tenu tête à une organisation. Elle a agi comme passeuse des idées de l'anti-oppression en milieux festifs en participant à l'espace médiatique, en s'adressant directement aux organisateurs et en déposant sa pétition. De plus, cette histoire illustre les effets des caractéristiques de la scène commerciale présentées précédemment. Premièrement, la gestion des relations publiques par l'organisation festivalière est caractéristique de ses objectifs de contrôle de son image de marque face à cette onde de choc. Deuxièmement, l'immense structure corporative à laquelle la plaignante faisait face a dilué la responsabilité de l'incident : alors qu'aucun responsable n'a pris acte de la plainte et que le fardeau de la responsabilité a été remis sur la victime, l'organisation s'est défendue publiquement d'avoir des mesures de sûreté adéquates. L'attitude de l'organisation illustre également sa rigidité et la difficulté à apporter des modifications à l'opérationnalisation de ses mesures de sécurité – ce qu'une employée à l'interne, Ariane Giroux, m'a confirmé en expliquant ceci :

Tu sais, en événementiel, souvent, les producteurs et les personnes qui gèrent ces événements-là n'aiment pas se faire dire qu'est-ce qui ne va pas, qu'est-ce qui n'est pas correct dans leurs événements. Dans ce cas-là, en leur disant qu'il y a de grosses problématiques, que ça n'a pas de bon sens et qu'il faut que ça change, c'est sûr qu'ils n'allaient pas aimer ça. (Entrevue, Montréal, 6 novembre 2020)

Le degré d'ouverture de la structure aux nouvelles idées et acteur·rices au moment où la plaignante s'est engagée dans le processus était très faible. En pigeant dans un répertoire d'actions et en faisant usage de ses ressources, elle a toutefois réussi à enclencher un processus de transformation des pratiques dans le milieu des festivals. Effectivement, Lena n'a pas abandonné : son intention affichée était d'obliger les organisations festivalières de Montréal à se responsabiliser face à ces problématiques.

Originnaire des Maritimes et socialisée dans le milieu de la musique électronique alternative depuis la fin des années 1990 en tant que DJ et *raver*, Lena Leblanc a construit son approche de la fête et de la scène musicale à partir de la culture rave, qu'elle décrit comme axée vers le soin des autres et l'esprit de communauté. C'est en participant à une foule de festivals de la scène alternative, en tant qu'artiste ou festivalière, qu'elle a développé un regard critique sur la scène commerciale et ses pratiques :

Les gros festivals maintenant, c'est très très *corporate*, ce sont tous de gros *sponsors* et leur but c'est faire de l'argent, ce n'est pas du tout pour créer un sentiment de communauté et c'est loin d'être *underground*. Leur but ce n'est pas de réunir et de célébrer toutes sortes de cultures qui ne sont pas *mainstream*, qui sont rejetées par la société, et de créer un sentiment d'appartenance, comme dans la scène alternative. Ce n'est vraiment plus ça et c'est apparent dans la manière dont les personnes qui vont à ces festivals-là se comportent et puis la *rave culture* qui est *off*. (Entrevue, Montréal, 20 mai 2020)

Son expérience de soumission chimique dans un des grands festivals montréalais, l'absence d'aide qu'elle a reçu de la part des autres festivalier·ères et la réponse qu'elle a obtenue sont venues confirmer ses appréhensions. Plus encore, de nombreux festivals auxquels elle a participé en tant qu'artiste dans sa région se sont engagés, dès qu'ils ont constaté le combat qu'elle menait à Montréal pour transformer les pratiques dans les grands festivals, à implanter les recommandations qu'elle avait partagées dans sa pétition :

Ce sont tous des gens qui me connaissent très bien et qui me respectent. Aussitôt qu'ils ont vu l'histoire et tout ce qui se passait, ils ont pris l'initiative de changer les choses dans leur propre festival. C'était encourageant de voir que ma communauté au Nouveau-Brunswick et en Nouvelle-Écosse, c'était vraiment toujours une communauté. Je pense que c'est Halifax Pop Explosion qui a engagé des gens de *Project Soundcheck* d'Ottawa pour venir leur donner une formation et ils ont créé leur propre équipe d'intervention. Ils ont vraiment pris action sur ce sujet-là. (Entrevue, Montréal, 20 mai 2020)

D'une certaine manière, la lutte qu'a menée Lena a porté fruit. Elle a même créé une conversation sur le sujet des violences sexuelles en milieux festifs au niveau national. Ses actions ont initié une transformation des pratiques sur la scène festive commerciale, car elle a diffusé des pratiques innovatrices à partir de ses actions individuelles – bien que concertées avec au moins deux organisations communautaires : *Projet Soundcheck* et le *Sexual Help Network*. La section suivante illustre comment ces pratiques innovatrices ont été relayées par une institution qui leur a donné plus de poids.

#### Pression institutionnelle

Le Conseil des Montréalaises (CDM) est un conseil consultatif qui, avec le Conseil interculturel et le Conseil jeunesse, constitue trois organes de consultation fondés par la Ville de Montréal auprès de qui l'administration municipale tire des informations pour s'orienter dans ses politiques. Créé en 2004, son

mandat consiste principalement en la réalisation de recherches dans le but de produire des avis sur des enjeux concernant la condition féminine et l'égalité entre les hommes et les femmes, en utilisant une analyse féministe intersectionnelle (Conseil des Montréalaises, 2017, p. 3). Ses avis incluent des recommandations servant à orienter les institutions gouvernementales ou autres instances de pouvoir qui requièrent ses services. Plusieurs de ses recherches proviennent de propositions de mandats par les institutions politiques – des paliers municipal, provincial ou fédéral – mais le CDM n'est pas dans l'obligation de réaliser les recherches proposées. En réalité, une indépendance face à l'administration municipale est même garantie dans les règles du CDM, alors que les quinze membres bénévoles qui constituent son équipe signent un contrat dans lequel iels stipulent n'avoir aucun lien professionnel, politique, d'affaires ou autres avec la Ville de Montréal, m'a expliqué Inès Hamel, chercheuse pour le CDM (entrevue, Montréal, 6 novembre 2020).

La recherche qui a mené à la publication de l'avis *Montréal : une ville festive pour toutes*, en avril 2017, découlait effectivement de l'ancien maire de la Ville de Montréal, Denis Coderre, m'a confirmé Inès (entrevue, Montréal, 6 novembre 2020). Celui-ci a demandé au Conseil de réaliser une recherche afin de documenter le phénomène des violences sexuelles dans les festivals montréalais – ce que les membres du CDM ont accepté avec grand intérêt.

La recherche a eu cours durant l'année 2017, alors que le Conseil a rencontré plusieurs acteur·rices de la scène chargé·es de l'organisation d'événements, de la sécurité, de même que des institutions impliquées dans les questions de sécurité dans les événements festifs, tels le SPVM et plusieurs services de la Ville de Montréal. Ces rencontres ont permis au CDM de comprendre le cadre dans lequel les mesures de sécurité s'inscrivaient. De plus, entre le 9 février et le 8 mars 2017, 976 femmes cis et trans ont répondu au questionnaire proposé par le Conseil. Les statistiques saillantes qui ont été révélées à la suite de l'analyse des réponses – dont quelques-unes ont déjà été présentées – et l'étendue de leur échantillon ont soutenu de manière convaincante la mise en lumière du phénomène des violences sexuelles dans les festivals à Montréal.

L'avis du CDM communique dix recommandations qui s'adressent principalement à la Ville de Montréal (voir annexe IV), mais également aux promoteurs privés qui organisent des événements festifs. Le portrait général des recommandations présente un croisement avec celles proposées par Lena dans sa pétition (voir annexe V). Les deux documents recommandent aux promoteurs de mettre en place un ou des espaces sécuritaires avec du personnel apte à répondre aux besoins des festivalier·ères ; les incitent également à afficher clairement de l'information sur les services d'aide, à

mettre en place des repères visibles et, ajoute la pétition de Lena, à afficher des informations sur les violences sexuelles et les techniques de prévention. Sur ce point, les deux documents invitent la Ville à réaliser une campagne de sensibilisation et d'information sur le sujet des violences sexuelles. La pétition de Lena propose plus précisément que cette campagne éduque le public sur les principes de l'approche témoin actif. La pétition autant que l'avis recommandent à la Ville d'instituer une formation obligatoire pour tout le personnel des festivals en matière de prévention des violences sexuelles, « similaire au *projet SoundCheck* de la Ville d'Ottawa », peut-on lire dans la pétition de Lena. Le CDM met l'accent sur l'importance de la formation des agent-es de sécurité sur cet enjeu, qui devrait être instituée par la Ville de Montréal, et encourage les promoteurs à engager des équipes de sécurité paritaires dans leurs festivals.

De plus, dans son rapport, le CDM propose quelques recommandations qui s'adressent spécifiquement à la Ville et qui illustrent sa compréhension approfondie de l'administration municipale. Il l'exhorte par exemple d'inclure ces enjeux liés à la sécurité des femmes trans et cisgenres en milieux festifs dans son *Plan d'action pour une participation égalitaire des femmes à la Ville de Montréal*. Il souhaite également que la Ville actualise son *Guide d'aménagement pour un environnement urbain sécuritaire* selon les principes de l'« analyse différenciée selon les sexes et intersectionnelle » (ADS+) et qu'elle forme les promoteurs privés à le mettre en application dans la conception de leurs sites festivaliers. La pétition de Lena, pour sa part, encourage les promoteurs à inviter des organismes communautaires à être présents sur les lieux des festivals et convie l'administration à instituer, dans les demandes de permis de festival, la présentation d'un plan des mesures de prévention et d'intervention contre les violences sexuelles que les promoteurs devraient rédiger pour obtenir leur permis. Elle ajoute, en s'appuyant sur sa propre expérience de soumission chimique et des difficultés encourues sur le parterre de la scène, que du personnel de secours et de sécurité patrouille la foule, visiblement identifié, pour répondre aux personnes en détresse.

Une analyse des mesures mises en place par la Ville et les promoteurs laisse entrevoir une mise en application de certaines recommandations et un remisage de quelques autres – ce que je présenterai de manière plus approfondie plus loin dans ce chapitre. Plus encore, il est indéniable que la publication de l'avis du CDM a enclenché nombre de transformations dans le milieu des festivals et qu'il a servi à poursuivre l'orientation préventive qu'avaient déjà entreprise certains promoteurs.

Cette influence étroite s'illustre notamment par l'événement de publication de l'avis du CDM en juin 2017, rassemblant une centaine de personnes, dont des élu-es, des promoteurs, des journalistes, de

même que Lena Leblanc. Alors que le CDM présentait publiquement les résultats de son étude, le président d'une des grandes entreprises festivalières annonce la création de La Vigie, mise à disposition pour tous les festivals dès l'été 2017. L'événement est suivi par une déclaration du Regroupement des événements majeurs internationaux (REMI), composé des plus grands promoteurs au Québec, stipulant un intérêt pour la question de sécurité, sur laquelle ils se pencheraient dans une rencontre subséquente (Normandin, 2017). Des promoteurs interrogés au cours de ma recherche m'ont également affirmé avoir lu l'étude du CDM, ce qui les a menés à implanter la nouvelle ressource La Vigie dans leurs événements. C'est le cas de Christian Gravel chez les Productions CUBE :

L'étude du CDM, je l'ai lue. On était déjà dans cette réflexion-là, mais ça nous a amenés plus loin dans la réflexion. J'ai contacté un ancien collègue qui était responsable de la [La Vigie dans son organisation] pour pouvoir utiliser le terme et importer cette unité-là dans nos événements. (Entrevue, Montréal, 21 octobre 2020)

Alors que l'initiative La Vigie et d'autres mesures sont mises en œuvre dans les festivals de l'été 2017, il convient de se demander quel rôle à jouer le CDM dans le suivi de ses recommandations. Dans son avis, le CDM ajoute une recommandation afin de déléguer la tâche du suivi du dossier à la Ville, au Bureau des festivals et au SPVM, qui devraient se charger de s'assurer que de bonnes pratiques soient toujours mises en œuvre pour protéger les femmes cisgenres et trans dans les événements extérieurs. En effet, le CDM, étant composé de membres bénévoles et d'une ou deux personnes salariées tout au plus, a de maigres ressources pour accomplir ses tâches de recherche et assurer également un suivi sur ses recommandations. Un levier de suivi que possède le Conseil consiste principalement en la réactivation, dans ses rapports subséquents, de certaines recommandations qui n'ont visiblement pas été mises en place (Inès Hamel, entrevue, Montréal, 6 novembre 2020).

Néanmoins, deux événements de suivi ont été identifiés dans mes données. À l'automne 2017, à l'initiative de Lena Leblanc, un panel est organisé lors d'une conférence à Montréal sur lequel elle invite la présidente du CDM, ainsi que le président de l'organisation festivalière ayant créé La Vigie. Les trois discutent des mesures mises en œuvre durant l'été et les deux invité·es s'engagent à poursuivre les démarches. Lena raconte :

Ce qui a été dit pendant ce panel-là avec la présidente du Conseil des Montréalaises, c'est qu'elles travaillaient avec la Ville de Montréal pour s'assurer qu'ils examinent toutes les applications pour les permis de festival pour être certaines qu'il y ait un volet de prévention et d'intervention pour les agressions sexuelles. [Le promoteur] aussi disait qu'ils étaient engagés, dans son organisation, à toujours implémenter le programme La Vigie dans tous leurs festivals et de faire un suivi sur comment bien le faire et continuer à l'améliorer. (Entrevue, Montréal, 20 mai 2020)

Ensuite, André Langlois, l'ancien responsable ayant agi comme le maître d'œuvre de La Vigie à l'époque où il était à l'emploi de l'entreprise à l'initiative de sa création, affirme qu'une rencontre a été organisée avec le CDM environ une année après le lancement du programme (entrevue, Montréal, 21 octobre 2020). Des membres du CDM et des responsables de ce qui est aujourd'hui une filiale des Productions toniques ont discuté de la structure de l'initiative. À ce moment-là, aucune entreprise festivalière ni institution ne voulait « fédérer » La Vigie – c'est-à-dire en faire une organisation formelle – et la prendre en charge (André Langlois, entrevue, Montréal, 21 octobre 2020). Ainsi, l'initiative est restée sous sa forme originelle : un logo mis gratuitement à disposition des promoteurs qui, individuellement, l'introduisent dans leurs événements par le biais de membres du personnel identifiés, d'intervenant·es désigné·es, de publicités et de kiosques de prévention et d'intervention.

Si une bonne partie des recommandations du CDM dans son avis de 2017 concernent l'administration municipale, il convient également de se questionner sur le rôle que celle-ci a joué dans l'émergence et la mise en œuvre des pratiques de lutte contre les violences sexuelles en milieux festifs.

#### Pression politique

Le 20 juin 2017, à l'orée de la saison des festivals et au moment où le CDM publie son rapport sur la sécurité des femmes cisgenres et trans dans les événements festifs extérieurs, les promoteurs à Montréal reçoivent une lettre signée par le maire de l'époque, Denis Coderre. Celui-ci insiste sur l'importance de prendre acte face aux problématiques de violences sexuelles et d'insécurité mises en lumière par le rapport du CDM. André Langlois relate : « tu sais, quand tu reçois une lettre signée M. Coderre... Eh bien, mon boss m'a regardé et m'a dit 'prends acte!' » (Entrevue, Montréal, 21 octobre 2020) François Souigny, un responsable des Productions toniques ayant en sa possession ladite lettre, énumère certaines recommandations qui y sont inscrites et qui font le pont avec le rapport du CDM :

S'assurer que l'ensemble du personnel d'un événement est sensibilisé aux problématiques reliées à la sécurité des femmes, mettre en place des espaces sécuritaires non mixtes pour les femmes dans les événements, assurer un lien de communication direct entre le personnel et la base des communications de l'événement, et effectuer un suivi complet dans le cas de plainte d'agression et aussi de transmettre ces informations aux Conseil des Montréalaises. (Entrevue, Montréal, 25 février 2021)

Conséquemment, une des entreprises festivalières se lance dans l'implantation de quelques-unes de ces mesures dans ses festivals qui, d'après mes données, ne débutaient pas moins de 9 jours après la réception de la lettre. En un temps record, l'initiative La Vigie est donc mise sur pied afin d'être implantée pour la première fois dans un des grands festivals montréalais prévu pour la fin du mois de

juin 2017. D'après Sylvain Leduc, un des responsables des Productions toniques qui était impliqué dans le processus d'introduction des nouvelles mesures, beaucoup de recommandations ont été mises en œuvre dans les festivals de cette organisation au courant de ce premier été :

On a implanté la formation du personnel d'accueil, l'identification de certaines Vigies à travers ce personnel-là, des kiosques d'information et de prévention se sont ajoutés, il y avait aussi une salle isolée pour accueillir les personnes qui avaient besoin de parler, on avait engagé des étudiantes en criminologie ou en sexologie qui pouvaient faire de la consultation. On a peaufiné nos pratiques à travers les années. (Entrevue, Montréal, 25 février 2021)

En somme, la pression politique semble avoir été l'impulsion finale qui a enclenché l'émergence de l'initiative La Vigie sur la scène festivalière fréquentée par le grand public. Par la suite, un changement d'administration a mené la Ville de Montréal à prendre des positions plus fermes face aux enjeux concernant les femmes et les personnes marginalisées. Sous la nouvelle administration de la mairesse Valérie Plante, la Ville de Montréal adopte une déclaration en mai 2018 dans laquelle elle condamne « les violences à caractère sexuel et salue les promoteurs pour leurs mesures et initiatives visant à soutenir les victimes d'inconduites sexuelles pendant la tenue de leur grand événement public ». La déclaration dit faire écho à l'avis du CDM publié l'année précédente et reconnaît le travail accompli par certains promoteurs tout en les encourageant à poursuivre sur cette lignée. En effet, une analyse des orientations politiques de la Ville de Montréal permet de déceler une influence notable du CDM sur l'administration municipale en matière de perspectives féministes. C'est dans cette lignée que la Ville fait pression sur les promoteurs de festivals pour régler les problématiques de harcèlement en milieux festifs à grand déploiement, et plus tard, financera le programme *Commande un Angelot* pour lutter contre les violences sexuelles dans les bars du Québec<sup>53</sup> (Julie Beauregard, entrevue, Montréal, 15 décembre 2020).

---

<sup>53</sup> Le programme *Commande un Angelot* a été lancé en 2017 sous l'impulsion de trois organismes qui se sont associés afin de mettre en œuvre, en milieu festif universitaire, une initiative de prévention des violences sexuelles: Sans oui, c'est non!, responsable de la campagne éponyme contre les agressions sexuelles dans les universités ayant débuté en 2014 ; Ni viande ni objet, à l'initiative d'une campagne similaire dans les cégeps ; et l'Alliance pour la Santé Étudiante au Québec (ASEQ), fournisseur de régimes étudiants de soins de santé. Sous l'égide de l'organisme Collectif social, qui découle de l'ASEQ, le programme *Commande un angelot* est directement inspiré d'initiatives ayant été développées dans d'autres contextes nationaux, tel que *Ask for Angela* dans un bar du Royaume-Uni et les *Angel Shots* aux États-Unis. Avec l'objectif d'agir en faveur d'une culture du consentement dans les établissements de divertissement nocturne fréquentés par une clientèle étudiante, et motivés par des études et un savoir militant voulant que ces environnements soient propices à l'expression des violences sexuelles (Burczycka, 2020), les trois organismes ont importé l'idée afin de la mettre en œuvre à travers un protocole revu et amélioré. Un « angelot » désigne une boisson fictive pouvant être « commandée » par un-e client-e à un-e employé-e de bar afin que s'enclenche un processus d'aide envers les personnes qui se sentent inconfortables ou sont victimes de toute forme de violences sexuelles. Le processus a été réfléchi de manière à préserver le ou la client-e de quelconque jugement, donc implique de ne poser aucune question sur l'incident, et centre l'intervention spécifiquement sur les besoins de l'utilisateur – aussi diversifiés soient-ils. (Stéphanie Gendron, entrevue, Montréal, 8 septembre 2021)



Dans sa déclaration de mai 2018, la Ville s'engage à inclure une mesure concernant l'enjeu des violences sexuelles dans le milieu festif dans son prochain *Plan d'action d'écoresponsabilité des festivals* réfléchi par la Division des événements publics – ce que je n'ai pas pu corroborer par ma collecte de données, étant donné l'indisponibilité dudit document et l'absence de réponse de la Division devant mes demandes de participation à la recherche. Mes recherches m'ont toutefois fait découvrir une modification dans le *Guide à l'intention des promoteurs* mis à disposition par cette instance de l'administration municipale. Produit en janvier 2020, le guide disponible en ligne au moment d'écrire la thèse indique effectivement que les promoteurs sont maintenant tenus de fournir les informations concernant « les mesures assurant la sécurité des femmes lors d'événements extérieurs » lorsqu'ils font une demande d'autorisation pour réaliser leurs événements dans le domaine public. Le guide inclut les quatre recommandations suivantes, en faisant référence à l'avis du CDM publié en 2017 :

- S'assurer que l'ensemble du personnel d'un événement est sensibilisé aux problématiques liées à la sécurité des femmes sur les sites d'événements
- Mettre en place des espaces sécuritaires non mixtes pour les femmes et en informer les visiteurs avec une signalisation claire sur le site
- Assurer un lien de communication direct entre le personnel et la base de communication pour localiser rapidement le lieu d'un incident
- Effectuer des suivis complets en cas de plaintes d'agression ou de harcèlement auprès des femmes et transmettre les informations à la Ville de Montréal. (Division festivals et événements, 2020a).

En recommandant ces mesures, la Division festivals et événements, et plus précisément le Bureau des festivals et des événements culturels qui en fait partie, ne contraint pas les promoteurs, mais encourage les bonnes pratiques. De plus, en analysant la dernière version du formulaire de la Ville de Montréal intitulé *Demande de tenue d'événement sur le domaine public*, daté de 2020, de même que le formulaire du même nom de l'arrondissement Ville-Marie dans lequel se déroule la plupart des grands événements festifs – celui-ci étant daté de 2021 – aucune section n'implique une description des mesures de sécurité concernant précisément les femmes (Division festivals et événements, 2020b).

Ainsi, la Ville de Montréal n'est pour l'instant pas contraignante sur l'enjeu discuté. En effet, les données indiquent qu'aucune instance ne s'assure de la bonne mise en œuvre des mesures concernant la sécurité des femmes dans les festivals et les promoteurs ont validé au moment des entrevues qu'ils le font de leur propre chef, sans quelconque obligation institutionnelle. À la question « est-ce que vous avez des pressions de l'un ou l'autre des paliers gouvernementaux concernant les enjeux de sécurité et de violences sexuelles depuis 2017 ? », les responsables des Productions toniques, des Productions CUBE et du Groupe Polar ont répondu par la négative. Le cadre réglementaire avec lequel

fonctionnent les promoteurs donne au SPVM le rôle de vérification et de recommandation des mesures de sécurité que prévoient mettre en place les organisateurs de festivals. Aucun promoteur interrogé n'a fait part d'un intérêt du SPVM pour l'enjeu des violences sexuelles sur les sites festivaliers et les mesures préventives planifiées dans les opérations.

Plus encore, selon les propos de Julie Beauregard, une employée de l'administration municipale rencontrée en décembre 2020, il y aurait eu du démarchage entre le Bureau des festivals, le service des communications et le Service de la diversité et de l'inclusion sociale pour développer une campagne de sensibilisation sur les violences sexuelles en milieux festifs – une démarche qui n'a jamais abouti (entrevue, Montréal, 15 décembre 2020). L'administration municipale joue un rôle principalement à travers un soutien financier pour des initiatives communautaires qui concernent les violences sexuelles en milieux festifs ou dans l'espace public. À la suite de la déclaration de mai 2018, l'administration municipale a financé le programme *Commande un Angelot*, ainsi qu'une campagne de sensibilisation initiée par le Centre d'éducation et d'action des femmes (CÉAF) contre le harcèlement de rue (Julie Beauregard, entrevue, Montréal, 15 décembre 2020).

Dans un plus récent rapport publié en 2022 et soutenu par la Ville de Montréal et le Secrétariat à la condition féminine, intitulé *Rapport de recherche sur le harcèlement de rue à Montréal*, les chercheuses incluent une recommandation qui s'adresse à l'administration municipale, faisant écho à tout le travail mis en œuvre depuis 2016 et qui laisse entrevoir des lacunes persistantes dans les milieux festifs :

Poursuivre les efforts entrepris (notamment par le Conseil des Montréalaises et le Centre d'éducation et d'action des femmes de Montréal, CÉAF) pour contrer de manière continue le harcèlement de rue en contexte de festivals et autres événements destinés au grand public, avec une approche féministe intersectionnelle. Par exemple, mise sur pied de protocoles et de formations pour le personnel, les décideurs des festivals et les agent·e·s de sécurité aux bonnes pratiques pour soutenir les victimes de harcèlement de rue. (Courcy et al., 2022, p. 42)

Une analyse plus étroite des mesures mises en œuvre sur la scène festivalière commerciale rend compte d'une normalisation des pratiques de lutte contre les violences sexuelles aux standards de cette scène et ses caractéristiques exposées précédemment, de même que plusieurs faiblesses dans l'application, ce qui est exposé dans la section suivante.

### **7.2.3. Mise en œuvre : Tours et détours de l'initiative La Vigie**

La temporalité événementielle, qui est, « par définition, [...] ni prévisible, ni planifiable, mais foncièrement réactive et contingente », s'oppose à la temporalité institutionnelle « structurée,

organisée, planifiée dans les institutions » (Dubar, 2004, p. 120; Lallement, 2003). La temporalité dans laquelle œuvrent les organisations en événementiel est donc frénétique et caractérisé par l'imprévisibilité. C'est dans ce contexte que s'est développée l'initiative La Vigie. André Langlois, chargé en 2017 de mettre en œuvre cette ressource, a lancé un « appel de détresse » pour trouver au moins une personne compétente avec qui il pourrait la développer (entrevue, Montréal, 21 octobre 2020). Il s'est tourné vers une étudiante en sexologie, qui a suivi avec lui et une autre future Vigie une formation donnée par le Centre d'aide et de lutte aux agressions à caractère sexuel (CALACS) de L'Ouest-de-l'Île. Avec ces nouvelles connaissances en poche, il décide d'inclure dans sa formation au personnel d'accueil sous son égide une courte section sur la prévention et l'intervention auprès des victimes de violences sexuelles, à côté de sections sur le développement durable et le savoir-vivre. Les plus intéressé·es à agir sur l'enjeu du harcèlement reçoivent un brassard avec le logo afin qu'ils soient identifiables sur les sites festivaliers. Pour ce qui est des intervenant·es de La Vigie, ceux-ci sont choisi·es en fonction de leur expérience académique dans un domaine connexe à l'enjeu, principalement en sexologie. À chacun des événements festifs de l'été 2017, de deux à quatre Vigies sont mises en poste et une trentaine d'agent·es d'accueil identifié·es par les brassards sont sur le terrain afin d'agir comme point de référence pour les festivalier·ères ayant besoin d'assistance (Sylvain Leduc, entrevue, Montréal, 25 février 2021). Dès 2018, l'initiative La Vigie se diffuse sur le territoire montréalais, sous l'impulsion d'une fusion par un conglomérat qui a conclu l'achat de l'entreprise festivalière à l'initiative de La Vigie. Cet achat engendre une standardisation des opérations dans tous les festivals régis par le conglomérat, incluant le déploiement de La Vigie, m'explique Ariane Giroux, employée des Productions toniques (entrevue, Montréal, 6 novembre 2020). D'autres entreprises en événementiel, comme les Productions CUBE, utilisent depuis 2018 le logo à titre volontaire.

À première vue, l'initiative apparaît répondre à plusieurs recommandations communiquées dans les documents de Lena Leblanc, du CDM et de l'administration municipale, voire aller au-delà des attentes. Cependant, quelques acteur·rices impliqué·es dans l'initiative ont décelé rapidement plusieurs limites et problématiques découlant de sa mise en œuvre. En effet, la forme de La Vigie en tant que logo et non en tant qu'organisation formelle découle de l'intention de rendre l'initiative disponible à tous les promoteurs et communiquer aux festivalier·ères, de manière symbolique, que l'espace festif est géré par une entreprise qui met en place des mesures pour protéger son public, et ainsi générer un sentiment de sûreté. Son maître d'œuvre explique : « les gens savent que quand tu vois ça [le logo], pour toi ça

résonne : ‘ok, je suis ici dans une zone où ils ont à cœur ma sécurité physique et mentale’ » (André Langlois, entrevue, Montréal, 21 octobre 2020). Sylvain Leduc, des Productions toniques, renchérit :

En implantant La Vigie, il y avait un objectif de vigilance et de faire sentir les gens en sécurité en ayant visiblement, visuellement, le programme, qui est affiché un peu partout sur les clôtures pour dire ce que font ces agents identifiés. On espère comme ça que les gens se sentent plus en sécurité et qu'ils ne se sentent pas laissés à eux-mêmes au milieu d'une foule sans avoir de support. (Entrevue, Montréal, 25 février 2021)

L'importance mise sur le développement du logo et la diffusion de son image a toutefois engendré des problématiques avec les organisations communautaires que les promoteurs souhaitaient engager pour remplir le rôle d'intervention. Certains promoteurs ont en effet tenté d'apposer le logo de La Vigie sur des organisations communautaires ayant leur propre identité, comme il a été le cas pour l'ARÉR autant que pour le CICLOP. Axel Fournier, du CICLOP, raconte :

La croix rouge, ce sont les médecins, les *dudes* habillés en noir, ce sont la sécurité, et les t-shirt roses, ce sont les gens contre les agressions sexuelles. C'est comme un nouveau rôle dans le milieu festif, sur le terrain. Ce qui fait que quand nous, [le CICLOP], on a été engagé-es pour \_\_\_\_\_ [festival anonyme], iels nous ont demandé d'enlever notre logo et de mettre le t-shirt rose et dire qu'on était La Vigie. Ça a été un *deal-breaker* parce qu'ils ne nous l'ont pas dit avant la veille de notre premier *shift*. Iels avaient déjà imprimé tout le visuel et notre espace allait être l'espace La Vigie, alors qu'on a mis vraiment beaucoup de travail dans le développement de notre pratique et de notre éthique. Là, tout le crédit aurait été absorbé par le promoteur... (Entrevue, Montréal, 3 juin 2020)

Un flou s'est également installé à force de retrouver le logo de La Vigie sur des intervenant-es en milieux festifs qui n'œuvrent pas directement en matière de réduction des violences sexuelles. Axel ajoute :

Comme on a refusé de porter le *t-shirt*, l'ARÉR a commencé à faire de l'intervention à titre de La Vigie au \_\_\_\_\_ [festival anonyme]. Même s'ils ont quand même développé des connaissances par rapport à ça [l'intervention témoin actif], et je pense qu'ils sont décent-es dans leur service, iels ne sont pas un service qui est centré sur la réduction du harcèlement sexuel, sauf qu'ils portent le logo La Vigie. Je me demande donc ce qu'il veut dire, ce logo, si tu l'apposes sur des services pour lesquels il n'était pas initialement prévu. (Entrevue, Montréal, 3 juin 2020)

Selon le maître d'œuvre de La Vigie, André Langlois, l'initiative cherche à générer une image de marque, reconnue et symbolique (entrevue, Montréal, 21 octobre 2020). L'accent mis sur le développement de l'image et l'occupation visuelle du logo sur le site festivalier apparaît comme une stratégie qui ne s'est pas accompagnée d'une mise à disposition adéquate de ressources pour répondre aux besoins des festivalier-ères. Sara Laroche, de l'ARÉR, donne son avis sur La Vigie :

Notre *running gag*, c'est qu'il y a des pancartes de La Vigie partout, tout le monde en a entendu parler, mais personne ne les trouve jamais. La réalité c'est qu'elles sont tellement peu. Alors qu'elles sont quatre sur le site de \_\_\_\_\_ [festival anonyme], nous autres on est 22 et on a de la misère à se trouver. Et ce ne sont pas les individus dans La Vigie le problème, c'est l'ampleur avec laquelle ils sont déployés et les ressources auxquelles ils ont accès. (Entrevue, Montréal, 20 janvier 2021)

Plus encore, une critique importante qui est apparue dans mes entrevues auprès de participant·es ayant œuvré avec l'initiative La Vigie concerne l'absence de protocole d'intervention avec lequel les intervenant·es doivent conjuguer. En effet, alors que le CICLOP commençait ses activités dans la scène alternative, au moins un de ses membres a été engagé à titre de Vigie dans des festivals de Montréal et a relevé cet enjeu (Axel Fournier, entrevue, Montréal, 8 novembre 2018). Deux responsables d'entreprises festives ont confirmé ce fait<sup>54</sup>. La conversation suivante avec François Souigny en témoigne :

- Est-ce qu'il y a un protocole d'intervention déterminé d'avance – intervention devant une situation de harcèlement ou d'agression?
- Non, il n'y a pas de protocole.
- Ok, l'intervention se passe selon l'expérience de l'employé·e?
- Exact. Il faut prendre en considération aussi qu'il y a toujours une présence policière sur le site. Que ce soit sur le site ou à l'extérieur du site. Alors je leur disais souvent : « si ça dépasse ton mandat et qu'on voit qu'un acte criminel a été commis, oui tu peux faire une demande d'intervention au service de police ». Moi, ma position, c'est que s'il y a un acte criminel, il faut parler au SPVM absolument. (Entrevue, Montréal, 25 février 2021)

Ainsi, les responsables qui orientent l'initiative demeurent très vagues quant aux standards qui régissent l'intervention et s'appuient sur les compétences attendues des personnes engagées à titre de Vigies dans leurs espaces festifs. Plus encore, l'intervention est un domaine qui est perçu, par les acteur·rices régissant la sécurité, comme étant celui des agent·es de sécurité et des agent·es de police, alors que la prévention est le domaine des initiatives communautaires et des Vigies. Des informations provenant de l'interne indiquent que La Vigie n'a pas le mandat d'intervenir auprès des personnes commettant des gestes répréhensibles – ce mandat étant entre les mains des agent·es de sécurité (Sophie Jobin, entrevue, Montréal, 2 décembre 2020).

Par ailleurs, André Langlois, un des responsables chargés d'implanter La Vigie dans les événements de son entreprise, soutient qu'aucun matériel pédagogique physique ni support visuel n'accompagne la

---

<sup>54</sup> André Langlois, entrevue, Montréal, 21 octobre 2020 ; François Souigny, entrevue, Montréal, 25 février 2021

formation qu'il donnait pour les employé·es ayant la tâche d'intervenir contre les violences sexuelles : « je n'utilise pas de *PowerPoint*, c'est plus dans ma tête, alors non il n'y a pas de matériel en tant que tel », dit-il (entrevue, Montréal, 21 octobre 2020). Axel Fournier, ayant agi en tant que Vigie, raconte le type d'informations protocolaires reçues lors de sa formation, au moment de la première année de service de l'initiative :

Les seules instructions que tu reçois, c'est que si quelqu'un te dit qu'il s'est fait agresser sexuellement, tu l'écoutes. Ça, c'est parce que les Vigies sont formées par les CALACS. Ce sont des centres qui reçoivent les femmes qui ont été agressées sexuellement. Donc les CALACS ne travaillent pas avec les agresseurs. (Entrevue, Montréal, 8 novembre 2018)

En effet, le champ d'action de La Vigie est limité à l'aide auprès des victimes de violences sexuelles, bien que la réalité sur le terrain indique que ses employé·es ont eu à travailler avec d'autres problématiques sociales, telles que des problèmes de santé mentale et de toxicomanie (François Souigny, entrevue, Montréal, 25 février 2021). Néanmoins, en reléguant entre les mains des agences de sécurité le mandat de l'intervention auprès des agresseur·euses, les entreprises festivalières privilégient l'approche répressive plutôt que celle de l'intervention sociale pour contrôler les problématiques de violences sexuelles dans leurs espaces. Alors qu'Axel Fournier, du CICLOP, a décidé de pratiquer l'intervention témoin actif au moment où il était employé de La Vigie en 2017 et 2018, et qu'il a rédigé et fourni un rapport dans lequel il proposait des changements structurels aux responsables pour améliorer l'initiative, ceux-ci ne l'ont jamais rappelé pour lui offrir à nouveau un poste (entrevue, Montréal, 3 juin 2020). André Langlois confirme avoir trouvé difficile la coordination des différentes équipes avec l'approche d'intervention témoin actif :

Ça a commencé par les gens de la sécurité qui venaient me voir pour me dire que c'était difficile de travailler avec La Vigie qui adoptait cette approche d'intervention avec les agresseurs. Ensuite, ça n'avait pas collé avec les autres intervenant·es au niveau de premiers soins... Je pense que c'était un milieu un peu complexe pour ce type d'intervention, mais je suis sûr que dans un bar ou dans un club ça peut être très pertinent. (Entrevue, Montréal, 21 octobre 2020)

Cette méfiance face à l'initiative indique que l'influence du CICLOP, provenant de la scène de musique électronique alternative, a été grandement modulée par la SOP statique. Plusieurs de ses caractéristiques l'orientaient en défaveur des approches issues des militant·es anti-oppressifs.

De surcroît, La Vigie était composée, durant ses deux premières années d'existence, d'employé·es ne provenant principalement pas du domaine de l'intervention en milieux festifs, ce qui a engendré une aisance moindre avec le contexte festivalier dans lequel iels devaient intervenir. D'après le maître

d'œuvre de La Vigie, André Langlois, une des premières intervenantes engagées, qui avait complété des études en sexologie, lui communiquaient souvent son malaise de tenir un rôle d'intervention, « alors qu'elle n'avait jamais fait ça de sa vie » (entrevue, Montréal, 21 octobre 2020). Comme aucun plan d'intervention clair ni protocole de coopération entre les équipes chargées de la sécurité en festival n'étaient déterminés, les intervenant-es disaient avoir peu de ressources en poche pour agir concrètement sur les enjeux de violences sexuelles, raconte Ariane Giroux, qui a travaillé étroitement avec l'initiative au sein des Productions toniques (entrevue, Montréal, 6 novembre 2020). François Souigny, un responsable de cette même entreprise, relate qu'après deux années de service, à la fin de l'été 2018, une rétroaction avec les employé-es de La Vigie lui a indiqué qu'« elles n'étaient pas beaucoup utilisées. Qu'elles faisaient plus de la sensibilisation ou de l'information sur leur travail. Qu'elles avaient fait quelques interventions, mais surtout avec des personnes qui vivaient des problématiques de santé mentale » (entrevue, Montréal, 25 février 2021).

Tout cela illustre le caractère déstructuré de l'initiative La Vigie, dont la malléabilité de sa forme peut engendrer une absence de rigueur. Du point de vue du maître d'œuvre de l'initiative, André Langlois, cette caractéristique lui est apparue comme une problématique potentielle au moment de sa mise sur pied, en ce sens que sa bonne mise en œuvre dépend d'attitudes individuelles émanant des responsables de la sécurité ou des opérations qui sont chargés de gérer l'initiative dans leurs événements (entrevue, Montréal, 21 octobre 2020).

En effet, comme La Vigie n'est pas instituée et ne comporte ni cadre protocolaire stricte, ni règles ou outils spécifiques, sa mise en œuvre relève finalement des attitudes personnelles de ceux qui la gèrent. Sara Laroche, une des coordonnatrices de l'ARÉR qui œuvre en RDR en contexte festivalier, m'explique : « pour que ça fonctionne que les équipes d'intervention soient gérées par la sécurité, il faut absolument quelqu'un qui a du recul et un *bigger picture*. Ça devient donc vraiment individuel » (entrevue, Montréal, 20 janvier 2021).

Ce phénomène s'est manifesté en 2019, alors qu'un stagiaire a eu le mandat de s'occuper, conjointement avec le responsable de la sécurité d'une des entreprises festivalières, des équipes d'intervention, de santé et de sécurité dans les festivals de l'entreprise – ce qui incluait La Vigie. Trois personnes interrogées<sup>55</sup> ont souligné le travail important que cette personne a effectué dans la mise en

---

<sup>55</sup> Ariane Giroux, entrevue, Montréal, 6 novembre 2020 ; Carolane Veilleux, entrevue, Montréal, 25 novembre 2020 ; Sara Laroche, entrevue, Montréal, 20 janvier 2021

œuvre de l'initiative. Ayant à cœur l'enjeu sous-jacent des violences sexuelles en milieux festifs, et constatant les problèmes structurels auxquels l'initiative faisait face, il a encouragé l'entreprise à engager une équipe d'intervenant·es ayant une expérience dans l'intervention témoin actif en milieux festifs universitaires.

Ainsi, en 2019, l'initiative La Vigie s'est rapprochée davantage d'une ressource apte à répondre aux objectifs de mise en œuvre de mécanismes de sûreté en milieu festivalier. De plus, l'implication de ce stagiaire a donné lieu à la mise en place d'une formation plus adéquate des intervenant·es de La Vigie, en collaboration avec l'organisation Sans oui, c'est non! impliquée contre les violences sexuelles en milieu universitaire (Ariane Giroux, entrevue, Montréal, 6 novembre 2020). Son approche alliait davantage l'initiative avec les ressources du milieu communautaire universitaire et le répertoire d'action de l'IMF. Les organisations communautaires qui œuvrent dans ces festivals, et qui travaillent en collaboration avec La Vigie, comme l'ARÉR, ont témoigné, à la suite de ces transformations, d'une plus grande synergie entre La Vigie et les équipes chargées de la sécurité (équipe médicale, agence de sécurité), ainsi que les organisations communautaires présentes sur les sites festivaliers (Sara Laroche, entrevue, Montréal, 20 janvier 2021).

En somme, il a fallu deux années avant que des transformations notables soient mises en place, sous l'impulsion d'un acteur individuel. La diffusion des pratiques de la lutte aux violences sexuelles en milieux festifs semble être passée d'une phase de normalisation à la structure festivalière vers une phase de consolidation, pour reprendre le modèle de diffusion présenté dans le chapitre 2. Dans le processus de diffusion des innovations, la phase de consolidation consiste en une conservation des normes en place dans le modèle dédié, pensé par les acteur·rices de la base, alors que la phase de normalisation est une avenue dans laquelle les innovations se transforment pour s'adapter aux normes en place dans une institution (Geeraert, 2020). Les pratiques de lutte aux violences sexuelles sur la scène commerciale ont été développées de manière à concorder avec les normes de la structure festivalière et quelques caractéristiques qui la composent (phase de normalisation) – soit l'importance de l'image et du marketing, la mécompréhension des enjeux de harcèlement découlant de l'homogénéité cismasculine de son équipe de gestion et la prépondérance de l'approche répressive. Les nombreuses critiques auxquelles les entreprises ont fait face à l'interne ont encouragé une réflexion de la part des initiateurs et un rapprochement des pratiques avec le répertoire d'actions d'où elles ont émergé (phase de consolidation). Cette transformation a été mise en pause au moment de la pandémie de COVID-19, mais a repris son cours avec le retour de l'événementiel à grand déploiement. Les données les plus



récentes indiquent qu'à l'été 2022, une partie du mandat de La Vigie a été tenue par les intervenant·es de l'ARÉR, identifié·es dans les événements des Productions toniques par les deux logos, et formé·es afin de réaliser de l'intervention en matière de violences sexuelles et d'oppression en milieux festifs (Sara Laroche, courriel, 14 décembre 2022). Quelques Vigies ont été engagées aussi par l'entreprise festivalière. Chez les Productions CUBE, l'ARÉR a pris le mandat de la prévention et de l'intervention en matière de violences sexuelles et il était identifié par son propre logo. Cette trajectoire rend compte d'un processus de diffusion et de consolidation des pratiques développées par des militant·es participant dans les espaces de la scène alternative, qui ont gagné en crédibilité face aux insuffisances de la version commerciale et normalisée de l'IMF.

### **7.3. Conclusion**

L'histoire de l'émergence de La Vigie expose un parcours de combattante pour une victime de soumission chimique en contexte festivalier, qui a agi en tant que passeuse dans un processus de diffusion des pratiques de soin issues de la scène rave dans laquelle elle s'identifiait au courant des années 1990. Sans l'implication d'institutions comme le CDM et l'administration municipale, qui ont respectivement adopté une position de passeurs de niveau méso et macro, tout porte à croire que l'initiative n'aurait pas vu le jour sur la scène commerciale, ou serait apparue de façon différente. Sa mise en œuvre est toutefois caractérisée par une certaine improvisation qui a donné lieu à de nombreuses critiques internes et qui mettent en lumière une insuffisance dans la compréhension de l'enjeu du harcèlement en milieux festifs par plusieurs acteur·rices qui avaient les rênes de l'initiative. La tangente qu'ont adopté plus récemment ces acteur·rices, qui remettent entre les mains d'une organisation issue de la base le rôle d'intervention contre les violences sexuelles, illustre une confiance envers les savoirs de ces organisations, composés notamment de militant·es anti-oppressifs, qui ont plusieurs années d'intervention derrière elles et qui s'attèlent à développer et parfaire leurs protocoles et leurs approches, comme il a été présenté dans le chapitre 5. Depuis la mise sur pied de l'initiative La Vigie par les entreprises en événementiel, les organisations communautaires pratiquant l'IMF se sont d'ailleurs regroupées sur une table de concertation dans l'objectif, entre autres, de se formaliser en tant

que « communauté de pratique<sup>56</sup> » et de se présenter comme les ressources crédibles et professionnelles pour agir sur les problématiques de la scène (AIDQ, s. d.).

En somme, l'histoire racontée dans ce chapitre démontre une influence subtile des pratiques culturelles de la scène alternative sur la scène commerciale, qui peu à peu tend à transformer certaines pratiques de sécurité dans un contexte commercial, ayant pour potentiel effet d'influencer plus généralement le comportement du grand public en faveur d'une culture du soin et du consentement, plus commune sur la scène souterraine.

La littérature classique sur la diffusion des innovations indique, comme je l'ai présenté dans le chapitre 2, que plusieurs éléments peuvent en favoriser le processus, mais que si la transmission de l'innovation d'un site à l'autre est difficile, le rôle de courtiers – ou de passeurs – est important (Jeppesen, 2021). L'émergence de l'initiative La Vigie appuie une telle théorie. Ce sont des passeurs individuels, organisationnels et institutionnels qui ont donné l'impulsion à l'implantation de pratiques contre les violences sexuelles dans la scène festivalière commerciale. Ce processus a préparé le terrain, en transformant la SOP et de la disponibilité des ressources pour l'émergence et le développement de l'initiative La Vigie dans les festivals<sup>57</sup>. Néanmoins, il convient d'affirmer que les institutions politiques, qui a priori semblaient motivées et impliquées dans l'émergence de La Vigie, ont fini par remettre plusieurs recommandations et abandonner certains leviers qui auraient pu appuyer le processus de transformation des normes en milieux festifs. Sans assurer un suivi de la bonne mise en œuvre des initiatives répondant aux recommandations du CDM, la Ville de Montréal laisse entre les mains d'entreprises festivalières le rôle important d'agir sur les violences sexuelles dans leurs événements, qui relève finalement du bon vouloir de ses gestionnaires. La formalisation de quelques contraintes permettrait au moins de pérenniser les mesures et de responsabiliser les promoteurs, comme d'autres gouvernements l'ont fait<sup>58</sup>.

---

<sup>56</sup> On définit la communauté de pratique comme « un groupe de personnes qui se rassemblent afin de partager et d'apprendre les uns des autres, face à face ou virtuellement. Ils sont tenus ensemble par un intérêt commun dans un champ de savoir et sont conduits par un désir et un besoin de partager des problèmes, des expériences, des modèles, des outils et les meilleures pratiques. Les membres de la communauté approfondissent leurs connaissances en interagissant sur une base continue et à long terme, ils développent ensemble de bonnes pratiques » (Wenger et al., 2002; INSPQ, 2017).

<sup>57</sup> Mes données indiquent également que ce processus a permis de financement de Commande un Angelot, une initiative de prévention contre les violences sexuelles portée par le Collectif social dans le milieu des bars (Julie Beauregard, entrevue, Montréal, 15 décembre 2020 ; Stéphanie Gendron, entrevue, Montréal, 8 septembre 2021).

<sup>58</sup> À Edmonton, le Conseil municipal et les promoteurs d'événements festifs à grand déploiement ont convenu conjointement, en mai 2019, la mise sur pied d'une nouvelle loi obligeant les organisateurs d'événements de plus de 1 500

Le chapitre expose également le processus de traduction au milieu de réception qui se déroule dans la diffusion de pratiques. Les initiatives sont différentes de celles sur la scène de musique électronique alternative, car elles se conjuguent aux normes de la scène commerciale, générant ce que Estelle Hamza, programmatrice sur la scène de musique électronique pour quelques promoteurs importants, appelle « une pâle copie » de ce qui se fait sur la scène alternative – en référence à l’initiative La Vigie (entrevue, Montréal, 20 novembre 2020). Il n’en demeure pas moins qu’en impliquant de plus en plus les organisations communautaires dans leurs mesures de sécurité, et en favorisant une coordination entre ces ressources d’intervention, les agents de sécurité et l’équipe médicale, les promoteurs se déplacent d’un modèle hiérarchique descendant (*top-down*) vers une approche davantage ascendante (*bottom-up*) qui met de l’avant l’expertise communautaire, sans pour autant mettre de côté leur autorité sur les pratiques. La présence d’organisations communautaires sur les sites festivaliers – l’ARÉR, Sans oui, c’est non! alors qu’elle était encore active, Spectre de rue<sup>59</sup> et, plus récemment, Juripop<sup>60</sup> et L’Aparté<sup>61</sup> – laisse entrevoir une reconnaissance et une confiance envers les savoirs militants développés par et pour les communautés. Si, au départ, les entreprises festivalières de la scène commerciale ont géré les enjeux de violences sexuelles et d’insécurité dans leurs événements à leur manière, en développant l’initiative La Vigie de toutes pièces, les critiques à son encontre ont orienté la stratégie des promoteurs vers l’expertise communautaire, comme celle de l’ARÉR. Plus encore, la multiplication des initiatives en contexte commercial que j’expose dans cette conclusion rend compte de la place grandissante que gagnent les pratiques anti-oppressives dans les festivals, ce que le reste du chapitre n’a pas permis de montrer. Une mise à jour des initiatives serait nécessaire afin de présenter le travail accompli par d’autres organisations et associations, tel que shesaid.so, qui se consacre notamment sur la circulation transnationale des savoirs liés au féminisme intersectionnel en musique et qui œuvre aujourd’hui en

---

personnes à implémenter des mesures de réduction des méfaits liés aux drogues afin d’obtenir leur permis – visant plus spécifiquement les événements de musique électronique (Maimann, 2019). En Ontario, tous les employé-es de bars de la province doivent suivre une formation obligatoire depuis 25 ans, qui inclue depuis janvier 2022 un module sur les VACS et la soumission chimique, développé par l’organisme Smart Serve Ontario, qui gère ce programme de formation ontarien (Pilon-Topkara, 2022). Ces exemples illustrent la possibilité pour les institutions politiques d’user de tels mécanismes de contrainte.

<sup>59</sup> OBNL ayant « pour mission de prévenir et de réduire la propagation des infections transmises sexuellement et par le sang (ITSS), du VIH et du VHC » en usant d’une approche de réduction des méfaits (Spectre de Rue, s. d.).

<sup>60</sup> OBNL ayant pour mission d’offrir de l’aide juridique gratuite, notamment autour des questions de violences sexuelles. (Juripop, s. d.)

<sup>61</sup> OBNL né des suites du mouvement #MoiAussi et des vagues de dénonciation de violences sexuelles pour aider « toutes les personnes du milieu culturel qui font l’objet ou ont été témoins de harcèlement (psychologique ou sexuel) ou des violences au travail (agression sexuelle) » (L’Aparté, s. d.).

concertation avec les grands festivals, ainsi que L'Aparté, une innovation qui a été réalisée dans le cadre d'une concertation entre différents acteur·rices de la scène commerciale et institutionnelle.

## Conclusion

À l'été 2022, les journalistes se sont emparé·es d'une nouvelle ayant fait l'actualité : plusieurs témoignages de soumission chimique dans un festival en Gaspésie ayant accueilli 20 000 personnes ont été partagés sur les réseaux sociaux et des plaintes ont été portées aux autorités pour agressions sexuelles (Giguère, 2022; Paré, 2022; Pilon et Poiré, 2022). Cet événement, advenu au moment de rédiger la thèse, réaffirme que l'enjeu des violences sexuelles en milieux festifs et les initiatives qui agissent de manière à lutter contre le phénomène demeurent des objets de recherche d'actualité. Alors qu'avant la moitié des années 2010 l'intervention en milieux festifs (IMF) était marginale à Montréal, une multiplication des initiatives anti-oppressives dans ses divers espaces a été observée depuis, nous amenant au questionnement principal de la thèse : « comment expliquer l'émergence des pratiques anti-oppressives en milieux festifs montréalais? »

Pour répondre à cette question, j'ai choisi de retracer le plus précisément possibles les chemins qu'ont suivis ces pratiques dans la scène de musique rave et dans la scène festivalière commerciale. Comme l'a montré le premier chapitre, la recherche s'inscrit dans un contexte de militantisme effervescent ayant cours dans divers sites de mobilisation, dont la scène musicale montréalaise – en particulier le mouvement féministe, antiraciste et queer. C'est donc « par le bas » que l'émergence et la diffusion des pratiques anti-oppressives ont été analysées.

## Les résultats de la recherche et discussion

Pour étudier les « actions sociales directes » en milieux festifs, je me suis tournée vers les théories issues de la sociologie des mouvements sociaux. En m'inspirant des approches du processus politiques qui dominent le sous-champ disciplinaire, j'ai sélectionné quelques outils conceptuels (structure d'opportunités politiques et diffusion par courtage) dont l'application à la scène commerciale de musique était pertinente vu sa proximité avec les institutions de pouvoir et mes intuitions de recherche. Néanmoins, ces approches se sont avérées insuffisantes pour expliquer l'émergence des pratiques dans la scène alternative, qui se situe à l'écart des institutions. J'ai donc regroupé des approches qui s'intéressent aux idées et à leur mise en pratiques militantes, nommées « approches cognitives », afin d'éclairer les savoirs qui motivent l'action collective anti-oppressive sur la scène musicale. Ces approches invitent également à analyser les impacts culturels des mouvements sociaux, ce qui apparaît particulièrement pertinent dans le cadre de cette recherche. Elles proposent des outils pour

appréhender la praxis militante, c'est-à-dire l'itération entre les idées et les pratiques, et, en s'intéressant à la pédagogie des mouvements sociaux, elles offrent un point de vue différent sur la notion de diffusion qui est chère aux approches classiques du processus politique.

### **Éthos de scène et pratiques militantes**

En premier lieu, le chapitre 4 s'inspire de la notion d'éthos pour mettre en lumière les caractéristiques qui fondent la culture de la scène de musique électronique dansante alternative. L'éthos d'une scène étant collectivement défini, celui-ci se décèle dans le discours des initié·es interrogé·es et dans la littérature grise à son sujet. L'image construite de la scène de musique électronique dansante alternative laisse voir différentes caractéristiques sur lesquels l'émergence des pratiques anti-oppressives en milieux festifs peut s'appuyer : l'inclusivité, l'ouverture d'esprit, l'esprit de communauté, la bienveillance, la culture du soin, le respect, l'anticonformisme et le potentiel transformateur de la fête sont tous des éléments qui sont ressortis du discours des initié·es de la scène alors qu'ils me parlaient de sa culture. Bien évidemment, comme le chapitre 6 en témoigne par la suite, tous·tes ont également révélé de nombreuses problématiques qui éloignent la scène de son éthos. Pour reprendre les mots de Gwiazdzinski et Straw (2015), spécialistes des études de la nuit :

Le caractère politique exceptionnel de la nuit est régulièrement miné par ceux pour qui le pouvoir subversif et libérateur de la nuit est une pure illusion. Ils estiment que la nuit a été colonisée par les divisions politiques et les inégalités de race, de classe et de genre, qui s'expriment dans la noirceur avec une absolue clarté.

Comme les initiatives anti-oppressives sont portées par des individus qui agissent à l'intérieur ou en périphérie d'organisations communautaires qu'ils ont créées (i.e., le CICLOP) ou qui existaient préalablement (i.e. l'ARÉR), l'étude de certaines dimensions individuelles est donc apparue nécessaire pour comprendre le développement des pratiques ou l'engagement en leur faveur. Les trajectoires individuelles des militant·es de la scène montrent une concordance entre les processus de politisation radicale par les mouvements sociaux féministes, antiracistes et queer et certaines caractéristiques de l'éthos de la scène : une méfiance face aux institutions et la répression, la prééminence de la communauté ou de la base, l'importance du réseau et la préservation de l'autonomie. Plus encore les valeurs et perspectives politiques développées hors de la scène, dans l'espace des mouvements sociaux, ainsi qu'au sein même de l'expérience festive, servent aux militant·es à diagnostiquer les problématiques de la scène et leur fournissent un répertoire d'actions sociales directes adaptable au contexte de la vie nocturne. Les causes profondes de l'émergence des pratiques anti-oppressives en milieux festifs

relèvent donc d'une alliance entre l'éthos de la scène construit par son histoire et le discours de ses participant·es et les idées et pratiques des mouvements sociaux anti-oppressifs présentés dans le premier chapitre (féminisme, antiracisme et théories queer), qui donne à quelques initié·es l'impulsion d'agir sur leur scène. Ainsi, au cadre analytique proposé dans le chapitre 2, j'ai ajouté la dimension de la politisation individuelle, qui était saillante dans mes données et qui m'a permis de présenter de tels résultats. Celle-ci implique le processus par lequel une personne en vient à développer une conscience politique qui la pousse à agir dans les espaces sociaux où elle y perçoit du conflit politique.

### **Actions préfiguratives sur le terrain de la vie nocturne**

L'approche de la politique préfigurative étudie les actions militantes qui sont posées de manière à transformer les pratiques sociales vers ce que les activistes définissent comme un idéal, à la différence des actions dirigées vers le politique ou les instances de pouvoir. Le répertoire d'actions de mouvements préfiguratifs est principalement dirigé vers la création d'environnements qui mettent en pratique les valeurs politiques. Cette approche est apparue comme toute désignée pour étudier les pratiques militantes dans les espaces alternatifs, qui ont pour objectif de changer les comportements dans les environnements festifs de manière à les rendre plus inclusifs et sûrs.

C'est en étudiant, dans le chapitre 5, les pratiques d'espaces plus sûrs (*safer space*) et de réduction des risques (RDR) qu'il a été possible d'apporter quelques éléments de réponse à la question principale et identifier les valeurs motivant l'action. D'une part, en développant leurs pratiques d'espace plus sûr en s'appuyant sur le caractère inclusif de la scène montréalaise, caractérisée par son ouverture et sa mixité sociale, les militant·es se sont engagé·es à transformer les normes dans les espaces existants. Cette approche positionne leurs pratiques en dissonance avec les pratiques d'espace plus sûr qui s'inscrivent dans la création d'espaces exclusifs, comme plusieurs l'entendent, et témoigne du caractère innovateur de ces militant·es. D'autre part, l'approche de la RDR repose sur un certain nombre de valeurs qui sont portées par le militant·es-intervenant·es, qui font des actions sociales directes en faveur de l'anti-prohibition, de la liberté de choisir et de la bienveillance. Bien que la RDR semble a priori éloignée de mon objet d'étude principale, le terrain de recherche a rendu incontournable son étude dans la mesure où l'organisation principale l'appliquant dans les espaces de la scène de musique électronique alternative, l'Association pour la réduction des méfaits (ARÉR), est devenue un acteur incontournable dans le milieu de l'événementiel, étendant ses pratiques dans le domaine de la santé sexuelle et de l'intervention contre les oppressions.

Plus encore, l'approche de la préfiguration politique m'a permis une analyse plus approfondie de l'émergence et du développement de deux initiatives formelles en scindant, à la manière de Yates (2015), le processus en cinq étapes : expérimentation, idéation, code de conduite, consolidation et diffusion. À ces étapes, j'en ai ajouté une supplémentaire – nommée l'autocritique et l'amélioration – afin de porter une attention à la manière dont les militant·es ajustent et corrigent leurs pratiques de façon à ce qu'elles se rapprochent le plus possible de leurs idéaux. C'est en suivant cette logique que j'ai exposé l'émergence et de développement du Collectif d'intervention contre les oppressions (CICLOP) et de l'ARÉR. Le portrait tissé, issu des données, relate une approche beaucoup plus préfigurative, anti-oppressive et intersectionnelle portée par le CICLOP que par l'ARÉR. En effet, le CICLOP pense ses pratiques de manière à agir sur la multidimensionnalité des systèmes d'oppression et l'intersection entre ceux-ci, par le biais de recherches réalisées dans un objectif de réflexivité. Plus encore, il est plus confrontationnel sur les pratiques sociales qui dérogent de ses politiques et protocoles, car il est motivé par un objectif de transformation sociale qui passe à travers une critique des normes oppressives.

Le modèle mis en œuvre par le CICLOP s'est avéré difficile à concilier avec les attitudes des acteur·rices dominant·es de la structure de la vie nocturne et les institutions, qui ont démontré une réticence devant des transformations aussi profondes. C'est donc l'ARÉR qui a réussi à s'implanter de manière plus pérenne dans les espaces de la scène. Le développement plus professionnalisant de l'ARÉR l'a menée à élargir son champ de pratique, gagner du capital, des ressources et des partenariats. En se pliant aux normes du financement public d'initiatives communautaires – c'est-à-dire le financement par projet – l'ARÉR a obtenu les ressources financières pour développer son volet d'intervention en matière de violences sexuelles et d'oppression en milieux festifs. En somme, mises en parallèle, les trajectoires de ces deux organisations montrent la difficile application des actions préfiguratives hors du contexte des mouvements sociaux.

### **La praxis cognitive sur la scène alternative**

Troisièmement, les théories des mouvements sociaux appréhendent l'action militante en tant que praxis cognitive, sous-tendant que des pratiques émergent dans les savoirs qui se développent et sont partagés par les militant·es. Ces savoirs peuvent être multiples – des idées, des connaissances formelles, des significations, des interprétations subjectives, des croyances, des compétences techniques, des règles, etc. – et les mouvements sociaux agissent comme des agents pédagogiques afin de les diffuser



vers la société par des moyens formels (conférences, ateliers, matériel pédagogique, etc.) et informels (confrontation directe).

Les théories de la praxis cognitive laissaient présager que les initié·es des scènes musicales les plus politisées influençaient et diffusaient leurs savoirs militants à d'autres participant·es de manière à favoriser des terrains propices à l'émergence des pratiques anti-oppressives. Les données présentées dans le chapitre 6 indiquent effectivement que les initié·es de la scène en viennent à diagnostiquer les nombreux problèmes qui la rendent non sécuritaire pour les membres des groupes systématiquement opprimés, ce qui la désaxe de son éthos et motive l'activisme anti-oppressif. Les savoirs des militant·es s'appuient sur une analyse des problématiques de discrimination et d'oppression (sexiste, raciale, transphobique et capacitiste) dans les espaces de la scène à l'aide d'exemples concrets – des incidents ponctuels et des données de recherche – et une vision de la structure scénique définie comme à dominance blanche et cismasculine. Les initié·es et militant·es de la scène partagent des connaissances sur les règles de la pratique du rave, formulées collectivement afin de distinguer ces espaces festifs de ceux de la culture hégémonique : une mise en avant des femmes et des minorités sur scène est favorisée ; le désamorçage et la prévention sont privilégiés devant la violence et la coercition ; et la sécurité de tous·tes est édictée comme la responsabilité de l'ensemble des acteur·rices et participant·es, invitant donc les noctambules à développer leur vigilance et la bienveillance à l'égard des autres.

Comme une grande part de cet activisme consiste à éduquer les acteur·rices de la scène, le chapitre 6 a porté une attention particulière aux éléments nécessaires à la réception des savoirs militants et la transformation des pratiques dans leurs espaces. Les données indiquent qu'un processus de prise de conscience quant aux enjeux de la scène, souvent déclenché par une onde de choc, était nécessaire, d'autant plus si celui-ci s'alliait à une identité collective et à un sentiment de connexion envers la scène et son éthos. C'est ainsi que des acteur·rices se sont ouvert·es aux savoirs militants et aux nouvelles normes de manière à contribuer au mouvement anti-oppressif sur la scène musicale. Conséquemment, les militant·es ont pu introduire leurs pratiques de manière à transformer les normes en milieux festifs à l'aide de méthodes pédagogiques formelles, comme les ateliers et les formations, ou confrontationnelles, dans leurs pratiques d'intervention en milieux festifs.

## La diffusion vers la scène commerciale

En retraçant l'histoire derrière le développement de l'initiative La Vigie à l'aide des données d'entrevues avec ses acteur·rices principaux, le chapitre 7 expose le processus de diffusion difficile porté par une festivalière et les institutions qui ont servi de courroie de transmission à ses idées sous-jacentes. Une structure d'opportunités politiques (SOP) dynamique favorable dessine le contexte dans lequel les initiatives de la scène commerciale ont émergé – définie par une écoute grandissante de la part des institutions politiques face à l'effervescence du mouvement féministe contre les violences sexuelles. Néanmoins, la SOP statique – caractérisée par la prédominance d'une culture hégémonique dans le public, des organisations dirigées par une élite masculine, la prééminence de l'approche répressive et l'orientation des stratégies en fonction d'une vision entrepreneuriale – module la diffusion des pratiques sur la scène commerciale.

Cette diffusion n'est pas évidente à identifier de prime abord, car le lien entre le répertoire d'actions sociales directes de la scène alternative et celui de la scène commerciale n'apparaît nulle part dans la littérature grise. C'est par le biais de mes données d'entrevues que les dynamiques de diffusion sont apparues. D'une part, celle qui a agi comme passeuse initiale des idées sur les pratiques anti-violences sexuelles dans les espaces de la scène commerciale fonde son approche du milieu festif sur sa participation dans la scène rave, en tant que DJ et noctambule vers la fin des années 1990 et au courant des années 2000. Alors que la fête devrait être régie par cet éthos de bienveillance et de soin qu'elle témoigne avoir expérimenté dans la scène de musique électronique, le désalignement vécu en contexte festivalier commercial l'a incité à mener cette lutte de façon à diffuser dans les espaces commerciaux les pratiques des scènes alternatives. L'influence de la trajectoire individuelle à travers les scènes musicales apparaît donc primordiale dans la transformation des pratiques sur la scène commerciale montréalaise. Sans la force de l'éthos de la scène rave pour cette militante, on peut croire qu'une telle diffusion n'aurait pas eu cours.

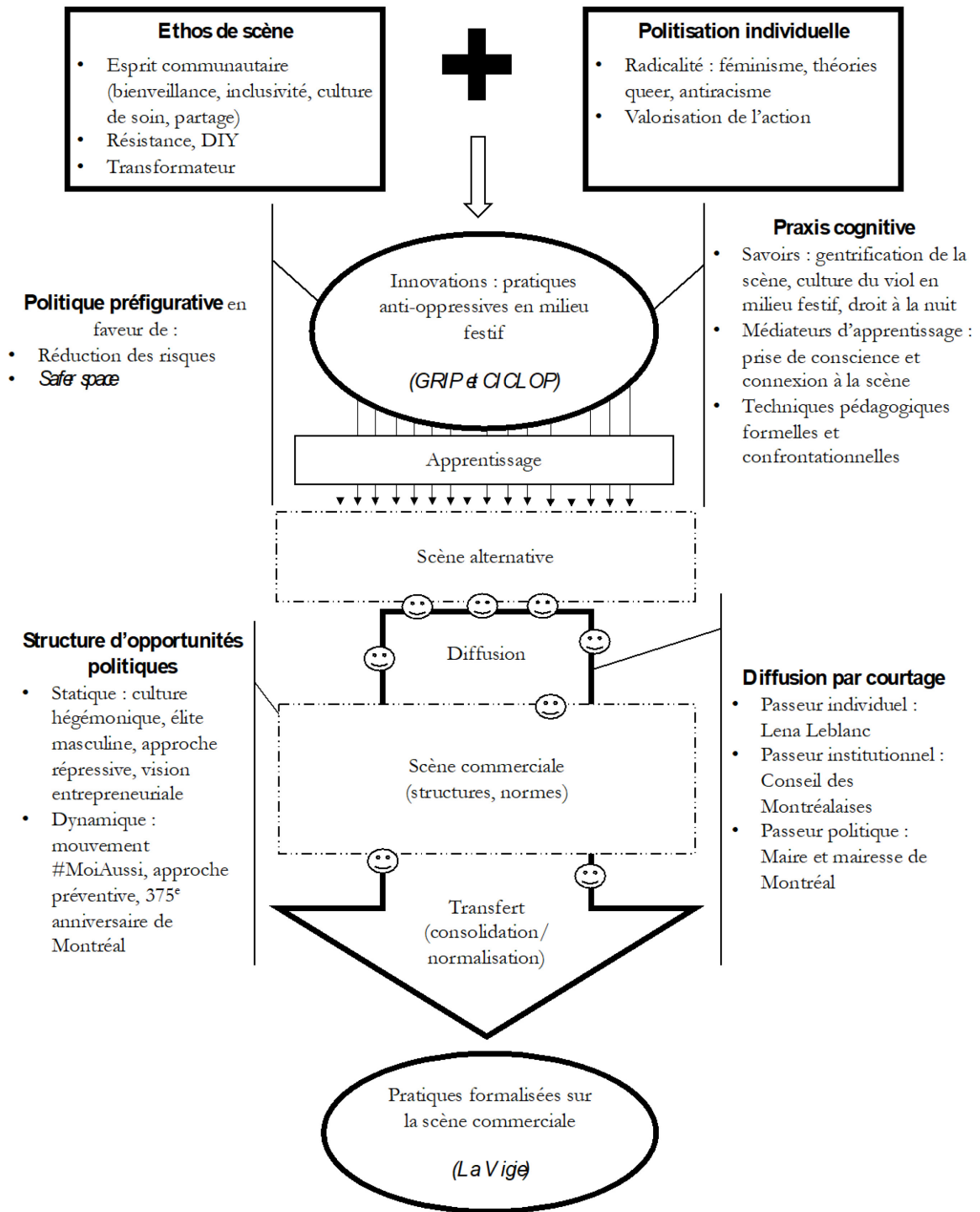
D'autre part, c'est en introduisant l'initiative La Vigie à titre d'employé·es ou en étant engagé·es en tant qu'équipe psychosociale dans les espaces de la scène festive commerciale que des militant·es de la scène de musique électronique dansante alternative ont tenté d'influencer, de l'interne, certaines pratiques. Force est de constater, toutefois, que la diffusion se heurte à des normes particulièrement fortes sur la scène commerciale, qui adaptent les pratiques à la culture institutionnelle, engendrant une influence lente des militant·es de la scène alternative sur la scène commerciale, mais aussi l'échec de l'implantation de quelques pratiques. Alors que les pratiques de RDR et une approche

antiprohibitionniste gagnent du chemin sur la scène commerciale, l'intervention contre les violences sexuelles et les oppressions diverses se confrontent à l'approche répressive qui domine dans la culture institutionnelle, préférant laisser entre les mains des agent-es de sécurité et des agent-es de police les mandats d'intervention, plutôt qu'à des intervenant-es sociaux que l'on relègue au domaine de la prévention. Ainsi, les idées et pratiques anti-oppressives qui se diffusent vers la scène commerciale se plient aux normes dominantes de l'industrie, atténuant par le fait même leur potentiel transformatif.

### **Expliquer l'émergence des pratiques anti-oppressives sur la scène musicale montréalaise**

En somme, c'est par le biais d'une explication multidimensionnelle que j'en suis arrivée à offrir une réponse à la question principale : « comment ont émergé les pratiques anti-oppressives sur la scène musicale montréalaise? ». Pour y répondre plus succinctement, c'est dans la scène alternative de musique électronique dansante qu'ont émergé les idées de l'intervention en milieux festifs (IMF) : un ensemble de pratiques qui sont régies par l'éthos de la scène, les guidant vers les principes de l'anti-oppression. Ces activistes de la scène s'appuient sur des savoirs développés par leur participation dans la scène et au contact des mouvements sociaux, générant des idées qu'ils souhaitent mettre en pratique. Les initié-es militant-es portant ces pratiques préfiguratives sont motivé-es à transformer les normes et les règles dans les espaces festifs de manière à les rendre plus en accord avec une vie nocturne inclusive et sûre. Dans leur diffusion vers la scène commerciale, les idées se diluent pour devenir unidimensionnelles (antisexiste) et les pratiques se concentrent sur la prévention et l'aide aux victimes de violences sexuelles – estompant leur portée transformatrice. La figure ci-bas schématise les résultats de la thèse.

Figure IV - L'émergence des pratiques anti-oppressives sur la scène musicale : résultats empiriques



## Les contributions de la thèse

Je trouve ça important le travail que tu fais parce que ces histoires-là ne sont pas documentées. Ça va être important dans le futur de Montréal parce que tout est tellement basé sur la culture ici, il faut produire des recherches qui parlent de ça.

(Livia Aurèle, entrevue, Montréal, 21 avril 2021)

Étant donné son objet inédit en sociologie politique, la thèse contribue à la littérature et au développement de la connaissance de plusieurs façons. La section suivante scinde les contributions sur le plan empirique et sur le plan théorique de manière à en faire l'exposition.

### Les contributions empiriques

Au niveau empirique, cette recherche contribue à visibiliser un milieu peu étudié dont l'influence est pourtant majeure sur le plan socioculturel et politique. L'étendue de la participation sociétale dans les espaces de la vie nocturne et de la scène culturelle invite à se pencher sur ce domaine de la vie publique – un réel laboratoire pour l'étude des pratiques sociales hégémoniques et contre-culturelles en matière de rencontres interpersonnelles, de séduction, de danse, de consommation, de performance, d'expression artistique, d'esthétique et plus encore. En ce qui concerne la scène alternative spécifique à laquelle la thèse s'intéresse, Graham St John (2012, p. 272), qui étudie les pratiques de résistance dans la scène rave, invite les chercheur·euses à investiguer les tensions entre le comportement « extatique » et « activiste » qui « définissent la vie intérieure des mouvements sociaux et culturels ». En étudiant les pratiques militantes dans les espaces de la vie nocturne montréalaise, on voit comment elles s'inscrivent dans des mouvements sociaux plus larges, en poursuivant la lutte sur ce terrain, et comment elles sont culturellement ancrées dans une scène constituée par une histoire particulière.

L'étude des pratiques anti-oppressives dans la scène musicale est relativement absente de la littérature académique, outre quelques incursions récentes (Hill et Megson, 2020; Lohman, 2022 sur les politiques d'espaces plus sûrs dans la scène punk ; Gouweloos, 2021 sur les pratiques de sûreté dans les cabarets queer ; Barrière, 2020 sur les pratiques d'un festival féministe). De l'aborder du point de vue de l'action collective plutôt que de l'intervention sociale amène une analyse qui est axée sur les processus politiques dans leur émergence et leur mise en œuvre. L'exercice en soi de se pencher sur cet objet empirique, avec un angle d'approche issu de la sociologie politique, relève de l'inédit et met en lumière des pratiques prometteuses qui alimentent les répertoires d'actions sociales directes des mouvements sociaux. Mes recherches m'ont amené à découvrir de nombreuses pratiques d'intervention innovatrices, ancrées dans une praxis (une alliance entre réflexion et action), dont l'exposition

contribue à la définition de l'IMF, qui est en processus de se fonder, au Québec, en communauté de pratique rassemblant plus d'une dizaine d'organismes qui, par la concertation et l'entraide, partagent leurs savoirs et développent une approche professionnelle (AIDQ, s. d.).

Le fait que la thèse permette de documenter les nouvelles pratiques mises en place dans le milieu culturel alimente notre compréhension du vaste répertoire d'actions collectives anti-oppressives autour d'enjeux visibilisés par les activistes. La thèse rend compte de la vitalité du mouvement féministe, de l'étendue de ses champs d'action et de la diversité de ses tactiques. Cette histoire s'inscrit dans une histoire politique de lutte pour l'éradication de la culture du viol et des violences sexistes et à caractère sexuel dans tous les domaines de la vie publique depuis la deuxième vague du mouvement de libération des femmes. En effet, les objectifs des groupes d'actions communautaires contre les violences sexuelles dans les espaces festifs ne sont pas sans rappeler ceux du mouvement *Reclaim the Night* ou *Take Back the Night* qui, dans les années 1970, ont organisé des marches dans plus d'une quarantaine de pays pour réclamer des politiques afin « d'éliminer toutes formes de violence sexuelle », entre autres lors des activités nocturnes et festives (Carr, 2013). Ainsi, la thèse poursuit la rédaction de cette histoire protestataire. Ma collecte de données empiriques à travers des entrevues réalisées auprès d'initié·es-militant·es de la scène alternative de musique électronique m'a rapidement exposé la multidimensionnalité de la lutte féministe dans ces espaces. J'ai souhaité rendre compte de ce phénomène en mettant en lumière la tendance à la convergence des luttes contre les discriminations et les oppressions propre à une époque influencée par le féminisme intersectionnel. En contestant la hiérarchisation des oppressions, les féministes racisées ont encouragé une prise en considération de la multiplicité des oppressions et de leur interconnexion (Lorde, 1983; Collins, 1990; Crenshaw, 1991). Nous avons vu comment cette interconnexion s'exprime dans les pratiques développées par des intervenant·es-activistes dans les espaces festifs alternatifs de la vie nocturne. Plus encore, en explorant les scènes de musique électronique autour desquelles gravitent des communautés marginales, cette recherche explore un milieu fondamental pour l'expression des identités anti-normatives, la vivacité du mouvement queer et l'activisme antiraciste dans le milieu culturel. En mettant en lumière ces aspects, la thèse permet de visibiliser et valoriser l'histoire méconnue de sous-cultures musicales dans l'ombre des industries de la culture commercialisée et de présenter comment ces espaces servent d'incubateurs à des pratiques contestant l'hétéro- et la cisnormativité, ainsi que les discriminations multiples.

En ce qui concerne les pratiques en soi, la thèse contribue à éclairer les acteur·rices intéressé·es par une perspective critique pouvant en améliorer la mise en œuvre. Pour les institutions politiques, qui ont l'objectif déclaré d'agir contre les violences sexuelles, la recherche les alimente d'informations pouvant les guider dans l'accompagnement des initiatives de lutte contre cette problématique dans les espaces de la scène musicale. Pour les praticien·nes, la thèse invite, humblement, à peaufiner les contours des pratiques et à poursuivre le travail accompli vers l'établissement d'une culture du consentement, de l'inclusivité et du soin dans le milieu festif. De manière générale, la réalisation de cette thèse peut contribuer à encourager la diffusion d'innovations anti-oppressives mises en œuvre dans le contexte culturel montréalais et québécois pour favoriser une transformation globale des pratiques de sûreté dans le milieu festif. Les pratiques d'espaces plus sûrs et de RDR que mettent en place les militant·es s'inscrivent dans un répertoire d'actions sociales directes qui cherchent à transformer les espaces sociaux en faveur d'un idéal radicalement construit. Les formes que prennent ces deux ensembles de pratiques se façonnent en fonction du contexte culturel de la scène montréalaise, dont l'éthos les oriente en faveur d'une version inclusive, diversifiée et mixte. En effet, alors que la notion de *safer space* est remise en question par de nombreux détracteurs qui y voit une manière d'isoler les groupes vulnérables de façon à les protéger, la mise en pratique de l'éthique du *safer space* dans les espaces festifs de la scène montréalaise offre un tout autre portrait, qui est alimenté par le caractère historiquement très ouvert de la scène rave. Aucun filtre n'est appliqué dans les événements de la scène alternative de manière à exposer sans discrimination tous les participant·es aux mesures et actions anti-oppressives, avec pour objectif d'engendrer des transformations normatives dans la société dominante.

Pour terminer, la littérature a exposé le caractère politique de certaines scènes alternatives, tel que vu dans le chapitre 2. Les scènes s'étant fondées sur l'indépendance face aux industries musicales, par exemple la scène punk DIY, elles ont développé un discours et des pratiques qui inscrivent ses acteur·rices en position de résistance face au capitalisme ou à l'idéologie néolibérale (Culton et Holtzman, 2010). La littérature a également montré que l'histoire de certaines scènes définit l'éthos qui leur est associé, comme il est le cas pour le blues qui est une musique de résistance afro-américaine (Neal, 1972). En rappelant l'histoire méconnue de la scène de musique électronique dansante dans la littérature francophone, la thèse visible l'émergence sociopolitique de pratiques festives et musicales contre-culturelles. La thèse tente de rendre compte du discours des initié·es d'une scène alternative et souterraine de manière à réactiver un éthos qui s'efface derrière les industries musicales de la musique électronique, à dominance blanche, masculine et européenne, et dont la valeur est chiffrée 7,1 milliards

de dollars US – faisant d'elle une des scènes les plus lucratives de l'industrie musicale globale (Finlayson, 2017). En découvrant des processus de diffusion latents de la scène alternative sur la scène commerciale, la thèse montre l'influence de la culture festive souterraine dans le paysage montréalais – ce qui est en soi une découverte dans mes résultats de recherche.

### **Les contributions théoriques**

Un des apports théoriques de la thèse se situe dans l'exposition de la manière dont l'éthos d'une scène contribue étroitement au façonnement des pratiques militantes dans le milieu festif. Plutôt que de voir le politique façonner des scènes musicales – comme des chercheur·euses l'ont fait dans l'étude de l'activisme musicale féministe radical ayant généré le mouvement *Riot Grrrls* (Schilt, 2003, 2004; Attwood, 2007; Labry, 2011, 2017) – la thèse complexifie la dynamique de manière à comprendre l'itération entre scène et politique. L'histoire de la scène rave montre une émergence politique teintée d'une résistance à l'aliénation, aux règles de la société dominante, à l'hétéronormativité et à la suprématie blanche. Sa popularisation et son introduction dans la scène commerciale diluent son caractère politique, mais animent un nombre d'acteur·rices en faveur de la mise en pratique de son éthos (discursivement construit). Ces dernier·ères sont derrière l'émergence des pratiques anti-oppressives en milieux festifs. Ainsi, en démontrant le caractère mobilisateur d'un éthos de scène, la thèse alimente les théories concernant l'action collective et la culture. Alors que la notion d'éthos est fréquemment mobilisée dans la littérature sur les scènes alternatives, rares sont les études qui définissent les contours du concept avec précision et proposent une méthode pour le déceler. La thèse contribue, en proposant de construire l'éthos de la scène rave à partir du discours des initié·es, à préciser l'utilisation de cet outil analytique pertinent pour l'étude de la culture.

Par ailleurs, la thèse fait usage de deux théories marginales dans le domaine de la sociologie des mouvements sociaux, dominée par les approches du processus politique, mais qui correspondent davantage à l'étude de mouvements plus socioculturels et expressifs : les théories de la praxis cognitive et de la politique préfigurative. La première (praxis cognitive) a été appliquée de manière à décortiquer les savoirs des militant·es anti-oppressifs de la scène, qui agissent en tant qu'agent·es pédagogiques pour transformer les normes et pratiques sociales. La thèse alimente ainsi une réflexion théorique sur le potentiel transformateur des mouvements sociaux sur la culture, qui a intéressé de nombreux chercheur·euses (Taylor et Whittier, 1992; Eyerman et Jamison, 1995, 1998; Eyerman et Barretta, 1996; Chabanet et Giugni, 2010; Taylor, 2012; Conway, 2013; Van Dyke et Taylor, 2019). La thèse poursuit



le travail des initiateurs de la théorie de la praxis cognitive, Eyerman et Jamison, qui se sont d'ailleurs notablement intéressés à la question des liens entre mouvements sociaux et musique, en appliquant leur théorie aux espaces de la scène musicale.

La deuxième approche, celle de la politique préfigurative, aide à mettre en lumière l'itération entre l'action et la réflexion des militant·es de la scène. Les actions préfiguratives voulant mettre en action des idéaux radicaux impliquent un travail de réflexion et de réorientation des pratiques. Pour développer cet aspect dans l'analyse des données, j'ai ajouté une étape au modèle de la politique préfigurative de Yates – nommée « autocritique et amélioration » – de manière à exposer si et comment les militant·es réfléchissent et transforment leurs actions.

Ces deux approches dites « cognitives » abordent la diffusion différemment des approches du processus politique. En effet, alors qu'elles voient les mouvements sociaux comme des agents pédagogiques, donc des vecteurs de diffusion d'idées et de savoirs dans la société, elles nous invitent davantage à tenter de comprendre comment les militant·es arrivent à propager leurs idées et comment celles-ci transforment la culture et ses pratiques sociales. Les approches du processus politiques s'intéressent surtout aux mécanismes et structures qui permettent, contraignent ou modulent la diffusion des pratiques militantes.

De manière générale, la littérature considère les approches du processus politique et les approches cognitives comme opposées, les deuxièmes s'étant développées pour dépasser les limites des premières. En ralliant les deux ensembles d'approches dans la thèse, il m'a été possible de retracer de manière détaillée le chemin des pratiques anti-oppressives sur la scène musicale. La thèse invite donc, à la manière de Tadros (2015) qui conjugue les théories de la politique préfigurative et du processus politique (SOP et répertoire d'actions) dans l'étude des vigiles anti- violences sexuelles durant la révolution égyptienne de 2011, à réconcilier les approches de façon à rendre compte de phénomènes complexes.

Le cadre théorique ficelé par ces différents concepts analytiques est utile à tout·e chercheur·euse qui s'intéresse aux transformations insufflées par la praxis politique informelle dans les divers secteurs de la société, dont l'expression dans la scène musicale n'est qu'une des multiples manifestations. Il pourrait servir à l'étude de l'influence des pratiques alternatives sur celles de la culture dominante, que ce soit dans le domaine de l'action collective ou politique, comme l'a fait Grégoire Autin (2020) en analysant

l'impact des pratiques alternatives préfiguratives sur le mouvement environnemental dominant, ou dans le domaine artistique, comme je l'ai fait dans ma thèse.

## **Les limites de la thèse**

Le chapitre 3 expose les limites méthodologiques de la thèse découlant d'un défi de taille auquel j'ai dû faire face lors de ma collecte de données, c'est-à-dire la mise sur pause forcée du secteur de l'événementiel et de la scène culturelle festive due à l'état d'urgence sanitaire pendant près de deux années, en 2020 et 2021. L'entrée sur le terrain s'est donc faite de manière virtuelle, rendant plus difficile la création de contacts et la recherche de participant·es. Par exemple, aucun propriétaire de salle de spectacle, de bar ou de boîte de nuit n'a répondu à mes invitations et de nombreux courriels envoyés à des adresses de messagerie institutionnelles sont demeurés sans réponse – étant donné les nombreuses mises à pied qui ont eu lieu dans le milieu festif. Il n'en demeure pas moins que le travail de recrutement s'est effectué de manière à atteindre une certaine saturation théorique autour des scènes étudiées. Au-delà de ces limites méthodologiques, la thèse comporte quelques limites empiriques et théoriques qui invitent à poursuivre les recherches autour de l'objet au cœur du projet.

### **Les limites empiriques**

Les données indiquent que le milieu de l'événementiel a été considérablement influencé par quelques institutions, dont l'administration municipale de la Ville de Montréal. Malgré diverses tentatives d'entrer en contact avec des instances et services impliqués dans les enjeux d'inclusion, de sécurité des femmes ou de culture, une seule personne de l'administration municipale a répondu à l'appel. Celle-ci nous a fourni des informations utiles, basée sur la mémoire institutionnelle, laissant présager que le phénomène du roulement de personnel et autres mécanismes internes engendrent une dissolution de la responsabilité des dossiers, qui risquent de se retrouver remisés. Ainsi, retracer l'évolution du dossier des violences sexuelles en milieux festifs porté par la Ville de Montréal serait éclairant afin de comprendre comment un enjeu, qui est à la une et considéré comme d'une grande importance pour l'institution, en vient à se diluer dans sa structure et perdre son « momentum ». Une telle recherche demanderait une incursion dans l'institution, dans ses dossiers et auprès de ses acteur·rices qui semblent difficilement accessibles. L'exercice permettrait toutefois de valider et de trianguler des informations obtenues des acteur·rices de l'événementiel sur le rôle, l'implication et les attitudes des acteur·rices institutionnel·les.

Une autre limite empirique de la recherche relève de la collecte de données, qui met le discours des dominants en perspective avec le discours des dominés ou des subalternes, et dans une moindre mesure avec mon expérience en tant que participante sur la scène musicale montréalaise depuis une dizaine d'années. Bien que l'approche soit intéressante, des discordances profondes entre les propos sont apparues. L'impossibilité de vérifier les données par de l'observation sur le terrain, due à la pandémie de COVID-19, m'a empêché de valider les propos des participant·es. Il demeure un certain flou, par exemple, sur le nombre d'intervenant·es déployé·es dans les événements, car les chiffres diffèrent d'un·e acteur·rice à l'autre, ainsi que sur la mise en pratique de l'intervention en milieux festifs dans les différents espaces. La littérature grise m'a toutefois permis de trianguler quelques informations, par exemple concernant les dépenses en sécurité des entreprises festives ou en analysant les documents officiels à l'intention des promoteurs.

Dans un autre ordre d'idées, les lecteur·rices de la thèse pourraient voir dans cette recherche une mise à l'écart de scènes d'intérêt, regorgeant de pratiques pertinentes. Effectivement, les scènes étudiées dans la présente recherche ont été choisies pour la simple et bonne raison que des initiatives étaient visiblement apparues dans ces espaces et discutées dans le milieu culturel et dans l'actualité, suscitant donc ma curiosité de chercheuse. La thèse fait donc fi des initiatives sur d'autres scènes, teintées de leurs éthos propres, qui pourraient alimenter la compréhension de l'objet. Par exemple, une étude de la scène punk a été écartée du projet initial, principalement pour des raisons méthodologiques – dont mes difficultés encourues dans le recrutement de participant·es étant donné la pandémie de COVID-19 – alors que la littérature indique que ses espaces les plus alternatifs ont des pratiques d'inclusivité et d'espaces plus sûrs qui sont particulièrement intéressantes. Plus encore, une étude de la scène hip-hop aurait pu remplir certains angles morts de la thèse concernant les mesures d'inclusion des personnes issues des communautés racisées autant que des réflexions sur un activisme musical en faveur de revendications antiracistes. Bref, il convient d'affirmer que la thèse, en s'intéressant uniquement à la scène de musique électronique dansante et à la scène commerciale de la vie nocturne festive, comporte certaines limites empiriques, bien qu'elle permette une analyse approfondie de ces deux scènes.

### **Les limites théoriques**

Étudier des types de participation politique informelle et d'action sociale directe dans le milieu de la scène musicale est certainement innovateur, mais la mise en œuvre de la recherche se retrouve face à des limites théoriques qui émanent du domaine d'étude dans laquelle la thèse s'inscrit, c'est-à-dire la

science politique. Malgré la richesse du champ de la sociologie politique et de l'étude des mouvements sociaux, il me semble que l'objet de recherche aurait pu être informé davantage par des théories issues des disciplines de la musicologie, des études culturelles, de la sociologie et de l'intervention sociale que je ne maîtrise pas. Tout en frôlant chacune d'entre elles, la thèse ne s'est pas inspirée spécifiquement de leurs outils théoriques pour alimenter ses analyses, laissant quelques vides qui pourraient apparaître aux yeux des lecteur·rices. Les outils conceptuels issus du domaine de l'intervention et du travail social permettraient, par exemple, une analyse prescriptive qui serait certainement utile aux acteur·rices des milieux à l'étude pour continuer à améliorer leurs impacts sur leurs espaces. Une approche musicologique pourrait développer davantage les aspects spécifiquement musicaux des scènes à l'étude, alors que la musique, pourtant centrale à l'objet, apparaît finalement comme marginale à l'analyse. Néanmoins, cette thèse se veut comme une porte ouverte vers des recherches subséquentes concernant l'activisme musical et ce que des acteur·rices interrogé·es appellent « la politique de la nuit ».

## Ouverture

La thèse, ayant exposé comment ont émergé des pratiques anti-oppressives sur la scène festive montréalaise, appelle à poursuivre la recherche sur quelques pistes. La première étant les effets concrets des mesures sur la sécurité et l'inclusion. Aucun outil méthodologique n'a été pensé dans cette thèse pour appréhender les effets des mesures étudiées sur la sécurité et l'inclusion. Force est d'admettre, toutefois, que de mesurer quantitativement les effets des pratiques anti-oppressives apparaît illusoire, car établir une relation de cause à effet sur la réduction des violences sexuelles ou des micro-agressions en milieux festifs serait méthodologiquement problématique – le phénomène étant difficilement quantifiable. À long terme, une étude longitudinale sur les violences sexuelles en milieux festifs, par exemple en reproduisant l'étude du Conseil des Montréal (2017) ayant donné lieu à l'avis *Montréal : une ville festive pour toutes*, pourrait exposer l'évolution du problème, sans pour autant isoler les facteurs d'influence. Pour contourner cette limite, des recherches pourraient être menées à l'aide des théories des affects et des émotions (Hochschild, 1975; Goodwin et al., 2000; Flam et King, 2005; Clough et Halley, 2007; Traïni, 2009; Gould, 2010), ou bien à partir d'une approche phénoménologique à la manière de Blais (2021), afin de comprendre qualitativement les effets de telles initiatives sur les sentiments de sûreté et d'inclusion des participant·es.

La deuxième piste de recherche subséquente pourrait investir un éventail plus large d'actions sur la scène musicale. L'étude des pratiques anti-oppressives dans cette thèse en revenait principalement à

celle d'initiatives contre les violences sexuelles, qui était le cheval de bataille de plusieurs activistes, bien que la transphobie, le racisme et le capacitisme ont été abordés par quelques acteur·rices et que certaines pratiques, comme celles du CICLOP, étaient bien informées par une approche intersectionnelle appelant à une prise en compte plus large des systèmes d'oppression. Comment les activistes de la scène musicale combattent le racisme, l'hétérosexisme, le cisgenreisme, le capacitisme, la grossophobie, etc., ce sont des questions qui ont été abordées en surface dans la thèse, mais qui appellent à des recherches plus approfondies.

La troisième et dernière piste de recherche invite à se plonger plus spécifiquement vers les pratiques culturelles de manière à les politiser davantage. Alors que la thèse s'est intéressée principalement à des pratiques militantes issues d'organisations formelles, elle a écarté toute analyse des pratiques culturelles quotidiennes et ordinaires propres aux espaces festifs – telles que la danse ou la façon d'occuper l'espace, les rencontres interpersonnelles, les pratiques de consommation, l'esthétique, la musique, les lieux physiques, etc. – qui en font des « sites de résistance » (Clarke et al., 1976) ou, à l'inverse, de conformisme. Ces pratiques « infrapolitiques » apparaissent comme des actions subtiles qui « normalement auraient échappé au radar de ce qui est considéré comme politique [...], les voix [des subalternes] qui, derrière l'anonymat, peuvent être claires et audacieuses » (Scott, 2012, p. 115). Il me semble que certaines pratiques culturelles des scènes les plus alternatives et souterraines pourraient être appréhendées d'une telle manière pour en dessiner le caractère politique et subversif, comme Hébert et Beauchamp (à paraître) le font en étudiant les liens entre *queerness* et scène rave.

## Références bibliographiques

- Adorno, T. W. (1941). On Popular Music. *Studies in Philosophy and Social Science*, 9.
- Adorno, T. W., et Horkheimer, M. (1947). *La dialectique de la raison*. Gallimard.
- AIDQ. (s. d.). *Projet Groove*. L'Association des intervenants en dépendance du Québec (AIDQ). Consulté 26 novembre 2022, à l'adresse <https://aidq.org/projet-groove>
- Also Cool. (2020, février 28). VAULT Unlocked: How Montreal Raving Builds Community. *Also Cool*. <https://alsocoolmag.com/musicblog/vault-unlocked-how-montreal-raving-builds-community>
- Ancelovici, M. (2009). Esquisse d'une théorie de la contestation : Bourdieu et le modèle du processus politique. *Sociologie et sociétés*, 41(2), 39-61. <https://doi.org/10.7202/039258ar>
- Ancelovici, M., Dufour, P., et Nez, H. (2016). *Street Politics in the Age of Austerity: From the Indignados to Occupy*. Amsterdam University Press. <https://muse.jhu.edu/pub/315/monograph/book/66548>
- Arampatzi, A., et Nicholls, W. J. (2012). The Urban Roots of Anti-Neoliberal Social Movements: The Case of Athens, Greece. *Environment and Planning A: Economy and Space*, 44(11), 2591-2610. <https://doi.org/10.1068/a44416>
- Archer Mann, S. (2012). *Doing Feminist Theory: From Modernity to Postmodernity*. Oxford University Press.
- Armour, Z. (2018). Verbal Sound System (1997–98) Recalling a Raver's DIY Practices in the British Free Party Counterculture. Dans A. Bennett et P. Guerra (Éds.), *DIY Cultures and Underground Music Scenes*. Routledge.
- Attwood, F. (2007). Sluts and Riot Grrrls: Female Identity and Sexual Agency. *Journal of Gender Studies*, 16(3), 233-247. <https://doi.org/10.1080/09589230701562921>
- Audet, C., et Saint-Pierre, D. (2015). *Bulletin de la recherche et de la statistique—Les festivals de musique du Québec. Résultats d'une enquête* (N° 26; Numéro 26). Gouvernement du Québec, ministère de la Culture et des Communications. [https://www.mcc.gouv.qc.ca/fileadmin/documents/publications/Survol\\_mars\\_2015\\_-\\_Les\\_festivals\\_de\\_musique\\_du\\_Quebec.pdf](https://www.mcc.gouv.qc.ca/fileadmin/documents/publications/Survol_mars_2015_-_Les_festivals_de_musique_du_Quebec.pdf)
- Autin, G. (2020). *S'engager pour et dans un autre monde : Ethnographie d'une initiative alternative luttant pour une transition sociale, politique et environnementale* [Doctorat en sociologie, Université de Montréal]. <https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/23504>
- Ayerbe, C., et Missonier, A. (2007). Validité interne et validité externe de l'étude de cas : Principes et mise en œuvre pour un renforcement mutuel. *Finance Contrôle Stratégie*, 10(2), 37-62.
- Bachand, R. (2014). L'intersectionnalité : Dominations, exploitations, résistances et émancipation. *Politique et Sociétés*, 33(1), 3-14. <https://doi.org/10.7202/1025584ar>
- Bachmann, B. (2017, août 22). *Call-outs with Montreal's Catherine Colas*. CiTR. <https://www.citr.ca/discorder/summer-2017/interview-with-catherine-colas/>
- Backhouse, C. (1999). *Colour-Coded: A Legal History of Racism in Canada: 1900–1950*. University of

Toronto Press.

Balaji, M. (2012). The Construction of “Street Credibility” dans Atlanta’s Hip-Hop Music Scene: Analyzing the Role of Cultural Gatekeepers. *Critical Studies in Media Communication*, 29(4), 313-330. <https://doi.org/10.1080/15295036.2012.665997>

Baldwin, E. (2019, avril 18). Chipping Away: Intersessions Works to Fix the Gender Imbalance in Dance Music. *Shameless Mag*. <https://shamelessmag.com/blog/entry/chipping-away-intersessions-works-to-fix-the-gender-imbalance-in-dance-musi>

Bandura, A. (1973). *Aggression: A Social Learning Analysis*. Prentice Hall.

Bangura, Y., et Stavenhagen, R. (Éds.). (2005). *Racism and Public Policy*. Palgrave Macmillan UK. <https://doi.org/10.1057/9780230554986>

Baril, A. (2007). De la construction du genre à la construction du « sexe » : Les thèses féministes postmodernes dans l’oeuvre de Judith Butler. *Recherches féministes*, 20(2), 61-90. <https://doi.org/10.7202/017606ar>

Baril, K., et Laforest, J. (2018). Les agressions sexuelles. Dans *Rapport québécois sur la violence et la santé*. Institut national de santé publique du Québec.

Baril, K., et Maurice, P. (2018). La couverture journalistique des agressions sexuelles dans la presse écrite au Québec : Portrait et enjeux concernant la prévention. Dans S. Bergheul et M. Fernet (Éds.), *Les violences à caractère sexuel : Représentations sociales, accompagnement, prévention*. PUQ.

Barker, M.-J. (2014). Heteronormativity. Dans T. Teo (Éd.), *Encyclopedia of Critical Psychology*. Springer.

Barker, M.-J., et Scheele, J. (2016). *Queer: A Graphic History*. Icon Books Ltd.

Barrière, L. (2020). “Safer Spaces for Everyone”? The Ladyfest Scene as an Innovative Field for the Fight against Gendered Violence in the Live Music Industry. *Arts and the Market*, 11(2), 61-75. <https://doi.org/10.1108/AAM-09-2020-0042>

Becker, H. S. (1973). *Outsiders: Studies in the Sociology of Deviance*. Free Press.

Beer, D. (2014). *Punk Sociology*. Springer.

Bélanger, H., et Lapointe, D. (2021). Revitalisation et « bulles touristiques » : Une gentrification instantanée par la touristification du quotidien? *Recherches sociographiques*, 62(1), 149-173. <https://doi.org/10.7202/1082616ar>

Benford, R. D., et Hunt, S. A. (1992). Dramaturgy and Social Movements: The Social Construction and Communication of Power. *Sociology Inquiry*, 62, 35-55.

Benson, D. (2017, mars 13). *Comment le Sex Garage Raid a mobilisé une génération de militants LGBT*. Goethe Institut. <https://www.goethe.de/ins/ca/fr/kul/ges/50s/qlf/21568866.html>

Bereni, L., et Revillard, A. (2011). La dichotomie « public-privé » à l’épreuve des critiques féministes : De la théorie à l’action publique. Dans P. Muller et R. Sénac (Éds.), *Genre et action publique : La frontière public-privé en questions*. P’Harmattan.

Bereni, L., et Revillard, A. (2012). Un mouvement social paradigmatique ? : Ce que le mouvement des femmes fait à la sociologie des mouvements sociaux. *Sociétés contemporaines*, 85(1), 17.

<https://doi.org/10.3917/soco.085.0017>

Bergeron, H., et Hébert, M. (2011). La prévention et la formation en matière d'agression sexuelle contre les enfants. Dans M. Hébert, M. Cyr, et M. Tourigny (Éds.), *L'agression sexuelle envers les enfants, tome 1* (p. 445-494). Presses de l'Université du Québec.

Bergeron, M., et Hébert, M. (2012). La prévention et la formation en matière d'agression sexuelle contre les enfants. Dans M. Hébert et M. Cyr (Éds.), *L'agression sexuelle envers les enfants, tome 2* (p. 445-493). Presses de l'Université du Québec.

Berghéul, S., et Fernet, M. (2018). *Les violences à caractère sexuel : Représentations sociales, accompagnement, prévention*. PUQ.

Bilodeau, M. (2019, juillet 26). Sécurité dans les festivals : Actions légitimes ou « power trip »? *Protégez-Vous*. <https://www.protegez-vous.ca/loisirs-et-famille/securite-festival>

Bimm, M., et Schwartz, A. (2022). Opening up the Pit: Negotiating a Punk Ethos with PUP. *Punk et Post-Punk*, 11(2), 213-227. [https://doi.org/10.1386/punk\\_00112\\_1](https://doi.org/10.1386/punk_00112_1)

Bissonnette, Joëlle. (2022). *Les femmes dans l'industrie musicale canadienne francophone*. Pour et avec la collaboration de la Fondation Musicaction, Montréal, Québec, Canada, 159 p.

Blais, M. (2021). Ce que la peur fait à l'engagement féministe. *Lien social et Politiques*, 86, 94-112. <https://doi.org/10.7202/1079494ar>

Blais-Tremblay, V. et Champagne, L. (2020). Au-delà des « vagues » #moiaussi : cinq ans de mobilisation féministe en musique au Québec (2017-2022). *Intersections*, 40(1), 49-75.

Boggs, C. (1977). Marxism, Prefigurative Communism, and the Problem of Workers' Control. *Theory & Society*, 4(3).

Bohstedt, J., et Williams, D. E. (1988). The Diffusion of Riots: The Patterns of 1766, 1795, and 1801 dans Devonshire. *The Journal of Interdisciplinary History*, 19(1), 1-24. <https://doi.org/10.2307/204221>

Boiler Room. (s. d.). Industry Insight. *Boiler Room*. Consulté 5 août 2022, à l'adresse <https://boilerroom.tv/microsite/quotes/>

Bondes, M., et Johnson, T. (2017). Beyond Localized Environmental Contention: Horizontal and Vertical Diffusion in a Chinese Anti-Incinerator Campaign. *Journal of Contemporary China*, 26(106), 504-520. <https://doi.org/10.1080/10670564.2017.1275079>

Borzeix, O. (2016, octobre 6). *Montréal Rave: An Oral History*. Red Bull Music Academy. <https://daily.redbullmusicacademy.com/2016/10/montreal-rave>

Boström, M. (2004). Cognitive Practices and Collective Identities within a Heterogeneous Social Movement: The Swedish Environmental Movement. *Social Movement Studies*, 3(1), 73-88. <https://doi.org/10.1080/1474283042000194902>

Boucher, C. C. (2018). *"A Different Starting Place": DIY Festival Cycles as Queer Feminist Music Scenes*. University of Alberta.

Boucher, M.-P., Kruzynski, A., Prud'homme, M., et Grolleau, J. (2010). *Les panthères roses de Montréal : Un collectif queer d'actions directes*. Collectif de recherche sur l'autonomie collective.



<https://spectrum.library.concordia.ca/983357/>

Bourassa, A.-G., et Larrue, J.-M. (1993). *Les nuits de la « Main ». Cent ans de spectacles sur le boulevard Saint-Laurent (1891–1991)*. VLB Éditeur.

Bourdin, A. (2008). Gentrification : Un « concept » à déconstruire. *Espaces et sociétés*, 132-133(1-2), 23-37. <https://doi.org/10.3917/esp.132.0023>

Boustany, D. (2019). *Racisme et discrimination systémiques dans les arts : Analyse et réflexions sur le parcours du Conseil des arts de Montréal* [Mémoire]. Conseil des arts de Montréal.

Bows, H., King, H., et Measham, F. (2020). Conceptualising Safety and Crime at UK Music Festivals: A Gendered Analysis. In *Gendered Violence at International Festivals*. Routledge.

Brethomé, C. (2021). *Danser sur de la musique techno : une analyse des rapports sociaux de domination et de la praxis rave dans les espaces technos à Montréal*. Mémoire de maîtrise. Université du Québec à Montréal.

Breton, É., Grolleau, J., Kruzynski, A., et Saint-Arnaud-Babin, C. (2007). Mon/notre/leur corps est toujours un champ de bataille : Discours féministes et queers libertaires au Québec, 2000-2007. *Recherches féministes*, 20(2), 113-139. <https://doi.org/10.7202/017608ar>

Bridges, E. (2005). Love Parade GmbH vs. Ladyfest: Electronic Music as a Mode of Feminist Expression in Contemporary German Culture. *Women in German Yearbook*, 21, 215-240.

Brooks, A. (2007). Feminist Standpoint Epistemology: Building Knowledge and Empowerment Through Women's Lived Experience. Dans S. Hesse-Biber et P. Leavy (Éds.), *Feminist Research Practice*. SAGE Publications, Inc. <https://doi.org/10.4135/9781412984270>

Brooks, O. (2011). 'Guys! Stop Doing It!': Young Women's Adoption and Rejection of Safety Advice when Socializing in Bars, Pubs and Clubs. *The British Journal of Criminology*, 51(4), 635-651. <https://doi.org/10.1093/bjc/azr011>

Broudehoux, A.-M., et Bonin, M. (2020). Beyond the Scene: Rethinking Event Assessment at Montreal's Music Festival. Dans *Planning and Managing Smaller Events*. Routledge.

Brousseau-Pouliot, V., et Gagnon, K. (2017). Des investissements qui favorisent le groupe CH. *La Presse*. [http://plus.lapresse.ca/screens/00bb7474-996e-48a1-ac6f-978540610641\\_\\_7C\\_\\_0.html](http://plus.lapresse.ca/screens/00bb7474-996e-48a1-ac6f-978540610641__7C__0.html)

Brown, G. (2015). Queer Movement. Dans D. Paternotte et M. Tremblay (Éds.), *The Ashgate Research Companion to Lesbian and Gay Activism* (p. 73-86). Routledge.

Brownmiller, S. (1975). *Against Our Will: Men, Women and Rape*. Pearson Education New Zealand.

Buch, E. D., et Staller, K. M. (2007). The Feminist Practice of Ethnography. Dans S. Hesse-Biber et P. Leavy (Éds.), *Feminist Research Practice*. SAGE Publications, Inc. <https://doi.org/10.4135/9781412984270>

Buchwald, E., Fletcher, P. R., et Roth, M. (2005). *Transforming a Rape Culture* (3e éd.). Milkweed Editions.

Buechler, S. M. (1990). *Women's Movements in the United States: Woman Suffrage, Equal Rights, and Beyond*. Rutgers University Press.

Burchiellaro, O. (2021). Queering Control and Inclusion in the Contemporary Organization: On

- « LGBT-friendly control » and the reproduction of (queer) value. *Organization Studies*, 42(5), 761-785.
- Burt, M. R. (1980). Cultural Myths and Supports for Rape. *Journal of Personality and Social Psychology*, 38(2), 217-230. <https://doi.org/10.1037//0022-3514.38.2.217>
- Butler, J. (2006). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (1ère éd.). Routledge.
- Button, M., John, T., et Brearley, N. (2002). New Challenges in Public Order Policing: The Professionalisation of Environmental Protest and the Emergence of the Militant Environmental Activist. *International Journal of the Sociology of Law*, 30(1), 17-32. [https://doi.org/10.1016/S0194-6595\(02\)00017-5](https://doi.org/10.1016/S0194-6595(02)00017-5)
- Cantillon, Z. (2016). Occupying the Mainstream: Performing Hegemonic Masculinity in Gold Coast Nightclubs. Dans S. Baker et B. Robards (Éds.), *Youth Cultures and Subcultures: Australian Perspectives* (p. 183-192). Routledge.
- Capodilupo, C. M., Nadal, K. L., Corman, L., Hamit, S., Lyons, O. B., et Weinberg, A. (2010). The Manifestation of Gender Microaggressions. Dans *Microaggressions and Marginality: Manifestation, Dynamics, and Impact* (p. 193-216). John Wiley et Sons, Inc.
- Carr, J. (2013). The SlutWalk Movement: A Study in Transnational Feminist Activism. *Journal of Feminist Scholarship*, 4(4), 24-38.
- Cassirer, E. (1991). *Logiques des sciences de la culture, cinq études*. Éditions du Cerf.
- Castagner, M.-O. (2019). *Rave-o-lution et appareillages de sécurité en Occident : Résonances 24 heures* [Thesis, Université d'Ottawa / University of Ottawa]. <https://doi.org/10.20381/ruor-23294>
- Cervulle, M., et Quemener, N. (Éds.). (2018). *Cultural Studies* (2e éd.). Armand Colin. <https://banq.pretnumerique.ca/accueil/ressources/5bc499e2235794712b48e934>
- Cha, J., et Diamanti, E. (2015). En marge du Quartier des spectacles : Tensitivité et trajectoires opposées du Spectrum et du Café Cléopâtre. Dans *Le Quartier des spectacles et le chantier de l'imaginaire montréalais* (p. 29-66). Presses de l'Université Laval.
- Chabanet, D., et Giugni, M. (2010). Les conséquences des mouvements sociaux. Dans É. Agrikoliansky (Éd.), *Penser les mouvements sociaux* (p. 145-161). La Découverte.
- Chabot, S. (2010). Dialogue Matters: Beyond the Transmission Model of Transnational Diffusion between Social Movements. Dans R. K. Givan, K. M. Roberts, et S. A. Soule (Éds.), *The Diffusion of Social Movements: Actors, Mechanisms, and Political Effects* (p. 99-124). Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511761638>
- Chamberland, L. (2020). Hétérosexisme. *Anthropen*. <https://doi.org/10.17184/eac.anthropen.107>
- Chatterton, P., et Hollands, R. (2002). Theorising Urban Playscapes: Producing, Regulating and Consuming Youthful Nightlife City Spaces. *Urban Studies*, 39(1), 95-116. <https://doi.org/10.1080/00420980220099096>
- Chew, M. M. (2013). Hybridity, Empowerment and Subversiveness in Cantopop Electronic Dance Music. Dans *Hybrid Hong Kong* (p. 196-208). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203723296-15>
- Choudry, A., et Kapoor, D. (2010). Learning from the Ground Up: Global Perspectives on Social

- Movements and Knowledge Production. Dans A. Choudry et D. Kapoor (Éds.), *Learning from the Ground Up : Global Perspectives on Social Movements and Knowledge Production* (p. 1-13). Palgrave Macmillan US. [https://doi.org/10.1057/9780230112650\\_1](https://doi.org/10.1057/9780230112650_1)
- Civil, M., et Osna, W. (2021). Pour un antiracisme radical et antisystémique. *Nouveaux Cahiers du socialisme*, 26, 208-212.
- Clarke, J., Hall, S., Jefferson, T., et Roberts, B. (1976). Subcultures, Cultures and Class: A Theoretical Overview. Dans T. Jefferson (Éd.), *Resistance Through Rituals : Youth Subcultures in Post-War Britain*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203224946-3>
- Clarke, K. (2014). Unexpected Brokers of Mobilization: Contingency and Networks in the 2011 Egyptian Uprising. *Comparative Politics*, 46(4), 379-397. <https://doi.org/10.5129/001041514812522770>
- Clough, P. T., et Halley, J. (2007). *The Affective Turn: Theorizing the Social*. Duke University Press.
- Cohen, S. (2011). *Folk Devils and Moral Panics: The creation of the Mods and Rockers* (1er édition). Routledge.
- Collins, P. H. (1990). *La pensée féministe noire : Savoir, conscience et politique de l'empowerment*. Éditions du Remue-ménage.
- Collins, P. H. (1997). Comment on Hekman's 'Truth and Method: Feminist Standpoint Theory Revisited' : Where's the Power ? *Signs*, 22(2).
- Combahee River Collective. (1977). The Combahee River Collective Statement. *Black Past*. <https://www.blackpast.org/african-american-history/combahee-river-collective-statement-1977/>
- Compa, L. (2010). Framing Labor's New Human Rights Movement. Dans K. M. Roberts, R. K. Givan, et S. A. Soule (Éds.), *The Diffusion of Social Movements: Actors, Mechanisms, and Political Effects* (p. 56-77). Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511761638.005>
- Connell, N., et Wilson, C. (1974). *Rape: The First Sourcebook for Women*. New York Radical Feminists. <https://www.scribd.com/document/470550883/Rape-The-first-sourcebook-for-women>
- Connell, R. (1995). *Masculinities*. University of California Press.
- Connell, R. W., et Messerschmidt, J. W. (2015). Faut-il repenser le concept de masculinité hégémonique ? *Terrains travaux*, 27(2), 151-192.
- Conner, C. T. (2015). *Electronic Dance Music: From Deviant Subculture to Culture Industry*. University of Nevada.
- Conseil des Montréalaises. (2017). *Montréal, une ville festive pour toutes : La sécurité des femmes et des jeunes femmes cisgenres et trans lors des événements extérieurs à Montréal*. Conseil des Montréalaises.
- Conseil des Montréalaises. (2020). *Vers une Ville féministe—Avis du Conseil des montréalaises sur le Bilan du plan d'action 2015-2018 « Pour une participation égalitaire des femmes et des hommes à la vie de Montréal »*. Conseil des Montréalaises.
- Conseil des Montréalaises. (2021). *Avis du Conseil des Montréalaises sur la sécurité des femmes pendant le Grand Prix de Formule 1 du Canada* (p. 100). Conseil des Montréalaises.

- Converse, P. E. et Dupeux, G. (1962). Politicization of the Electorate in France and the United States. *The Public Opinion Quarterly*, 26(1),1-23.
- Conway, J. M. (2013). *Praxis and Politics: Knowledge Production in Social Movements*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203959817>
- Courcy, I., Lavoie Mongrain, C., et Blais, M. (2022). *Rapport de recherche sur le harcèlement de rue à Montréal. Un portrait statistique de la pluralité des expériences, des manifestations et des contextes*. Service aux collectivités de l'Université du Québec à Montréal/Centre d'éducation et d'action des femmes de Montréal. Recherche soutenue par la Ville de Montréal et le Secrétariat à la condition féminine.
- Cousin, O., Landour, J., Delage, P., Fortino, S., et Paoletti, M. (2019). #MeToo, #Travail? *La nouvelle revue du travail*, 15, Art. <https://doi.org/10.4000/nrt.6021>
- Crenshaw, K. W. (1991). *Cartographies des marges : Intersectionnalité, politique de l'identité et violences contre les femmes de couleur*. 39(2), 51-82.
- Crocker, D., et Sibley, M. A. (2020). Transforming Campus Rape Culture: Lessons from Complexity Theory. Dans S. B. Marine et R. Lewis (Éds.), *Collaborating for Change*. Oxford University Press.
- Croteau, L. (2019, août 1). *Festivals de musique québécois : Où sont les femmes?* ICI Radio-Canada.ca. <https://ici.radio-canada.ca/info/2019/08/festivals-musique-femmes-programmation-artistes-quebec-osheaga>
- Cudd, A. A., et Andreasen, R. O. (2005). *Feminist Theory: A Philosophical Anthology*. Blackwell Publishing.
- Culton, K. R., et Holtzman, B. (2010). The Growth and Disruption of a “Free Space”: Examining a Suburban Do It Yourself (DIY) Punk Scene. *Space and Culture*, 13(3), 270-284. <https://doi.org/10.1177/1206331210365258>
- Cummins-Russell, T. A., et Rantisi, N. M. (2012). Networks and Place in Montreal's Independent Music Industry. *The Canadian Geographer / Le Géographe Canadien*, 56(1), 80-97. <https://doi.org/10.1111/j.1541-0064.2011.00399.x>
- Curnow, J. (2014). *Communities of Praxis: Learning through Legitimate Peripheral Participation in Activist Communities of Practice*. Canadian Association for the Study of Adult Education.
- Currid, B. (1995). « We Are Family »: House Music and Queer Performativity. Dans *Cruising the Performative: Interventions into the Representation of Ethnicity, Nationality, and Sexuality* (p. 165-196). S.-E. Case and P. Brett.
- D'Errico, M. (2012). Electronic Dance Music in the Dubstep Era. *Oxford Handbooks Online: Music: Scholarly Research Reviews*.
- Dalgleish, J., et Porter, E. (2016). *Inclusivity and Othering in Montréal's Gay Village* (p. 22) [Research Paper]. Office de consultation publique de Montréal.
- Debauche, A. (2021). Violence sexuelle. Dans J. Rennes (Éd.), *Encyclopédie critique du genre* (p. 841-851). La Découverte.
- Dei, G. J. (1996). *Antiracist Education: Theory and Practice*. Fernwood Publishing.

- Déloye, Y., et Haegel, F. (2019). La politisation : du mot à l'écheveau conceptuel. *Politix*, 127(3), 59-83. <https://doi.org/10.3917/pox.127.0059>.
- Delvaux, M. (2019). *Le Boy's Club*. Éditions du Remue-ménage.
- Demaris, L., et Landsman, C. (2021). Relational Culture: Beyond Prefigurative Politics. *Administrative Theory et Praxis*, 0(0), 1-10. <https://doi.org/10.1080/10841806.2021.1945373>
- Demeter. (1980, juin). Women Take Back The Night. *Demeter: Women's News of the Monterey Bay Area*.
- Denzin, N. K. (1978). *The Research Act: A Theoretical Introduction to Sociological Methods*. McGraw-Hill.
- Deslauriers, J.-P., et Kérésit, M. (1997). Le devis de recherche qualitative. Dans J. Poupart, J.-P. Deslauriers, L. H. Groulx, R. Mayer, et A. Pirès (Éds.), *La recherche qualitative : Enjeux épistémologiques et méthodologiques* (p. 85-111). Gaëtan Morin.
- Devine, P. G., Monteith, M. J., Zuwernick, J. R., et Elliot, A. J. (1991). Prejudice with and without compunction. *Journal of Personality and Social Psychology*, 60, 817-830.
- Diamanti, E. (2015). Festive, libertine, rebelle : Montréal la nuit. *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, 26. <https://doi.org/10.7202/1037316ar>
- Diani, M. (2003). 'Leaders' Or Brokers? Positions and Influence in Social Movement Networks. Dans *Social Movements and Networks*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/0199251789.003.0005>
- Diani, M., et McAdam, D. (Éds.). (2003). *Social Movements and Networks*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/0199251789.001.0001>
- Diaz, F. (2005). L'observation participante comme outil de compréhension du champ de la sécurité. *Champ pénal/ Penal field, Vol. II*. <https://doi.org/10.4000/champpenal.79>
- Dirk, G. (2018). *Do It Off Broadway: Exploring the Politics of Diversity and Inclusion in Museums Through Risk, Advocacy, and Queer Experience* [M.A., University of Washington]. <https://digital.lib.washington.edu:443/researchworks/handle/1773/42004>
- Division festivals et événements. (2020a). *Demande de tenue d'événement sur le domaine public*.
- Division festivals et événements. (2020b). *Guide à l'intention des promoteurs*.
- Djavadzadeh, K. (2018). The motherfucking bitch era : La transition hardcore du rap féminin aux États-Unis. *Mouvements*, n° 96(4), 11-21.
- Dörr, N. (2009). *Listen Carefully: Democracy Brokers at the European Social Forums* [Thesis]. <https://cadmus.eui.eu/handle/1814/12018>
- Drew, E. (2018, septembre 22). *More Than a Party: Rave Culture, Archaic Shamanism and States of Ecstasy*. <https://www.neverapart.com/events/equinox-artist-talks/>
- Driver, C. et Bennett, A. (2015). Music Scene, Space, and the Body. *Cultural Sociology*, 9(1), 99-115.
- Du Bois, W. E. B. (1903). *The Souls of Black Folk: Essays and drawings*. A. C. McClurg et Co.
- Dubar, C. (2004). Régimes de temporalités et mutation des temps sociaux. *Temporalités. Revue de sciences*

*sociales et humaines*, 1. <https://doi.org/10.4000/temporalites.661>

Duvall, S.-S., et Heckemeyer, N. (2018). #BlackLivesMatter: Black celebrity hashtag activism and the discursive formation of a social movement. *Celebrity Studies*, 9(3), 391-408. <https://doi.org/10.1080/19392397.2018.1440247>

Eder, D., Staggenborg, S., et Sudderth, L. (1995). The National Women's Music Festival: Collective Identity and Diversity in a Lesbian-Feminist Community. *Journal of Contemporary Ethnography*, 23(4), 485-515. <https://doi.org/10.1177/089124195023004004>

Eleftheriadis, K. (2015). Organizational Practices and Prefigurative Spaces in European Queer Festivals. *Social Movement Studies*, 14(6), 651-667. <https://doi.org/10.1080/14742837.2015.1029045>

Eleftheriadis, K. (2018). Les festivals queer, lieux de formation de contre-publics transnationaux. *Questions de communication*, 33. <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.12259>

Encyclopaedia Britannica. (s. d.). *Situationist International*. Encyclopaedia Britannica. Consulté 22 novembre 2021, à l'adresse <https://www.britannica.com/topic/Situationist-International>

Epstein, A. L. (1978). *Ethos and identity*. Aldine Publishing Company.

evenko. (s. d.). *À propos d'evenko*. Evenko. Consulté 24 février 2022, à l'adresse [https://www.evenko.ca/fr/page/about\\_evenko](https://www.evenko.ca/fr/page/about_evenko)

Eyerman, R., et Barretta, S. (1996). « From the 30s to the 60s: The Folk Music Revival in the United States. *Theory and Society*, 25.

Eyerman, R., et Jamison, A. (1991). *Social Movements: A Cognitive Approach*. Penn State Press.

Eyerman, R., et Jamison, A. (1995). Social Movements and Cultural Transformation : Popular Musics the 1960s. *Media, Culture, and Society*, 17.

Eyerman, R., et Jamison, A. (1998). *Music and Social Movements: Mobilizing Traditions in the Twentieth Century*. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511628139>

Fabiano, P. M., Perkins, H. W., Berkowitz, A., Linkenback, J., et Stark, C. (2003). Engaging Men as Social Justice Allies in Ending Violence against Women: Evidence for a Social Norms Approach. *Journal of American College Health*, 52(3), 105-112.

Falquet, J. (2016). La combinatoire straight. Race, classe, sexe et économie politique : Analyses matérialistes et décoloniales. *Cahiers du Genre*, 4(3), 73-96.

Femmes et Égalité des genres. (2017, juin 19). *Il est temps : Stratégie du Canada pour prévenir et contrer la violence fondée sur le sexe*. Gouvernement du Canada. [https://www.canada.ca/fr/femmes-egalite-genres/nouvelles/2017/06/il\\_est\\_temps\\_strategiecanadapourpreveniretcontrerlaviolecefon.html](https://www.canada.ca/fr/femmes-egalite-genres/nouvelles/2017/06/il_est_temps_strategiecanadapourpreveniretcontrerlaviolecefon.html)

Fernet, M. (2018). Les stratégies de prévention auprès des enfants et des adolescents : Une clé de la lutte contre les violences à caractère sexuel. Dans S. Bergheul et M. Fernet (Éds.), *Les violences à caractère sexuel : Représentations sociales, accompagnement, prévention*. Presses de l'Université du Québec. <http://ebookcentral.proquest.com/lib/umontreal-ebooks/detail.action?docID=5558380>

Ferreira, J. A. G. (2018). *The Queer Right to the City: Social Spaces and the role of LGBTQ+ parties in Brasília (2015 to 2018)* [M.A. Development Studies, International Institute of Social Studies].

<https://www.semanticscholar.org/paper/The-Queer-Right-to-the-City%3A-Social-Spaces-and-the-Ferreira-Juliana/5b14dc078d372add544e0321121d2a52c5f35367>

Ferron, B. (2016). Professionnaliser les « médias alternatifs » ? Enjeux sociaux et politiques d'une mobilisation (1999-2016). *Savoir/Agir*, 38(4), 21-28. <https://doi.org/10.3917/sava.038.0021>

Fiddy, C. (2015, avril 13). We Need To Talk About Sexual Harassment In Nightclubs. *Mixmag*. <https://mixmag.net/read/we-need-to-talk-about-sexual-harassment-in-nightclubs-blog>

Fidolini, V. (2019). L'hétéronormativité. Dans Fondation Copernic (Éd.), *Manuel indocile de sciences sociales : Pour des savoirs résistants* (p. 798-804). La Découverte.

Fileborn, B., et Phillips, N. (2019). From 'Me Too' to 'Too Far'? Contesting the Boundaries of Sexual Violence in Contemporary Activism. Dans B. Fileborn et R. Loney-Howes (Éds.), *#MeToo and the Politics of Social Change* (p. 99-115). Springer International Publishing. [https://doi.org/10.1007/978-3-030-15213-0\\_7](https://doi.org/10.1007/978-3-030-15213-0_7)

Fileborn, B., Wadds, P., et Tomsen, S. (2019). *Safety, Sexual Harassment and Assault at Australian Music Festivals: Final report*. <https://australianfestivalassociation.com/wp-content/uploads/2022/02/Safety-Sexual-Harrassment-and-Assault-at-Australian-Music-Festivals-2017-18.pdf>

Fillieule, O. (2001). Propositions pour une analyse processuelle de l'engagement individuel. Post scriptum. *Revue française de science politique*, 51(1-2), 199-215. <https://doi.org/10.3917/rfsp.511.0199>

Fillieule, O. (2009). De l'objet de la définition à la définition de l'objet. De quoi traite finalement la sociologie des mouvements sociaux ? *Politique et Sociétés*, 28(1), 15-36. <https://doi.org/10.7202/001723ar>

Finlayson, ngus. (2017, mars 10). *The Promoter's Dilemma*. Resident Advisor. <https://www.residentadvisor.net/features/2908>

Flam, H., et King, D. (Éds.). (2005). *Emotions and Social Movements*. Routledge.

Fleras, A. (2016). Theorizing Micro-aggressions as Racism 3.0: Shifting the Discourse. *Canadian Ethnic Studies*, 48(2), 1-19. <https://doi.org/10.1353/ces.2016.0011>

Flores Espínola, A. (2012). Subjectivité et connaissance : Réflexions sur les épistémologies du 'point de vue'. *Cahiers du Genre*, 53(2), 99-120. <https://doi.org/10.3917/cdge.053.0099>

Flox, A. (2017). The Legal Framework of Consent is Worthless. Dans K. Stryker, C. Queen, et L. Penny (Éds.), *Ask: Building Consent Culture*. Thorntree Press LLC.

Flynn, C., Damant, D., et Bernard, J. (2014). Analyser la violence structurelle faite aux femmes à partir d'une perspective féministe intersectionnelle. *Nouvelles pratiques sociales*, 26(2), 28-43. <https://doi.org/10.7202/1029260ar>

Fortant, E. (2021). *Nouvelles perspectives sur la scène techno montréalaise : Du populaire à l'underground, entre unité et cohabitation*. Colloque COBS 2021, Université de Montréal. <https://www.ccob-cobs.org/nouvelles-perspectives-sur-la-scene-techno-montrealaise-du-populaire-a-lunderground-entre-unite-et-cohabitation>

Fraser, A. (2012). The Spaces, Politics, and Cultural Economies of Electronic Dance Music. *Geography Compass*, 6(8), 500-511. <https://doi.org/10.1111/j.1749-8198.2012.00505.x>

- Freire, P. (2021). *La pédagogie des opprimé-es*. Éditions de la rue Dorion.
- Frye, M. (1983). Oppression. Dans *The Politics of Reality* (p. 1-16). The Crossing Press.
- Futrell, R., et Simi, P. (2004). Free Spaces, Collective Identity, and the Persistence of US White Power Activism. *Social Problems*, 51, 16-42.
- GACR. (2020). *Le racisme au Québec : Tolérance zéro*. Gouvernement du Québec.
- Galdi, S., Maass, A., et Cadinu, M. (2014). Objectifying Media: Their Effect on Gender Role Norms and Sexual Harassment of Women. *Psychology of Women Quarterly*, 38(3), 398-413. <https://doi.org/10.1177/0361684313515185>
- Garry, J. (2021, mai 25). *What is the Future of LGBTQ Safe Spaces?* Matador Network. <https://matadornetwork.com/read/future-lgbtq-safe-spaces/>
- Gartside, P. (1998). Bypassing Politics ? A Critical Look at DiY Culture. Dans J. Rutherford (Éd.), *Young Britain: Politics, Pleasures and Predicaments* (p. 58-73). Lawrence et Wishart.
- Geeraert, J. (2020). Temporalité et rôle des passeurs. Le transfert et la consolidation des normes du soin de la précarité vers l'hôpital public. *Revue française de science politique*, 70(5), 639-656. <https://doi.org/10.3917/rfsp.705.0639>
- Geertz, C. (1973). *The Interpretations of Cultures*. Basic Books.
- Gibson, C. (1999). Subversive Sites: Rave Culture, Spatial Politics and the Internet in Sydney, Australia. *Area*, 31(1), 19-33.
- Giguère, P. (2022, août 5). *Festi-Plage : Plusieurs allégations d'agressions sexuelles circulent sur les réseaux sociaux*. TVA CIMT CHAU. <https://cimtchau.ca/nouvelles/festi-plage-plusieurs-allegations-dagressions-sexuelles-circulent-sur-les-reseaux-sociaux/>
- Gingras, C. (2019). *L'identité montréalaise et la scène musicale indépendante locale (1995-2013) : Des représentations à l'expérience du territoire* [Phd, Université du Québec, Institut national de la recherche scientifique]. <http://espace.inrs.ca/id/eprint/8795/>
- Giugni, M. (2001). L'impact des mouvements écologistes, antinucléaires et pacifistes sur les politiques publiques : Le cas des États-Unis, de l'Italie et de la Suisse, 1975-1995. *Revue française de sociologie*, 42.
- Giugni, M. (2004). *Social Protest and Policy Change*. Rowman and Littlefield.
- Giugni, M. (2007). Useless Protest? A Time-series Analysis of the Policy Outcomes of Ecology, Antinuclear, and Peace Movements in the United States, 1975-1995. *Mobilization*, 12.
- Giugni, M. G. (2004). Personal and Biographical Consequences. Dans *The Blackwell Companion to Social Movements* (p. 489-507). John Wiley et Sons, Ltd. <https://doi.org/10.1002/9780470999103.ch21>
- Giurchescu, A. (1999). Past and Present in Field Research: A Critical History of Personal Experience. Dans T. J. Buckland (Éd.), *Dance in the Field: Theory, Methods and Issues in Dance Ethnography* (p. 41-54). Palgrave Macmillan UK. [https://doi.org/10.1057/9780230375291\\_4](https://doi.org/10.1057/9780230375291_4)
- Givan, R. K., Roberts, K. M., et Soule, S. A. (Éds.). (2010). *The Diffusion of Social Movements: Actors, Mechanisms, and Political Effects*. Cambridge University Press.



<https://doi.org/10.1017/CBO9780511761638>

Goodwin, J., Jasper, J., et Polletta, F. (2000). The Return of The Repressed: The Fall and Rise of Emotions in Social Movement Theory. *Mobilization: An International Quarterly*, 5(1), 65-83.

Goshert, J. C. (2022). You (plural): Political configurations of punk's DIY ethos. *Punk et Post-Punk*, 11(2), 175-192. [https://doi.org/10.1386/punk\\_00148\\_1](https://doi.org/10.1386/punk_00148_1)

Gosselin, F., Baier, E., Muller, E., Zenker, A., et Cohendet, P. (2010). Métropoles Créatives : Acteurs et Facteurs à Montréal, Barcelone et Mannheim. Dans *Regards Croisés sur la Culture d'Innovation et la Créativité en Alsace* (p. 219-232). Presses Universitaires de Strasbourg.

Gould, D. B. (2010). On Affect and Protest. Dans J. Staiger, A. Cvetkovich, et A. Reynold (Éds.), *Political Emotions* (p. 18-44). Routledge.

Gouvernement du Canada. (2021a, mars 24). *Glossaire sur l'inconduite sexuelle*. Gouvernement du Canada. <https://www.canada.ca/fr/ministere-defense-nationale/services/avantages-militaires/conflits-inconduite/operation-honour/materiel-formation-pedagogique/glossaire-sur-linconduite-sexuelle.html>

Gouvernement du Canada. (2021b, juin 14). *Construire une fondation pour le changement : La stratégie canadienne de lutte contre le racisme 2019–2022*. Gouvernement du Canada. <https://www.canada.ca/fr/patrimoine-canadien/campagnes/mobilisation-contre-racisme/strategie-contre-racisme.html>

Gouweloos, J. (2021). Intersectional Prefigurative Politics: Queer Cabaret as Radical Resistance. *Mobilization: An International Quarterly*, 26(2), 239-255. <https://doi.org/10.17813/1086-671X-26-2-239>

Graham, K., Bernards, S., Abbey, A., Dumas, T. M., et Wells, S. (2017). When Women Do Not Want It: Young Female Bargoers' Experiences With and Responses to Sexual Harassment in Social Drinking Contexts. *Violence Against Women*, 23(12), 1419-1441. <https://doi.org/10.1177/1077801216661037>

Graham, K., Bernards, S., Osgood, D. W., Abbey, A., Parks, M., Flynn, A., Dumas, T., et Wells, S. (2014). "Blurred Lines?" Sexual Aggression and Barroom Culture. *Alcoholism: Clinical and Experimental Research*, 38(5), 1416-1424. <https://doi.org/10.1111/acer.12356>

Graham, K., et Homel, R. (2008). *Raising the Bar: Preventing Aggression in and around Bars, Pubs and Clubs*. Willan Publishing.

Gramsci, A. (1971). *Lettres de prison*. Gallimard.

Grazia. (2021). Le (vrai) sens de la fête. *Grazia*, 74-75.

Grazian, D. (2007). The Girl Hunt: Urban Nightlife and the Performance of Masculinity as Collective Activity. *Symbolic Interaction*, 30(2), 221-243. <https://doi.org/10.1525/si.2007.30.2.221>

Grenier, L. (1997). 'Je me souviens'...en chansons : Articulations de la citoyenneté culturelle et de l'identitaire dans le champ musical au Québec. *Sociologie et sociétés*, 29(2), 31-47.

Groguhé, M., et Lapointe, J. (2020, juin 10). Après la parole, les artistes noirs attendent les actes. *La Presse*. <https://www.lapresse.ca/arts/musique/2020-06-10/apres-la-parole-les-artistes-noirs-attendent-les-actes>

- Gruzelier, J. (2007). Moshpit Menace and Masculine Mayhem. Dans F. Jarman-Ivens (Éd.), *Oh Boy!: Masculinities and Popular Music* (p. 59-75). Routledge.  
<https://www.taylorfrancis.com/books/9781135866624>
- Guerra, P. (2021). So Close yet so far: DIY Cultures in Portugal and Brazil. *Cultural Trends*, 30(2), 122-138. <https://doi.org/10.1080/09548963.2021.1877085>
- Guillaumin, C. (1992). *Sexe, race et pratique du pouvoir. L'idée de nature*. Éditions Côté-femmes.
- Guissé, I. (2020). Racisme : De la doctrine à l'ordinaire. *Le Courrier*.  
<https://lecourrier.ch/2020/07/01/racisme-de-la-doctrine-a-lordinaire/>
- Gwiazdzinski, L., et Straw, W. (2015). Introduction « Habiter (la nuit)/inhabiting (the night) ». *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, 26. <https://doi.org/10.7202/1037312ar>
- Haenfler, R., Johnson, B., et Jones, E. (2012). Lifestyle Movements: Exploring the Intersection of Lifestyle and Social Movements. *Social Movement Studies*, 11(1), 1-20.  
<https://doi.org/10.1080/14742837.2012.640535>
- Hall, B., et Turray, T. (2006). *A Review of the State of the Field of Adult Learning: Social Movement Learning*. University of British Columbia.
- Hall, J. L. (2018). *Heterocorporealities: Popular Dance and Cultural Hybridity in UK Drum'N'Bass Club Culture* [Ph.D., Palgrave Macmillan UK]. [https://doi.org/10.1057/978-1-137-37511-7\\_7](https://doi.org/10.1057/978-1-137-37511-7_7)
- Hall, S., et Jefferson, T. (Éds.). (1975). *Resistance through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain*. Psychology Press.
- Haluza-DeLay, R. (2008). A Theory of Practice for Social Movements: Environmentalism and Ecological Habitus\*. *Mobilization: An International Quarterly*, 13(2), 205-218.  
<https://doi.org/10.17813/maiq.13.2.k5015r82j2q35148>
- Hamel, J. (1997). *Étude de cas et sciences sociales*. Les Éditions L'Harmattan.
- Handfield, C. (2010, octobre 18). Les Noirs davantage interpellés après le déploiement de l'escouade Éclipse. *La Presse*. <https://www.lapresse.ca/dossiers/villanueva-lenquete/201010/18/01-4333683-les-noirs-davantage-interpelles-apres-le-deploiement-de-lescouade-eclipse.php>
- Haraway, D. (1988). Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. *Feminist Studies*, 14(3), 575-599. <https://doi.org/10.2307/3178066>
- Harding, K. (2015). *Asking for it: The Alarming Rise of Rape Culture and What we can do About it*. Da Capo Press.
- Harding, S. (1986). *The Science Question in Feminism*. Cornell University Press.  
<https://doi.org/10.1177/027046768600600481>
- Harrison, A. K., et Arthur, C. E. (2019). Hip-Hop Ethos. *Humanities*, 8(1).  
<https://doi.org/10.3390/h8010039>
- Hartal, G. (2018). Fragile Subjectivities: Constructing Queer Safe Spaces. *Social et Cultural Geography*, 19(8), 1053-1072. <https://doi.org/10.1080/14649365.2017.1335877>

- Hartal, G., David, Y., et Pascar, L. (2014). Safe Space. Dans *Mafté'akb – Lexical Review of Political Thought*, 8, 93-120.
- Hartsock, N. C. M. (1997). Comment on Hekman's « Truth and Method: Feminist Standpoint Theory Revisited »: Truth or Justice? *Signs*, 22(2), 367-374.
- Harvey, D. (2003). The Right to the City. *International Journal of Urban and Regional Research*, 27(4), 939-941. <https://doi.org/10.1111/j.0309-1317.2003.00492.x>
- Hébert, E.-L., et Beauchamp, J. (à paraître). Qu'est-ce que fait rêver les queers ? La scène rave comme espace de résistance. Dans *Québec en mouvements. Continuité et renouvellement des pratiques militantes*. Presses de l'Université de Montréal.
- Hegel, G. W. F. (1807). *Phénoménologie de l'esprit*. Gallimard.  
<https://www.gallimardmontreal.com/catalogue/livre/phenomenologie-de-l-esprit-tome-i-hegel-georg-wilhelm-friedrich-9782070421176>
- Henricksen, K. (2000). Harm Reduction in the Rave Community. *Focus: A Guide to ADIS Research and Counseling*, 15(4).
- Hesmondhalgh, D. (1997). The Cultural Politics of Dance Music. *Soundings*, 5, 167-178.
- Hesmondhalgh, D. (2005). Subcultures, Scenes or Tribes? None of the Above. *Journal of Youth Studies*, 8(1), 21-40. <https://doi.org/10.1080/13676260500063652>
- Hier, S. P. (2002). Raves, Risks and the Ecstasy Panic: A Case Study in the Subversive Nature of Moral Regulation. *The Canadian Journal of Sociology / Cahiers canadiens de sociologie*, 27(1), 33-57. <https://doi.org/10.2307/3341411>
- Hill, R., Hesmondhalgh, D., et Megson, M. (2019). Sexual Violence at Live Music Events : Experiences, Responses and Prevention. *International Journal of Cultural Studies*, 23. <https://doi.org/10.1177/1367877919891730>
- Hill, R. L., et Megson, M. (2020). In Defence of Safer Spaces: Punk, Privilege and Safer Spaces Policies. *Punk et Post Punk*, 9(1), 59-76. [https://doi.org/10.1386/punk\\_00018\\_1](https://doi.org/10.1386/punk_00018_1)
- Hirsch, E. (1993). Protest Movements and Urban Theory. *Research in Urban Sociology*, 3, 159-180.
- Hlavka, H. R. (2014). Normalizing Sexual Violence: Young Women Account for Harassment and Abuse. *Gender and Society*, 28(3), 337-358.
- Hochschild, A. R. (1975). The Sociology of Feeling and Emotion: Selected Possibilities. *Sociological Inquiry*, 45, 280-307.
- Holford, J. (1995). Why Social Movements Matter: Adult Education Theory, Cognitive Praxis, and the Creation of Knowledge. *Adult Education Quarterly*, 45(2), 95-111. <https://doi.org/10.1177/0741713695045002003>
- Hollands, R., et Chatterton, P. (2003). Producing Nightlife in the New Urban Entertainment Economy: Corporatization, Branding and Market Segmentation. *International Journal of Urban and Regional Research*, 27(2), 361-385. <https://doi.org/10.1111/1468-2427.00453>
- Hollywood, B. (1997). Dancing in the Dark: Ecstasy, the Dance Culture, and Moral Panic in Post

- Ceasefire Northern Ireland. *Critical Criminology*, 8(1), 62-77. <https://doi.org/10.1007/BF02461136>
- hooks, bell. (1981). *Ain't I a Woman : Black Women and Feminism*. South End Press.
- hooks, bell. (1984). *De la marge au centre : Théorie féministe*. Cambourakis.
- Hübner, L. A., et Pilote, A.-M. (2020). Mobilisations féministes sur Facebook et Twitter : Le cas du mouvement #StopCultureDuViol au Québec. *Terminal. Technologie de l'information, culture et société*, 127, Art. 127. <https://doi.org/10.4000/terminal.5764>
- ICI Radio-Canada, Z. S.-. (2018, décembre 28). *1993, l'année des raves à Montréal*. Radio-Canada.ca; Radio-Canada.ca. <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1139121/rave-danse-musique-techno-electronique-montreal-archives>
- Inciardi, J. A., et Harrison, L. D. (1999). *Harm Reduction: National and International Perspectives*. SAGE Publications.
- INM. (2019). *Consultation des communautés LGBTQ+*. Institut du Nouveau Monde.
- INSPQ. (2017). *La communauté de pratique un outil pertinent : Résumé des connaissances adaptées au contexte de la santé publique*. Institut national de santé publique du Québec.
- Institut national de santé publique du Québec. (s. d.). *Cadre légal*. INSPQ. Consulté 12 octobre 2021, à l'adresse <https://www.inspq.qc.ca/agression-sexuelle/loi/cadre-legal>
- Isaac, L. W., Jacobs, A. W., Kucinkas, J., et McGrath, A. R. (2020). Social Movement Schools: Sites for Consciousness Transformation, Training, and Prefigurative Social Development. *Social Movement Studies*, 19(2), 160-182. <https://doi.org/10.1080/14742837.2019.1631151>
- Ishkanian, A., et Peña Saavedra, A. (2019). The Politics and Practices of Intersectional Prefiguration in Social Movements : The Case of Sisters Uncut. *The Sociological Review*, 67(5), 985-1001. <https://doi.org/10.1177/0038026118822974>
- Izlar, J. (2019). The Case for Prefigurative Feminist Organizing. *Journal of Progressive Human Services*, 30(1), 1-10. <https://doi.org/10.1080/10428232.2019.1575089>
- Jaggar, A. M. (1983). *Feminist Politics and Human Nature*. Rowman et Littlefield.
- Jamison, A. (2006). Social Movements and Science: Cultural Appropriations of Cognitive Praxis. *Science as Culture*, 15(1), 45-59. <https://doi.org/10.1080/09505430500529722>
- Jeppesen, L. B. (2021). Social Movements and Free Innovation. *Research Policy*, 50(6). <https://doi.org/10.1016/j.respol.2021.104238>
- Jobard, F., Geeraert, J., Laumond, B., Mützelburg, I., et Zeigermann, U. (2020). Sociologie politique des passeurs. Acteurs dans la circulation des savoirs, des normes et des politiques publiques. *Revue française de science politique*, 70(5), 557-573. <https://doi.org/10.3917/rfsp.705.0557>
- Johnston, H. (1991). *Tales of Nationalism : Catalonia 1939-79*. Rutgers University Press.
- Jouan, H. (2020, septembre 10). Au Québec, la deuxième vague #metoo. *Le Monde*.
- Juhem, P. (2001). Entreprendre en politique. De l'extrême gauche au PS: la professionnalisation politique des fondateurs de SOS-Racisme. *Revue française de science politique*, 1, 131-153.

- Juripop. (s. d.). *À propos*. Juripop. Consulté 27 décembre 2022, à l'adresse <https://juripop.org/a-propos/>
- Kakaire, C. (2019, septembre 11). *A Space to be Yourself: The Rise of Safe Space Parties*. DJMag.com. <https://djmag.com/longreads/space-be-yourself-rise-safe-space-parties>
- Kavanaugh, P. R. (2013). The Continuum of Sexual Violence: Women's Accounts of Victimization in Urban Nightlife. *Feminist Criminology*, 8(1), 20-39. <https://doi.org/10.1177/1557085112442979>
- Kelly, C. (2017, septembre 4). The Idea of 'Safe Spaces' has Become Controversial, but in Nightlife it's Increasingly Important. *Washington Post*. [https://www.washingtonpost.com/lifestyle/the-idea-of-safe-spaces-has-become-controversial-but-in-nightlife-its-increasingly-important/2017/09/02/9edaab64-86a7-11e7-a94f-3139abce39f5\\_story.html](https://www.washingtonpost.com/lifestyle/the-idea-of-safe-spaces-has-become-controversial-but-in-nightlife-its-increasingly-important/2017/09/02/9edaab64-86a7-11e7-a94f-3139abce39f5_story.html)
- Kelly, L. (1987). The Continuum of Sexual Violence. Dans J. Hanmer et M. Maynard (Éds.), *Women, Violence and Social Control* (p. 46-60). Palgrave Macmillan UK. [https://doi.org/10.1007/978-1-349-18592-4\\_4](https://doi.org/10.1007/978-1-349-18592-4_4)
- Kilgore, D. W. (1999). Understanding Learning in Social Movements : A Theory of Collective Learning. *International Journal of Lifelong Education*, 18(3), 191-202. <https://doi.org/10.1080/026013799293784>
- Kitzinger, C. (2005). Heteronormativity in Action: Reproducing the Heterosexual Nuclear Family in After-hours Medical Calls. *Social Problems*, 52(4), 477-498. <https://doi.org/10.1525/sp.2005.52.4.477>
- Klein, J.-L., et Shearmur, R. (2017). *Montréal : La cité des cités*. PUQ.
- Koeller, S. (1977). The Effect of Listening to Excerpts from Children's Stories about Mexican-Americans on the Attitudes of Sixth Graders. *Journal of Educational Research*, 70, 329-334.
- KPMG. (2018). *Les retombées commerciales des salles de spectacles du Quartier des spectacles et autres lieux de diffusion à Montréal*. KPMG. [http://ville.montreal.qc.ca/culture/sites/ville.montreal.qc.ca/culture/files/etude\\_retombees\\_economiques\\_des\\_salles\\_-\\_vf\\_nov2018.pdf](http://ville.montreal.qc.ca/culture/sites/ville.montreal.qc.ca/culture/files/etude_retombees_economiques_des_salles_-_vf_nov2018.pdf)
- Krinsky, J., et Crossley, N. (2014). Social Movements and Social Networks: Introduction. *Social Movement Studies*, 13(1), 1-21. <https://doi.org/10.1080/14742837.2013.862787>
- Kroeber, A. L., et Kluckhohn, C. (1952). *Culture: A Critical Review of Concepts and Definitions*. Harvard University Peabody Museum of American Archeology and Ethnology.
- Kruzynski, A. (2017). L'autonomie collective en action : Du Centre Social Autogéré de Pointe-Saint-Charles au Bâtiment 7. *Nouvelles pratiques sociales*, 29(1-2), 139-158. <https://doi.org/10.7202/1043397ar>
- Kvale, S. (1989). *Issues of Validity in Qualitative Research*. Studentlitteratur.
- La Presse canadienne. (2017, décembre 21). Le harcèlement sexuel est désigné « nouvelle de l'année » par les médias canadiens. *Le Devoir*. <https://www.ledevoir.com/societe/515930/le-harcèlement-sexuel-est-designe-nouvelle-de-l-annee-par-les-medias-canadiens>
- Labelle, M. (2000). *Racisme et antiracisme au Québec*. PUQ.

- Labry, M. (2011). *Le cas de la sous-culture punk féministe américaine : Vers une redéfinition de la relation dialectique « mainstream -underground »?* [Ph.D. Sociologie]. Université Toulouse le Mirail - Toulouse II.
- Labry, M. (2017). *Émeutières. Pussy Riot Grrrls*. Éditions iXe.
- Lallement, M. (Éd.). (2003). *Les figures du temps : Les nouvelles temporalités du travail et de la formation*. L'Harmattan.
- Lamond, I. R., et Spracklen, K. (2014). *Protests as Events: Politics, Activism and Leisure*. Rowman et Littlefield.
- Lamoureux, D. (2005). La réflexion queer : Apports et limites. Dans M. N. Mensah (Éd.), *Dialogues sur la troisième vague féministe* (p. 91-103). Remue-ménage.
- L'Aparté. (s. d.). *L'Aparté—Ressources contre le harcèlement et les violences en milieu culturel*. Consulté 2 août 2022, à l'adresse <https://aparte.ca/>
- Lapointe, J. (2020, juin 1). L'industrie de la musique à l'arrêt aux États-Unis et au Québec contre le racisme. *La Presse*. <https://www.lapresse.ca/arts/musique/2020-06-01/l-industrie-de-la-musique-a-l-arret-aux-etats-unis-et-au-quebec-contre-le-racisme>
- Larkin, R. W. (2015). Counterculture: 1960s and Beyond. Dans J. D. Wright (Éd.), *International Encyclopedia of the Social and Behavioral Sciences (Second Edition)* (p. 73-79). Elsevier. <https://doi.org/10.1016/B978-0-08-097086-8.32197-3>
- Larouche, V., et Touzin, C. (2012, avril 4). Le rap banni de plusieurs bars pour éloigner les gangs. *La Presse*. <https://www.lapresse.ca/actualites/grand-montreal/201204/04/01-4512289-le-rap-banni-de-plusieurs-bars-pour-eloigner-les-gangs.php>
- Latane, B., et Darley, J. M. (1970). *The Unresponsive Bystander: Why Doesn't he Help?* Meredith Corporation.
- Lavalle, A. G., et von Bülow, M. (2015). Institutionalized Brokers and Collective Actors: Different Types, Similar Challenges. Dans F. M. Rossi et M. von Bülow (Éds.), *Social Movement Dynamics* (p. 157-180). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315609546-7>
- Lave, J., et Wenger, E. (1991). *Situated Learning: Legitimate Peripheral Participation*. Cambridge University Press.
- Leach, D. (2013). Prefigurative Politics. Dans D. A. Snow et D. della Porta (Éds.), *The Wiley-Blackwell Encyclopedia of Social and Political Movements*. Blackwell.
- Leary, M. G. (2016). Affirmatively Replacing Rape Culture with Consent Culture 2016 Criminal Law Symposium: Violence against Women: Panel One: Rape. *Texas Tech Law Review*, 49(1), 1-56.
- Leclercq, C., et Pagis, J. (2011). Les incidences biographiques de l'engagement. Socialisations militantes et mobilité sociale. Introduction. *Sociétés contemporaines*, 84(4), 5-23. <https://doi.org/10.3917/soco.084.0005>
- Lee, Y. (2022). Meso-level Leaders as Brokers of Horizontal and Vertical Linkages in Feminist Networked Social Movements. *Information, Communication et Society*, 0(0), 1-18. <https://doi.org/10.1080/1369118X.2022.2065212>

- Lefebvre, H. (1967). Le droit à la ville. *L'Homme et la société*, 6(1), 29-35.  
<https://doi.org/10.3406/homso.1967.1063>
- Leiris, M. (1969). *Cinq études d'ethnologie*. Denoël/Gonthier.
- Lenton, S., et Single, E. (1998). The Definition of Harm Reduction. *Drug and Alcohol Review*, 17(2), 213-219. <https://doi.org/10.1080/09595239800187011>
- Leonard, M. (2016). Girls at Work: Gendered Identities, Sex Segregation and Employment Experiences in the Music Industries. Dans *Voicing Girlhood in Popular Music : Performance, Authority, Authenticity* (p. 37-55). Routledge.
- Les Panthères roses. (2008, octobre 1). Qui a tué les Panthères roses? *Les Panthères roses*.  
[www.lespantheresroses.org/adiou.html](http://www.lespantheresroses.org/adiou.html)
- Lessing, E. E., et Clarke, C. C. (1976). An Attempt to Reduce Ethnic Prejudice and Assess its Correlates in a Junior High School Sample. *Educational Research Quarterly*, 1, 3-16.
- Leung, B. K. P. (2011). Social Movement as Cognitive Praxis: The Case of the Student Movement and the Labor Movement in Hong Kong. Dans J. Broadbent et V. Brockman (Éds.), *East Asian Social Movements: Power, Protest, and Change in a Dynamic Region* (p. 347-363). Springer.  
[https://doi.org/10.1007/978-0-387-09626-1\\_15](https://doi.org/10.1007/978-0-387-09626-1_15)
- Lhooq, M. (2019, septembre 11). *Utopian Dreams: What Would the Ideal Safe Space Club Look Like?* DJMag.com. <https://djmag.com/longreads/utopian-dreams-what-would-ideal-safe-space-club-look>
- Lin, C. S., Pykett, A. A., Flanagan, C., et Chávez, K. R. (2016). Engendering the Prefigurative: Feminist Praxes That Bridge a Politics of Prefigurement and Survival. *Journal of Social and Political Psychology*, 4(1). <https://doi.org/10.5964/jspp.v4i1.537>
- Lockwood, S. J. (2022). Protest Brokers and the Technology of Mobilization: Evidence from South Africa. *Comparative Political Studies*, 55(4), 628-656. <https://doi.org/10.1177/00104140211024285>
- Lohman, K. (2022). Creating a Safer Space: Being Safe and Doing Safety in Queer and Feminist Punk Scenes\*. *The Sociological Review*. <https://doi.org/10.1177/00380261221092519>
- Loi visant à prévenir et à combattre les violences à caractère sexuel dans les établissements d'enseignement supérieur, n° 151 (2017). <http://m.assnat.qc.ca/fr/travaux-parlementaires/projets-loi/projet-loi-151-41-1.html>
- Lorde, A. (1983). There is no Hierarchy of Oppressions. Dans *Homophobia and Education*. Council on Interracial Books for Children.
- Lorde, A. (1984). The Master's Tools Will Never Dismantle the Master's House. Dans *Sister Outsider: Essays and Speeches* (p. 110-114). Crossing Press.
- Luchies, T. (2014). Anti-oppression as Pedagogy; Prefiguration as Praxis. *Interface: A Journal for and about Social Movements*, 6(1), 99-129.
- Luchies, T. (2015). Towards an Insurrectionary Power/Knowledge: Movement-Relevance, Anti-Oppression, Prefiguration. *Social Movement Studies*, 14(5), 523-538.  
<https://doi.org/10.1080/14742837.2014.998643>

- Lugones, M. C., et Spelman, E. V. (1983). Have we got a Theory for you! Feminist Theory, Cultural Imperialism and the Demand for 'the Woman's Voice'. *Women's Studies International Forum*, 6(6), 573-581. [https://doi.org/10.1016/0277-5395\(83\)90019-5](https://doi.org/10.1016/0277-5395(83)90019-5)
- Maari, F. (2010). *De l'organisation au déroulement d'événements rave à Montréal : Étude des mécanismes de régulation sociale* [Maîtrise en criminologie, Université de Montréal]. <https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/4082>
- Macdonald, A. (2013). *Imagining the City of Festivals: Festivalization and Urban Space in Montréal* [M.A., McGill University]. <https://escholarship.mcgill.ca/concern/theses/t435gh30b>
- Mackenzie, S. (2018, février 6). *Step Inside the DJ's World of Technofeminism*. Red Bull. <https://www.redbull.com/us-en/rbma-montreal-umfang-lecture-moments>
- MacKinnon, C. A. (2001). *Sex Equality. Rape Law*. Foundation Press.
- Madden, D. (2016). DJ Mini and Montreal's Vulgar Dance Music. *Dancecult: Journal of Electronic Dance Music Culture*, 8(1), 26-45.
- Maheu, M.-È. (2014, novembre 5). #AgressionNonDénoncée : Des victimes brisent le silence. Radio-Canada.ca; Radio-Canada.ca. <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/692532/agressions-non-denoncees-campagne-federation-femmes-quebec-twitter>
- Maimann, K. (2019, mai 22). Edmonton could be first city in Canada to make harm-reduction services at raves mandatory | The Star. *The Star*. <https://www.thestar.com/edmonton/2019/05/22/edmonton-could-be-first-city-in-canada-to-make-harm-reduction-services-at-raves-mandatory.html>
- Maingueneau, D. (2014). Retour critique sur l'éthos. *Langage et société*, 149(3), 31-48. <https://doi.org/10.3917/lis.149.0031>
- Malets, O., et Zajak, S. (2014). Moving Culture: Transnational Social Movement Organizations as Translators in a Diffusion Cycle. Dans B. Baumgarten, P. Daphi, et P. Ullrich (Éds.), *Conceptualizing Culture in Social Movement Research* (p. 251-274). Palgrave Macmillan UK. [https://doi.org/10.1057/9781137385796\\_12](https://doi.org/10.1057/9781137385796_12)
- Mansfield, E., et Kehoe, J. (1994). A Critical Examination of Anti-Racist Education. *Canadian Journal of Education / Revue canadienne de l'éducation*, 19(4), 418-430. <https://doi.org/10.2307/1495340>
- Martin, D.-C. (2000). Cherchez le peuple... Culture, populaire et politique. *Critique internationale*, 7(1), 169-183. <https://doi.org/10.3406/criti.2000.1571>
- Martin-Storey, A., et August, E. G. (2016). Harassment Due to Gender Nonconformity Mediates the Association Between Sexual Minority Identity and Depressive Symptoms. *The Journal of Sex Research*, 53(1), 85-97. <https://doi.org/10.1080/00224499.2014.980497>
- May, R. A. B., et Chaplin, K. S. (2008). Cracking the Code: Race, Class, and Access to Nightclubs in Urban America. *Qualitative Sociology*, 31(1), 57-72. <https://doi.org/10.1007/s11133-007-9084-7>
- Mazar, L. (2019). History and Theoretical Understanding of Bystander Intervention. In W. T. O'Donohue et P. A. Schewe (Éds.), *Handbook of Sexual Assault and Sexual Assault Prevention* (p. 423-432). Springer International Publishing. [https://doi.org/10.1007/978-3-030-23645-8\\_25](https://doi.org/10.1007/978-3-030-23645-8_25)



- McAdam, D. (1982). *Political Process and the Development of Black Insurgency*. University of Chicago Press.
- McAdam, D. (1989). The Biographical Consequences of Activism. *American Sociological Review*, 54(5), 744-760. <https://doi.org/10.2307/2117751>
- McAdam, D. (1999). *Political Process and the Development of Black Insurgency*. University of Chicago Press.
- McAdam, D., Tarrow, S., et Tilly, C. (2001). *Dynamics of Contention*. Cambridge University Press.
- McCarthy, J. D., et Zald, M. N. (1973). *The Trend of Social Movements in America: Professionalization and Resource Mobilization*. General Learning Press.
- McCarthy, J. D., et Zald, M. N. (1977). Resource Mobilization and Social Movements: A Partial Theory. *American Journal of Sociology*, 82(6), 1212-1241.
- McElroy, G. (2003, octobre 3). Nine groups « Take Back the Night ». *Daily Easterne News*, 1.
- McIntosh, P. (1990). *White Privilege : Unpacking the Invisible Knapsack*. The Legislative Library of the Northwest Territories.
- McLaren, P. (1988). *Life in Schools: An Introduction to Critical Pedagogy in the Foundations of Education*. Pearson.
- Measham, F., et Hadfield, P. (2009). Everything Starts With An 'e': Exclusion, Ethnicity And Elite Formation In Contemporary English Clubland. *Adicciones*, 21(4), 363-386. <https://doi.org/10.20882/adicciones.225>
- Melucci, A. (1978). Société en changement et nouveaux mouvements sociaux. *Sociologie et sociétés*, 10(2), 37-54. <https://doi.org/10.7202/001496ar>
- Melucci, A. (1983). Mouvements sociaux, mouvements post-politiques. *International Review of Community Development / Revue internationale d'action communautaire*, 10, 13-30. <https://doi.org/10.7202/1034652ar>
- Melucci, A. (1995). The Process of Collective Identity. Dans *Social Movements and Culture*. University of Minnesota Press.
- Meyer, D. S., et Minkoff, D. C. (2004). Conceptualizing Political Opportunity. *Social Forces*, 82(4), 1457-1492.
- Miles, M. B., et Huberman, A. M. (2003). *Analyse des données qualitatives* (2<sup>e</sup> éd.). De Boeck.
- Millette, M., Millette, J., et Proulx, S. (2012). Hashtags et casseroles : De l'auto-organisation du mouvement social étudiant. *Wi: Journal of Mobile Media*, 6(2).
- Monaghan, L. F. (2014). Burly 'Bouncers', Cardboard Cutouts and Physical Violence: An Ethnography of Nightclub Security Work. Dans *Challenging Myths of Masculinity*. Routledge.
- Moraga, C., et Anzalda, G. (Éds.). (2015). *This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color* (4<sup>e</sup> édition). State University of New York Press.
- Morgan-Trimmer, S. (2014). 'It's Who you Know': Community Empowerment through Network Brokers. *Community Development Journal*, 49(3), 458-472. <https://doi.org/10.1093/cdj/bst049>
- Muñoz, J. E. (1999). *Disidentifications. Queers of Color and the Performance of Politics*. University of

Minneapolis Press.

Murray-Hall, M. (2014). *Verbaliser l'indicible : Une étude de l'expérience de la «vibe» dans la scène underground-bouse de Montréal* [Maîtrise en anthropologie, Université de Montréal].  
<https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/11132>

Nast, C. (2020, juin 25). *The Inspiring Life of Activist and Drag Queen Marsha P. Johnson*. Tatler.  
<https://www.tatler.com/article/who-is-marsha-p-johnson-drag-queen-gay-activist>

Nath, N., Tungohan, E., et Gaucher, M. (2018). The Future of Canadian Political Science: Boundary Transgressions, Gender and Anti-Oppression Frameworks. *Canadian Journal of Political Science/Revue Canadienne de Science Politique*, 51(3), 619-642. <https://doi.org/10.1017/S0008423918000197>

National Harm Reduction Coalition. (S.D.). *Evolution of Harm Reduction*. National Harm Reduction Coalition. <https://harmreduction.org/movement/evolution/>

Neal, L. (1972). The Ethos of the Blues. *The Black Scholar*, 3(10), 42-48.  
<https://doi.org/10.1080/00064246.1972.11431246>

Neal, M. A. (2013). *What the Music Said: Black Popular Music and Black Public Culture*. Routledge.

Nelson, J., Dunn, K., Paradies, Y., Pedersen, A., Sharpe, S., Hynes, M., et Guerin, B. (2010). *Review of Bystander Approaches in Support of Preventing Race-based Discrimination*. Victorian Health Promotion Foundation (VicHealth).

Never Apart. (s. d.). *The Life of the Night: Building and Sustaining Diverse Communities and Safer Spaces*. Never Apart. Consulté 5 août 2022, à l'adresse <https://www.neverapart.com/features/the-life-of-the-night-building-and-sustaining-diverse-communities-and-safer-spaces/>

Nordmarken, S. (2014). Microaggressions. *TSQ: Transgender Studies Quarterly*, 1(1-2), 129-134.  
<https://doi.org/10.1215/23289252-2399812>

Normandin, P.-A. (2017, juin 2). Une foule de gestes déplacés. *La Presse+*.  
[https://plus.lapresse.ca/screens/c43ea472-45f0-485d-b91a-92420d22e755|\\_0.html](https://plus.lapresse.ca/screens/c43ea472-45f0-485d-b91a-92420d22e755|_0.html)

Oakley, A. (1981). Interviewing Women: A Contradiction in Terms. In H. Roberts (Éd.), *Doing Feminist Research* (1<sup>re</sup> éd.). Routledge.

Oberschall, A. (1973). *Social Conflict and Social Movements*. Prentice-Hall.

Olszanowski, M. (2012). What to Ask Women Composers: Feminist Fieldwork in Electronic Dance Music. *Dancecult: Journal of Electronic Dance Music Culture*, 4(2), 3-26.

OMS. (2012). *Comprendre et lutter contre la violence à l'égard des femmes*. Organisation mondiale de la santé.

OPCM. (2020). *Résumé du rapport de la consultation sur le racisme et la discrimination systémique dans les compétences de la Ville de Montréal*. Office de consultation publique de Montréal.

Oti, D. (2018, novembre 22). #MoiAussi : Grandeurs et tribulations d'une onde de choc planétaire. RCI | Français. <https://www.rcinet.ca/fr/2018/11/22/moiaussi-grandeurs-et-tribulations-dune-onde-de-choc-planetaire/>

Ott, B. L., et Herman, B. D. (2003). Mixed Messages: Resistance and Reappropriation in Rave Culture. *Western Journal of Communication*, 67(3), 249-270.

<https://doi.org/10.1080/10570310309374771>

Pagé, G. (2017). La lente intégration du queer au féminisme québécois francophone : Douze ans de résistance et le rôle de passeur des Panthères roses. *Canadian Journal of Political Science/Revue Canadienne de Science Politique*, 50(2), 535-558. <https://doi.org/10.1017/S0008423917000506>

Papineau, P. (2019, mars 28). Montréal, métropole musicale « underground ». *Le Devoir*. <https://www.ledevoir.com/culture/musique/550839/musique-montreal-ville-underground>

Paré, É. (2022, août 4). Possibles agressions sexuelles lors d'un festival en Gaspésie. *Le Devoir*. <https://www.ledevoir.com/culture/741774/possibles-agressions-sexuelles-lors-d-un-festival-en-gaspesie>

Passy, F., et Monsch, G.-A. (2019). Biographical Consequences of Activism. Dans D. A. Snow, S. A. Soule, H. Kriesi, et H. J. McCammon (Éds.), *The Blackwell Companion to Social Movements* (2<sup>e</sup> éd., p. 499-514). Blackwell Publishing.

Philie, B. (2016, octobre 6). Des Québécois s'indignent. *Le Journal de Montréal*. <https://www.journaldemontreal.com/2016/10/26/de-nombreux-manifestants-ont-denonce-la-culture-du-viol>

Piaget, J. (1970). Piaget's Theory. Dans *Carmichael's manual of child psychology* (p. 703-732). Wiley.

Pierre, M., et Bosset, P. (2020). Racisme et discrimination systémiques dans le Québec contemporain : Présentation du dossier. *Nouvelles pratiques sociales*, 31(2), 23-37. <https://doi.org/10.7202/1076643ar>

Pilon, F., et Poiré, A.-S. (2022, août 5). Plaintes pour possibles agressions sexuelles au Festi-Plage. *Journal de Québec*. <https://www.journaldequebec.com/2022/08/05/des-allegations-dagressions-sexuelles-pendant-un-festival-en-gaspesie-1>

Pilon-Topkara, A. (2022, juin 9). Des mesures inégales d'un bar à l'autre. *La Presse+*.

Pirès, A. (1997). De quelques enjeux épistémologiques d'une méthodologie générale pour les sciences sociales. Dans J. Poupart, J.-P. Deslauriers, L. H. Groulx, R. Mayer, et A. Pirès (Éds.), *La recherche qualitative : Enjeux épistémologiques et méthodologiques* (p. 113-169). Gaëtan Morin.

Planned Parenthood. (s. d.). *What Is Sexual Consent? | Facts About Rape et Sexual Assault*. Consulté 12 octobre 2021, à l'adresse <https://www.plannedparenthood.org/learn/relationships/sexual-consent>

Platt, L., et Finkel, R. (2020). *Gendered Violence at International Festivals: An Interdisciplinary Perspective*. Routledge.

Plous, S. (2000). Responding to Overt Displays of Prejudice: A Role-Playing Exercise. *Teaching of Psychology*, 27, 198-200. [https://doi.org/10.1207/S15328023TOP2703\\_07](https://doi.org/10.1207/S15328023TOP2703_07)

Polletta, F. (1999). « Free Spaces » in Collective Action. *Theory and Society*, 28(1), 1-38.

Polletta, F., et Jasper, J. M. (2001). Collective Identity and Social Movements. *Annual Review of Sociology*, 27.

Potvin, L. (2020). Black Lives Matter in Canada too! *Canadian Journal of Public Health*, 111(5), 633-635. <https://doi.org/10.17269/s41997-020-00414-2>

- Potvin, M., Mc Andrew, M., et Kanouté, F. (2006). *L'éducation antiraciste en milieu scolaire francophone à Montréal : Diagnostic et prospectives*. Ministère du Patrimoine Canadien/Chaire de recherche du Canada Éducation et rapports ethniques.
- Pourtau, L. (2006). Les membres de sound system techno : Du militantisme à la professionnalisation. *Volume !. La revue des musiques populaires*, 5. <https://doi.org/10.4000/volume.658>
- Pradel, B. (2015). L'urbanisme événementiel et l'expérience touristique : Des espaces publics sous influence (Montréal et Bruxelles). Dans J.-M. Decroly (Éd.), *Le tourisme comme expérience : Regards interdisciplinaires sur le vécu touristique*. PUQ.
- Priola, V., Lasio, D., Serri, F., et De Simone, S. (2018). The Organisation of Sexuality and the Sexuality of Organisation : A Genealogical Analysis of Sexual 'Inclusive Exclusion' at Work. *Organization*, 25(6), 732-754. <https://doi.org/10.1177/1350508418790140>
- PWFM. (2019, avril 12). Le monde de la fête : Un univers « safe » pour les femmes ? *PWFM.FR*. <https://www.pwfm.fr/le-monde-de-la-fete-un-univers-safe-pour-les-femmes/>
- Radio-Canada. (2021, février 24). *Benoit Charette devient le ministre de la Lutte contre le racisme au Québec*. Radio-Canada.ca; Radio-Canada.ca. <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1772996/benoit-charette-ministre-lutte-racisme-quebec>
- Raekstad, P., et Gradin, S. S. (2019). *Prefigurative Politics: Building Tomorrow Today*. Polity Press / Wiley.
- Ramsey, G. P. (1996). Cosmopolitan or Provincial?: Ideology in Early Black Music Historiography, 1867-1940. *Black Music Research Journal*, 16(1), 11-42. <https://doi.org/10.2307/779375>
- Randall, M. (2010). Sexual Assault Law, Credibility, and “Ideal Victims”: Consent, Resistance, and Victim Blaming. *Canadian Journal of Women and the Law*, 22(2), 397-433. <https://doi.org/10.3138/cjwl.22.2.397>
- Reid, K. (2015). *Why Safe Spaces in Nightlife Are Essential*. The FADER. <https://www.thefader.com/2015/10/23/safe-spaces-nightlife>
- Reinecke, J. (2018). Social Movements and Prefigurative Organizing: Confronting Entrenched Inequalities in Occupy London. *Organization Studies*, 39(9), 1299-1321. <https://doi.org/10.1177/0170840618759815>
- Reynaud, E. (1982). Identités collectives et changement social : Les cultures collectives comme dynamique d'action. *Sociologie du Travail*, 24(2), 159-177.
- Reynolds, S. (1999). *Generation Ecstasy: Into the World of Techno and Rave Culture* (1ère éd.). Routledge.
- Ricci, S. (2017). Contrer les violences sexuelles à l'université : Un maillage de résistance. *Nouveaux Cahiers du socialisme*, 18, 178-183.
- Rich, A. (1981). La contrainte à l'hétérosexualité et l'existence lesbienne. *Nouvelles questions féministes*, 1, 15-43.
- Rickford, R. (2016). Black Lives Matter: Toward a Modern Practice of Mass Struggle. *New Labor Forum*, 25(1), 34-42. <https://doi.org/10.1177/1095796015620171>
- Riley, S. C. E., Griffin, C., et Morey, Y. (2010). The Case for 'Everyday Politics': Evaluating Neo-

tribal Theory as a Way to Understand Alternative Forms of Political Participation, Using Electronic Dance Music Culture as an Example. *Sociology*, 44(2), 345-363.  
<https://doi.org/10.1177/0038038509357206>

Robin-D'Cruz, B. (2019). Social Brokers and Leftist-Sadrist Cooperation in Iraq's Reform Protest Movement: Beyond Instrumental Action. *International Journal of Middle East Studies*, 51(2), 257-280.  
<https://doi.org/10.1017/S0020743819000047>

Robineau, A. (2014). La scène musicale anglo-québécoise : Institutionnalisation, mutations et représentations. *Recherches sociographiques*, 55(3), 559-581. <https://doi.org/10.7202/1028379ar>

Roccor, B. (2000). Heavy Metal: Forces of Unification and Fragmentation within a Musical Subculture. *The World of Music*, 42(1), 83-94.

Rochon, T. R. (1998). *Culture Moves*. Princeton University Press.

Rodgers, T. (2010). *Pink Noises: Women on Electronic Music and Sound*. Duke University Press.

Rogers, E. (1995). *Diffusion of Innovations* (4<sup>e</sup> éd.). Free Press.

Roggeband, C. (2004). 'Immediately I Thought We Should Do the Same Thing': International Inspiration and Exchange in Feminist Action against Sexual Violence. *European Journal of Women's Studies*, 11(2), 159-175. <https://doi.org/10.1177/1350506804042091>

Roggeband, C. (2010). Transnational Networks and Institutions: How Diffusion Shaped the Politicization of Sexual Harassment in Europe. Dans R. K. Givan, K. M. Roberts, et S. A. Soule (Éds.), *The Diffusion of Social Movements: Actors, Mechanisms, and Political Effects*. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511761638>

Romanos, E. (2016). Immigrants as Brokers: Dialogical Diffusion from Spanish Indignados to Occupy Wall Street. *Social Movement Studies*, 15(3), 247-262.  
<https://doi.org/10.1080/14742837.2015.1095084>

Roueff, O. (2007). *Les échelles du plaisir : Formes d'expérience et dispositifs d'appréciation du jazz : Une enquête sur les transformations de la culture lettrée en France au vingtième siècle* [Ph.D. en Sociologie]. <http://www.theses.fr/2007EHES0120>

Roy, S. N. (2009). L'étude de cas. Dans B. Gauthier (Éd.), *Recherche sociale : De la problématique à la collecte des données* (5<sup>e</sup> éd.). Presses de l'Université du Québec.

Roy, W. G. (2010). How Social Movements do Culture. *International Journal of Politics, Culture, and Society*, 23(2-3), 85-98.

Rubin, G. S. (1984). Thinking Sex: Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality. Dans *Culture, Society and Sexuality*. Routledge.

Sabharwal, M., Levine, H., D'Agostino, M., et Nguyen, T. (2019). Inclusive Work Practices: Turnover Intentions Among LGBT Employees of the U.S. Federal Government. *The American Review of Public Administration*, 49(4), 482-494. <https://doi.org/10.1177/0275074018817376>

Sabourin, P. (2008). L'analyse de contenu. Dans B. Gauthier (Éd.), *Recherche sociale : De la problématique à la collecte* (5<sup>e</sup> éd., p. 415-444). Presses de l'Université du Québec.

- Saha, L. (1993). Book Reviews : Social Movements: A Cognitive Approach. Ron Eyerman and Andrew Jamison. London, Polity Press, 1991. 184pp (paper). *The Australian and New Zealand Journal of Sociology*, 29(1), 137-139. <https://doi.org/10.1177/144078339302900110>
- Sandberg, L., et Coe, A.-B. (2020). Taking back the Swedish Night: Making and Reclaiming Space. *Gender, Place et Culture*, 27(7), 1044-1062. <https://doi.org/10.1080/0966369X.2019.1693339>
- Sanín, J. R. (2022). Criminalizing Violence against Women in Politics: Innovation, Diffusion, and Transformation. *Politics et Gender*, 18(1), 1-32. <https://doi.org/10.1017/S1743923X20000173>
- Saunders, C. (2007). Using Social Network Analysis to Explore Social Movements: A Relational Approach. *Social Movement Studies*, 6(3), 227-243. <https://doi.org/10.1080/14742830701777769>
- Savoie-Zajc, L. (2007). Comment peut-on construire un échantillonnage scientifiquement valide? *Recherches qualitatives*, 5, 99-111.
- Savoie-Zajc, L. (2008). L'entrevue semi-dirigée. Dans B. Gauthier (Éd.), *Recherche sociale : De la problématique à la collecte* (5<sup>e</sup> éd., p. 337-360). Presses de l'Université du Québec.
- Saxelby, R. (2017, juin 7). We Need Discwoman. Club culture is Plagued by Sexism and White Supremacy. These Three Women Won't Stand for it. *The FADER*. <https://www.thefader.com/2017/07/06/discwoman-interview-feature>
- Sbeih, S. (2014). *La « professionnalisation » des ONG en Palestine : Entre pression des bailleurs de fonds et logique d'engagement* [Thèse de doctorat, Université Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines]. <https://theses.hal.science/tel-01220122>
- Schilt, K. (2003). 'A Little Too Ironic': The Appropriation and Packaging of Riot Grrrl Politics by Mainstream Female Musicians. *Popular Music and Society*, 26(1), 5-16. <https://doi.org/10.1080/0300776032000076351>
- Schilt, K. (2004). « Riot Grrrl Is...»: The Contestation Over Meaning in a Music Scene. Dans A. Bennett et R. A. Peterson (Éds.), *Music Scenes: Local, Translocal and Virtual*. Vanderbilt University Press.
- Schilt, K., et Westbrook, L. (2009). Doing Gender, Doing Heteronormativity: "Gender Normals," Transgender People, and the Social Maintenance of Heterosexuality. *Gender et Society*, 23(4), 440-464. <https://doi.org/10.1177/0891243209340034>
- Schwartz-Shea, P., et Yanow, D. (2011). *Interpretive Research Design* (1 edition). Routledge.
- Scott, J. C. (2012). Infrapolitics and Mobilizations: A Response by James C. Scott. *Revue Française d'Études Américaines*, 131(1), 112. <https://doi.org/10.3917/rfea.131.0112>
- Sedwick, E. (1990). *Epistemology of the Closet*. University of California Press.
- Sedwick, E. (1991). How to Bring Your Kids up Gay: The War on Effeminate Boys. *Social Text*, 29, 18-27.
- Sharpe, E. K. (2008). Festivals and Social Change: Intersections of Pleasure and Politics at a Community Music Festival. *Leisure Sciences*, 30(3), 217-234. <https://doi.org/10.1080/01490400802017324>

- Shaw, J., Campbell, R., Cain, D., et Freeney, H. (2017). Beyond Surveys and Scales: How Rape Myths Manifest in Sexual Assault Police Records. *Psychology of Violence*, 7(4), 602-614.
- Shawki, N. (2013). Understanding the Transnational Diffusion of Social Movements: An Analysis of the U.S. Solidarity Economy Network and Transition US. *Humanity et Society*, 37(2), 131-158. <https://doi.org/10.1177/0160597613481799>
- Shawki, N. (2015). Transnationalism and Diffusion: A Study of the Food Sovereignty Movements in the UK and Canada. *Globalizations*, 12(5), 758-773. <https://doi.org/10.1080/14747731.2015.1012848>
- Sheard, L. (2011). 'Anything Could Have Happened': Women, the Night-time Economy, Alcohol and Drink Spiking. *Sociology*, 45(4), 619-633. <https://doi.org/10.1177/0038038511406596>
- Shepard, B., et Hayduk, R. (2002). *From ACT UP to the WTO: Urban Protest and Community Building in the Era of Globalization*. Verso.
- Sherman, S. (2018). *Being Underground* [M.A. Media Studies]. Concordia University.
- Singh, R. (2022, mars 4). 'It's our Church.' DIY Rave Scenes are Safe Spaces for Marginalized Folks. *Xtra Magazine*. <https://xtramagazine.com/culture/diy-rave-scene-queer-bipoc-219199>
- Slavin, R. E., et Madden, N. A. (1979). School Practices that Improve Race Relations. *American Educational Research Journal*, 16, 169-180.
- Smucker, J. M. (2014). Can Prefigurative Politics Replace Political Strategy? *Berkeley Journal of Sociology*, 58, 74-82.
- Snow, D. A., et Benford, R. D. (1992). Master Frames and Cycles of Protest. Dans A. Morris et C. McClurg Mueller (Éds.), *Frontiers in Social Movement Theory*. Yale University Press.
- Snow, D. A., Rochford, E. B., Worden, S. K., et Benford, R. D. (1986). Frame Alignment Processes, Micromobilization and Movement Participation. *American Sociological Review*, 51, 456-481.
- Sogaard, T. F. (2017). Ethnicity and the Policing of Nightclub Accessibility in the Danish Night-time Economy. *Drugs: Education, Prevention and Policy*, 24(3), 256-264. <https://doi.org/10.1080/09687637.2017.1279588>
- Sonnichsen, T. (2016). Fast and Frightening: Boundaries to Wellbeing for Women in the Punk Community. Dans P. Kingsbury, G. J. Andrews, et R. Kearns (Éds.), *Soundscapes of Wellbeing in Popular Music* (p. 211-224). Routledge. <https://www.taylorfrancis.com/books/e/9781317052364>
- Soule, S. A. (1997). The Student Divestment Movement in the United States and Tactical Diffusion: The Shantytown Protest. *Social Forces*, 75(3), 855-882.
- Soule, S. A. (2013). Diffusion and Scale Shift. Dans *The Wiley-Blackwell Encyclopedia of Social and Political Movements*. John Wiley et Sons, Ltd. <https://doi.org/10.1002/9780470674871.wbespm430>
- Spectre de Rue. (s. d.). *Spectre de Rue*. Consulté 27 décembre 2022, à l'adresse <https://www.spectrederue.org/>
- Spretnak, C., et Capra, F. (1986). *Green Politics: The Global Promise* (Subsequent édition). Bear et Co.
- St John, G. (2010). *The Local Scenes and Global Culture of Psytrance*. Routledge.

- St John, G. (2012). Electronic Dance Music Culture and Religion: An Overview. Dans M. J. Butler (Éd.), *Electronica, Dance and Club Music* (p. 243-267). Routledge.  
<https://www.taylorfrancis.com/books/e/9781351568548>
- Staggenborg, S. (1995). Can Feminism Organizations be Effective? Dans M. Marx Ferree et P. Yancey Martin (Éds.), *Feminist Organizations: Harvest of the New Women's Movement*. Temple University Press.
- Staggenborg, S. (2001). Beyond Culture Versus Politics: A Case Study of a Local Women's Movement. *Gender et Society*, 15(4), 507-530. <https://doi.org/10.1177/089124301015004002>
- Staggenborg, S., Eder, D., et Sudderth, L. (1993). Women's Culture and Social Change: Evidence from the National Women's Music Festival. *Berkeley Journal of Sociology*, 38, 31-56.
- Staggenborg, S., et Lang, A. (2007). Culture and Ritual in the Montreal Women's Movement. *Social Movement Studies*, 6(2), 177-194. <https://doi.org/10.1080/14742830701497483>
- Stahl, G. (2003). *Crisis? What crisis?: Anglophone Musicmaking in Montreal* [Ph.D., McGill University]. <https://escholarship.mcgill.ca/concern/theses/736666889>
- Stangherlin, G. (2006). L'approche biographique de l'engagement public dans la modernité avancée. *Recherches sociologiques et anthropologiques*, 37(1), Art. 1. <https://doi.org/10.4000/rsa.616>
- Stevenson, W. B., et Greenberg, D. (2000). Agency and Social Networks: Strategies of Action in a Social Structure of Position, Opposition, and Opportunity. *Administrative Science Quarterly*, 45(4), 651-678. <https://doi.org/10.2307/2667015>
- Stewart, J. B. (2005). Message in the Music: Political Commentary in Black Popular Music from Rhythm and Blues to Early Hip Hop. *The Journal of African American History*, 90(3), 196-225. <https://doi.org/10.1086/JAAHv90n3p196>
- Stirling, C. (2016). 'Beyond the Dance Floor'? Gendered Publics and Creative Practices in Electronic Dance Music. *Contemporary Music Review*, 35(1), 130-149. <https://doi.org/10.1080/07494467.2016.1176772>
- Stobaugh, J. E., et Snow, D. A. (2010). Temporality and Frame Diffusion: The Case of the Creationist/Intelligent Design and Evolutionist Movements from 1925 to 2005. Dans K. M. Roberts, R. K. Givan, et S. A. Soule (Éds.), *The Diffusion of Social Movements: Actors, Mechanisms, and Political Effects* (p. 34-55). Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511761638.004>
- Strang, D., et Meyer, J. W. (1993). Institutional Conditions for Diffusion. *Theory and Society*, 22, 487-511.
- Straw, W. (1991). Systems of Articulation, Logics of Change: Communities and Scenes in Popular Music. *Cultural Studies*, 5(3), 368-388. <https://doi.org/10.1080/09502389100490311>
- Straw, W. (2004). Cultural Scenes. *Loisir et société / Society and Leisure*, 27(2), 411-422.
- Straw, W. (2014). Scènes : Ouvertes et restreintes. *Cahiers de recherche sociologique*, 57, 17-32. <https://doi.org/10.7202/1035273ar>
- Suzuki, Y. (2014). Rape: Theories of. In *The Encyclopedia of Theoretical Criminology* (p. 1-3). American



- Cancer Society. <https://doi.org/10.1002/9781118517390.wbetc045>
- Sztompka, P. (1993). Social Movements as Forces of Change. Dans *The Sociology of Social Change* (p. 274-300). Wiley-Blackwell.
- Tadros, M. (2015). Contentious and Prefigurative Politics: Vigilante Groups' Struggle against Sexual Violence in Egypt (2011–2013). *Development and Change*, 46(6), 1345-1368. <https://doi.org/10.1111/dech.12210>
- Talbot, D., et Böse, M. (2007). Racism, Criminalization and the Development of Night-time Economies: Two Case Studies in London and Manchester. *Ethnic and Racial Studies*, 30(1), 95-118. <https://doi.org/10.1080/01419870601006579>
- Tarrow, S. (1993). Cycles of Collective Action: Between Moments of Madness and the Repertoire of Contention. *Social Science History*, 17(2), 281-307. <https://doi.org/10.2307/1171283>
- Tarrow, S. (2005). *The New Transnational Activism*. Cambridge University Press.
- Tarrow, S. (2010). Dynamics of Diffusion: Mechanisms, Institutions, and Scale Shift. Dans R. K. Givan, K. M. Roberts, et S. A. Soule (Éds.), *The Diffusion of Social Movements: Actors, Mechanisms, and Political Effects*. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511761638>
- Tarrow, S., et Tilly, C. (2008). *Politique(s) du conflit : De la grève à la révolution*. Presses de la FNSP.
- Taylor, J. (2012). *Playing it Queer: Popular Music, Identity and Queer World-making*. Peter Lang.
- Taylor, K.-Y. (2016). *From #BlackLivesMatter to Black Liberation*. Haymarket Books.
- Taylor, V., et Whittier, N. (1992). Collective identity in Social Movement Communities: Lesbian Feminist Mobilization. Dans A. Morris et C. McClurg Mueller (Éds.), *Frontiers in Social Movements*. Yale University Press.
- Taylor, V., et Whittier, N. (1995). Analytical Approaches to Social Movement Culture: The Culture of the Women's Movement. Dans *Social Movements and Culture*. University of Minnesota Press.
- Terriquez, V., Brenes, T., et Lopez, A. (2018). Intersectionality as a Multipurpose Collective Action Frame: The Case of the Undocumented Youth Movement. *Ethnicities*, 18(2), 260-276. <https://doi.org/10.1177/1468796817752558>
- The Gandalf Group. (2017). *The 49th Quarterly C-Suite Survey*. The Gandalf Group.
- Thébaud, F. (2014). Le privé est politique. Féministes des années 1970. Dans M. Pigenet et al. (Éd.), *Histoire des mouvements sociaux en France* (p. 509-520). La Découverte.
- Thompson, E. H., et Cracco, E. J. (2008). Sexual Aggression in Bars: What College Men Can Normalize. *The Journal of Men's Studies*, 16(1), 82-96. <https://doi.org/10.3149/jms.1601.82>
- Tillmann-Healy, L. M. (2003). Friendship as Method. *Qualitative Inquiry*, 9(5), 729-749. <https://doi.org/10.1177/1077800403254894>
- Tilly, C. (1986). *La France conteste. De 1600 à nos jours*. Fayard.
- Tilly, C. (1995). Contentious Repertoires in Great Britain, 1758-1834. Dans M. Traugott (Éd.), *Repertoires and Cycles of Collective Action* (p. 15-42). Duke University Press.

- Tilly, C. (2008). *Contentious Performances*. Cambridge University Press.  
<https://doi.org/10.1017/CBO9780511804366>
- Tomkins, K. (2005). Bouncers and Occupational Masculinity. *Current Issues in Criminal Justice*, 17(1), 154-161.
- Tourisme Montréal. (2019). Quand Montréal rime avec festival. *mtl.org*. <https://www.mtl.org/fr/quoi-faire/festivals-et-evenements>
- Touzin, C. (2012, avril 3). Manifestation contre la Régie des alcools, accusée de discrimination. *La Presse*. <https://www.lapresse.ca/actualites/justice-et-faits-divers/201204/03/01-4512123-manifestation-contre-la-regie-des-alcools-accusee-de-discrimination.php>
- Traïni, C. (Éd.). (2009). *Émotions... Mobilisation!* Presses de Sciences Po.
- Trotter, R., et Schensul, J. J. (2000). Methods in Applied Anthropology. Dans H. R. Bernard (Éd.), *Handbook of Methods in Cultural Anthropology* (p. 691-735). AltaMira Press.
- Turner, R. N., et Brown, R. (2008). Improving Children's Attitudes Toward Refugees: An Evaluation of a School-Based Multicultural Curriculum and an Anti-Racist Intervention. *Journal of Applied Social Psychology*, 38(5), 1295-1328. <https://doi.org/10.1111/j.1559-1816.2008.00349.x>
- Uzel, J.-P. (2017). *Pratiques professionnelles en arts visuels issues de l'autochtonie et de la diversité à Montréal*. Conseil des arts de Montréal.
- Van de Sande, M. (2013). The Prefigurative Politics of Tahrir Square: An Alternative Perspective on the 2011 Revolutions. *Res Publica*, 19(3), 223-239.
- Van Dyke, N., et Taylor, V. (2019). The Cultural Outcomes of Social Movements. Dans D. A. Snow, S. A. Soule, H. Kriesi, et H. J. McCammon (Éds.), *The Wiley Blackwell Companion to Social Movements* (2<sup>e</sup> éd.). John Wiley et Sons.
- Vasi, I. (2011). Brokerage, Miscibility, and the Spread of Contention. *Mobilization: An International Quarterly*, 16(1), 11-24. <https://doi.org/10.17813/maiq.16.1.6123547q75363616>
- Venkatesh, V., Podoshen, J. S., Urbaniak, K., et Wallin, J. J. (2015). Eschewing Community: Black Metal. *Journal of Community et Applied Social Psychology*, 25(1), 66-81. <https://doi.org/10.1002/casp.2197>
- Ville de Montréal. (2021). *Charte montréalaise des droits et responsabilités*. Ville de Montréal
- von Bülow, M. (2011). Brokers in Action: Transnational Coalitions and Trade Agreements in the Americas. *Mobilization: An International Quarterly*, 16(2), 165-180.  
<https://doi.org/10.17813/maiq.16.2.h1253k242357k55g>
- Walby, S. (1990). *Theorizing Patriarchy*. Basil Blackwell.
- Wald, G. (2002). Just a Girl? Rock Music, Feminism, and Cultural Construction of Female Youth. Dans R. Beebe, D. Fulbrook, et B. Saunders (Éds.), *Rock over the Edge: Transformations in Popular Music Cultures* (p. 191-215). Duke University Press.
- Walsh-Russo, C. (2014). Diffusion of Protest. *Sociology Compass*, 8(1), 31-42.  
<https://doi.org/10.1111/soc4.12115>
- Walsh-Russo, C. (2017). Mutual Brokerage and Women's Participation in Nineteenth-century Anglo-

- American Abolitionist Movements. *Social Movement Studies*, 16(6), 633-646.  
<https://doi.org/10.1080/14742837.2017.1344543>
- Walters, S. (2005). Social Movements, Class, and Adult Education. *New Directions for Adult and Continuing Education*, 2005(106), 53-62. <https://doi.org/10.1002/ace.179>
- Warner, M. (2002). Publics and Counterpublics. *Public Culture*, 14(1), 49-90.
- Warnock, J. D. (2010). *Doing Ethos-Work: Exploring Group Ethos Among Indie Musicians* [Thesis, University of Kansas]. <https://kuscholarworks.ku.edu/handle/1808/6472>
- Wearing, B. (1998). *Leisure and Feminist Theory*. SAGE.
- Weiss, K. G. (2009). « Boys Will Be Boys » and Other Gendered Accounts: An Exploration of Victims' Excuses and Justifications for Unwanted Sexual Contact and Coercion. *Violence Against Women*, 15(7), 810-834. <https://doi.org/10.1177/1077801209333611>
- Welton, M. (1993). Social Revolutionary Learning: The New Social Movements As Learning Sites. *Adult Education Quarterly*, 43(3), 152-164. <https://doi.org/10.1177/0741713693043003002>
- Wenger, E., McDermott, R. A., et Snyder, W. M. (2002). *Cultivating Communities of Practice: A Guide to Managing Knowledge*. Harvard Business School Press.
- Wicks, N. (2021). *Regulating Nightlife, Policing Race : A Critical Exploration of Public and Private Policing in a non-Metropolitan Setting* [Ph.D., University of Westminster].  
<https://westminsterresearch.westminster.ac.uk/item/v4zzv/regulating-nightlife-policing-race-a-critical-exploration-of-public-and-private-policing-in-a-non-metropolitan-setting>
- Wittig, M. (1992). *La pensée straight*. Éditions Amsterdam.
- Women et the American Story. (s. d.). Life Story: Marsha P. Johnson (1945-1992). *Women et the American Story*. Consulté 5 novembre 2021, à l'adresse <https://wams.nyhistory.org/growth-and-turmoil/growing-tensions/marsha-p-johnson/>
- Women and Gender Advocacy Center - Colorado State University. (s. d.). *What is Rape Supportive Culture (RSC)?* Colorado State University. Consulté 12 octobre 2021, à l'adresse <https://wgac.colostate.edu/education/what-is-rape-supportive-culture-rsc/>
- Women in the Arts inc. (s. d.). *About Women in the Arts*. National Women's Music Festival. Consulté 7 octobre 2021, à l'adresse <https://www.nwmf.info/wia/>
- Wong, G., Derthick, A. O., David, E. J. R., Saw, A., et Okazaki, S. (2014). The What, the Why, and the How: A Review of Racial Microaggressions Research in Psychology. *Race and Social Problems*, 6(2), 181-200. <https://doi.org/10.1007/s12552-013-9107-9>
- Yates, L. (2015). Rethinking Prefiguration: Alternatives, Micropolitics and Goals in Social Movements. *Social Movement Studies*, 14(1), 1-21. <https://doi.org/10.1080/14742837.2013.870883>
- Yates, L. (2021). Prefigurative Politics and Social Movement Strategy: The Roles of Prefiguration in the Reproduction, Mobilisation and Coordination of Movements. *Political Studies*, 69(4), 1033-1052. <https://doi.org/10.1177/0032321720936046>
- Yin, R. K. (1981). The Case Study Crisis: Some Answers. *Administrative Science Quarterly*, 26(1), 58-65.

<https://doi.org/10.2307/2392599>

Yoder, J. D., Aniakudo, P., et Berendsen, L. (1996). Looking Beyond Gender: The Effects of Racial Differences on Tokenism Perceptions of Women. *Sex Roles*, 35(7), 389-400.

<https://doi.org/10.1007/BF01544128>

Young, I. M. (1990). Five Faces of Oppression. Dans *Justice and the politics of difference* (p. 39-65). Princeton University Press.

Zamponi, L. (2017). Practices of Solidarity: Direct Social Action, Politicisation and Refugee Solidarity Activism in Italy. *Mondi Migranti*, 3, 1-22. <https://doi.org/10.3280/MM2017-003005>

Zubak, M. (2016). The Birth of Socialist Disc Jockey: Between Music Guru, DIY Ethos and Market Socialism. Dans E. Mazierska (Éd.), *Popular Music in Eastern Europe: Breaking the Cold War Paradigm* (p. 195-214). Palgrave Macmillan UK. [https://doi.org/10.1057/978-1-137-59273-6\\_10](https://doi.org/10.1057/978-1-137-59273-6_10)

Zuberi, N. (2007). Is This the Future? Black Music and Technology Discourse. *Science Fiction Studies*, 34(2), 283-300.

## Annexe I – Courriel de recrutement

Titre : Demande d'entrevue pour une recherche en science politique

Bonjour [nom de la personne],

[Il est possible de rajouter ici, le cas échéant, la personne qui m'a référée à la/au destinataire de ce courriel et de préciser comment je l'ai rencontré-e].

Je me présente, Ève-Laurence Hébert, chercheuse en science politique et adepte de musique qui fréquente beaucoup les clubs, salles de spectacle et festivals. Cela fait donc plusieurs années que je m'intéresse aux enjeux de la scène musicale, notamment aux questions d'inclusivité et de lutte contre les oppressions, les discriminations et les violences sexuelles. Ces questions sont au centre de mon projet de thèse de doctorat que je suis en train de réaliser.

J'aimerais organiser une rencontre lors de laquelle nous pourrions discuter de ces questions, de votre perception de la scène montréalaise, des actions pour l'inclusivité et des pratiques de prévention et d'intervention qui sont apparus depuis quelques années. Par contre, étant donné les mesures de distanciation sociale actuelles, je ne peux que vous proposer une entrevue par Skype ou Zoom qui devrait durer environ une heure à une heure et demie.

N'hésitez pas si vous avez des questions. Je mets en pièce-jointe le formulaire de consentement pour la participation où vous trouverez toutes les informations sur l'étude.

Au plaisir d'avoir de vos nouvelles,

Ève-Laurence Hébert

Doctorante

Département de Science Politique – UdeM

## Annexe II – Grille d’entrevue

### Biographie : trajectoire scénique

Voudriez-vous me parler de votre parcours sur la scène musicale (en tant que participant·e, artiste, professionnel·le, etc.)?

Dans quelles scènes avez-vous participé?

Comment vous êtes-vous senti·e ou vous sentez-vous sur ces scènes?

Est-ce que vous voulez m’expliquer vos rôles chez [organisation] et depuis combien de temps vous occupez ces fonctions?

Qu’est-ce que vous faisiez auparavant? Est-ce que vous avez travaillé pour d’autres entreprises en événementiel? Quelles étaient vos fonctions?

### L’organisation

Est-ce que vous pouvez me m’expliquer qu’est-ce que [organisation] et me raconter l’histoire de l’organisation?

Quelle est la philosophie derrière l’organisation? La motivation principale?

Pouvez-vous me présenter la mécanique derrière l’organisation? (Le mode d’organisation, le nombre d’employés, de bénévoles, le financement, etc.)

Est-ce que vous travaillez en relation avec d’autres organisations/entreprises? Êtes-vous chapeauté par une autre organisation?

Quels types d’événements organisez-vous? / Dans quels types d’événements agissez-vous? (Les genres musicaux, le nombre de participant·es, etc.)

[Pour les initiatives communautaires : Comment formez-vous les employé·es et bénévoles? Comment avez-vous développé le matériel de formation?

Quel est le protocole d’intervention?

Sur quel(s) axe(s) d’oppression le programme Hirondelles agit principalement? (sexisme, racisme, transphobie, capacitisme) Le cas échéant, comment vous intégrez les différents axes dans vos pratiques? / Est-ce que vous avez l’intention de le faire?

Avez-vous déjà participé à des activités de concertation avec d'autres organisations concernant l'intervention en milieux festifs?

### **Le public et la scène**

Comment vous décrieriez le public dans vos événements / les publics des événements dans lesquels vous travaillez? (La démographie, les codes sociaux, etc.)

[Pour les promoteurs : Sur vos *line ups*, derrière le *DJ booth*, est-ce que vous cherchez à atteindre une certaine parité ou représentation sociodémographique? Pourquoi?]

À votre avis, comment le public perçoit-il vos événements ou se sent dans vos événements / dans les événements dans lesquels vous travaillez?

Au courant des dernières années, est-ce que vous voulez me parler d'un ou deux moments forts ou vraiment plaisants qui vous sont arrivés ou que vous avez été témoin lors d'événements que vous avez organisés / dans lesquels vous travailliez?

Maintenant voulez-vous me raconter un ou deux moments plates?

Est-ce qu'il y a selon vous des changements dans le milieu de la musique et de l'événementiel depuis quelques années? Notamment concernant les enjeux que vivent les femmes et les personnes marginalisées (racisées, minorités sexuelles et de genre, handicapées)? Comment expliquez-vous ces changements?

Comment percevez-vous la sécurité des femmes et des personnes marginalisées dans les espaces de la vie nocturne et les festivals à Montréal?

[Pour les promoteurs : Est-ce que vous avez mis des changements en place dans votre propre organisation? Si oui, lesquels et depuis quand?]

[Pour les promoteurs : Est-ce que vous avez fait affaire ou vous faites présentement affaire avec d'autres organisations communautaires qui travaillent dans les milieux festifs (La Vigie, ARÉR, CICLOP, autres)? Si oui, quels services vous obtenez? Que pensez-vous de ces initiatives?

## **Relations avec les institutions gouvernementales**

[Le cas échéant, en tant qu'organisation qui fait de grands événements extérieurs à Montréal, quelle est votre relation avec la Ville de Montréal et d'autres institutions? (Les demandes de permis, les exigences, le Service de police de la Ville de Montréal, etc.)]

Est-ce que la Ville de Montréal, un autre palier de gouvernement ou d'autres institutions sont en contact avec vous pour travailler à améliorer la sécurité des femmes et des personnes marginalisées dans les espaces festifs?

\*\*\*

Quels sont les principaux défis sur lesquels il faut travailler dans les prochaines années sur la scène musicale?

Selon vous, à qui devrais-je parler pour poursuivre ma recherche?



## Annexe III – Schéma de codage théorique

1. Scène alternative
  - a. Contexte local et scénique
  - b. Structure
  - c. Éthos
  - d. Biographies des participant-es
    - i. Carrière
    - ii. Politisation radicale, trajectoire militante
    - iii. Trajectoire scénique
    - iv. Autres (socialisation, etc.)
  - e. Processus politique
    - i. Répertoire d'actions
    - ii. Mobilisation des ressources
    - iii. Structure d'opportunités politiques
    - iv. Diffusion
      1. Courtiers, passeurs
      2. Phase de transfert
        - a. Consolidation
        - b. Normalisation
  - f. Politique préfigurative
    - i. Itération idéaux-théories-pratiques
    - ii. Autocritique
    - iii. 5 processus :
      1. Expérimentation
      2. Idéation
      3. Codes de conduite
      4. Consolidation
      5. Diffusion
  - g. Praxis cognitive
    - i. Réseau d'apprentissage
    - ii. Innovations (conceptuelles, idéelles et techniques)
    - iii. Savoirs
    - iv. Sens
    - v. Règles
    - vi. Social movement learning
      1. Autoréflexivité et prise de conscience
      2. Base nécessaire (identité collective, connexion, conscience, etc.)
      3. Apprentissage formel
      4. Apprentissage informel et accidentel

2. Scène commerciale
  - a. Contexte local et scénique
  - b. Structure
  - c. Biographies des participant·es
    - i. Carrière
    - ii. Politisation radicale, trajectoire militante
    - iii. Trajectoire scénique
    - iv. Autres (socialisation, etc.)
  - d. Processus politique
    - i. Répertoire d'actions
    - ii. Mobilisation des ressources
    - iii. Structure d'opportunités politiques
    - iv. Diffusion
      1. Courtiers, passeurs
      2. Phase de transfert
        - a. Consolidation
        - b. Normalisation

## **Annexe IV – Recommandations du Conseil des Montréalaises (2017)**

Recommandations à appliquer dès la saison 2017 :

1. Que, dès le printemps 2017, et ce, sur la base des meilleures pratiques identifiées dans l'avis du Conseil des Montréalaises sur la sécurité dans les espaces festifs de Montréal, la Ville et ses partenaires mettent en place des espaces sécuritaires aménagés spécifiquement pour les femmes et les jeunes femmes cisgenres et trans dans les festivals.
2. Que, dès le printemps 2017, la Ville de Montréal et ses partenaires produisent et affichent de l'information pour améliorer la sécurité des femmes et des jeunes femmes cisgenres et trans dans l'ensemble des événements festifs.
  - a. Que de l'information sur les façons d'obtenir de l'aide et sur les lieux où il est possible d'obtenir de l'aide soit affichée clairement et de façon accessible universellement, en plusieurs langues, sur l'ensemble des sites.
  - b. Que cette information soit également disponible de façon virtuelle, par exemple sur les sites Internet des événements ou encore sur les applications mobiles des événements, le cas échéant.
3. Que, dès le printemps 2017, la Ville de Montréal, le Bureau des festivals et leurs partenaires incluent des questions sur le sentiment de sécurité, les incidents et les expériences des femmes et des jeunes femmes cisgenres et trans dans les questionnaires et autres modalités d'évaluation de la satisfaction de la clientèle.

Recommandations à appliquer à moyen terme :

4. Que la Ville de Montréal et ses partenaires organisent des campagnes d'information et de sensibilisation sur le harcèlement sexuel et les agressions sexuelles contre les femmes et les jeunes femmes cisgenres et trans dans l'ensemble des espaces festifs, de façon accessible universellement et dans plusieurs langues.
5. Que l'élaboration de la politique de sécurité lors des événements et dans les espaces festifs prenne en compte systématiquement les réalités spécifiques des femmes et des jeunes femmes cisgenres et trans. Cette politique devrait inclure l'aménagement de l'espace, la formation de

l'ensemble des bénévoles et du personnel ainsi que les stratégies d'intervention. L'élaboration de la politique de sécurité lors des événements doit, de plus, prendre en compte les axes développés dans le Plan d'action 2015-2018 en accessibilité de la Ville de Montréal.

6. Que la Ville de Montréal inclue explicitement les enjeux liés à la sécurité des femmes et jeunes femmes cisgenres et trans dans les espaces festifs, lors des événements extérieurs et dans les espaces publics dans le prochain *Plan d'action pour une participation égalitaire des femmes à la Ville de Montréal*.
7. Que la Ville de Montréal favorise l'utilisation par les promoteurs privés ou tout autre sous-traitant des principes du *Guide d'aménagement pour un environnement urbain sécuritaire* dans l'aménagement des espaces festifs de la ville et dans les arrondissements.
  - a. Que l'ADS et l'ADS+ soient utilisées pour l'actualisation des principes du Guide d'aménagement pour un environnement urbain sécuritaire.
  - b. Que la Ville de Montréal offre aux gestionnaires à l'emploi des promoteurs privés une formation de base pour mieux comprendre les principes du Guide d'aménagement pour un environnement urbain sécuritaire.
  - c. Que la Ville de Montréal crée des outils permettant à l'ensemble des acteurs et actrices liées aux activités festives de mieux comprendre et d'appliquer les principes du *Guide d'aménagement pour un environnement urbain sécuritaire*. Ces outils devraient inclure des exemples de bonnes pratiques et reconnaître la diversité des ressources ainsi que des capacités des personnes impliquées.
  - d. Que la Ville de Montréal évalue la mise en œuvre des engagements issus du Plan d'action sur la participation égalitaire ayant trait à la sécurité des femmes. En particulier, trois mesures phares devraient faire l'objet d'un suivi : l'actualisation du *Guide d'aménagement pour un environnement urbain sécuritaire*, l'intégration des principes de l'aménagement urbain sécuritaire aux documents de planification de la Direction de l'urbanisme et la sensibilisation des arrondissements à l'ADS (renforcer les capacités en ADS des acteurs et actrices impliqués), ainsi que son application dans un projet d'aménagement urbain.
8. Que la Ville de Montréal et ses partenaires s'assurent que l'ensemble du personnel présent dans les événements festifs sur le territoire de la ville de Montréal, allant des employés d'accueil aux bénévoles jusqu'aux agents de sécurité, soit formé aux problématiques liées à la sécurité

des femmes et jeunes femmes cisgenres et trans par des organismes ou associations spécialisées dans la sécurité et la prévention auprès des femmes. Plus précisément :

- a. Que l'octroi des contrats aux agences privées de sécurité par les partenaires soit conditionnel à la formation des employé.es sur la sécurité des femmes et des jeunes femmes cisgenres et trans dans les festivals.
  - b. Que l'on vise la parité entre les femmes et les hommes en matière de recrutement du personnel et des bénévoles responsables de la sécurité dans les événements festifs.
  - c. Que l'on s'assure d'une représentation équitable des groupes visés par les mesures d'accès à l'égalité en emploi lors du recrutement du personnel et des bénévoles responsables de la sécurité dans les événements festifs.
  - d. Que le personnel et les bénévoles servant ou manipulant des boissons alcoolisées reçoivent une formation sur la sécurité des femmes et des jeunes femmes cisgenres et trans.
  - e. Compte tenu des problématiques liées à la sécurité des femmes et des jeunes femmes cisgenres et trans lors des événements extérieurs, que la Ville de Montréal étudie la possibilité de demander au gouvernement du Québec un contrôle plus serré du respect des conditions de validité des agent.es de sécurité lors des événements.
  - f. Que la Ville de Montréal s'assure du respect des normes de sécurité, particulièrement quant au nombre d'agent.es de sécurité présent.es sur les lieux des événements extérieurs, préétablies en partenariat avec le SPVM et les promoteurs privés.
9. Que la Ville de Montréal et ses partenaires organisent des marches exploratoires avec des groupes de femmes et de jeunes femmes cisgenres et trans dans les lieux où se tiennent les événements extérieurs pour favoriser une amélioration continue de l'aménagement sécuritaire de ces espaces en prenant en compte l'expérience des femmes.
10. Que la Ville de Montréal, le Bureau des festivals et le SPVM fassent un suivi des meilleures pratiques pour assurer la sécurité des femmes, des jeunes femmes et des personnes trans dans les événements extérieurs.

# Annexe V – Recommandations de la pétition de Lena Leblanc

Subventionner, créer et soutenir les ressources suivantes :

1. Un programme de formation spécialisé dans la sensibilisation, la prévention et l'intervention en matière de violence sexuelle, similaire au *projet SoundCheck* de la Ville d'Ottawa, pour le personnel et les bénévoles du festival. Mettant une telle ressource communautaire en place permettra aux festivals d'y faire appel afin de rencontrer les exigences du permis d'événement.
2. Favoriser la présence d'organismes communautaires spécialisés aux festivals et aux événements pour fournir des services et des ressources de support aux employés et participants du festival, tel que le Centre pour les victimes d'agression sexuelle de Montréal (CVASM).
3. Des formations pour le personnel de secours, les infirmiers, les conseillers et les policiers quant à la manière la plus efficace et sensible de réagir aux incidences de violence sexuelle.
4. Une campagne publicitaire éducative pour les témoins de violence sexuelle à être utilisée par les festivals pour éduquer les participants sur leur rôle dans la prévention et l'intervention dans des incidences de violence sexuelle.

Obliger les promoteurs des festivals à remplir les exigences suivantes afin d'obtenir un permis d'événement de la Ville :

5. Créer et exposer dans leur demande de permis un plan de mise en œuvre de la prévention et de l'intervention concernant la violence sexuelle.
6. Former tout personnel et bénévoles, incluant le personnel de sécurité, quant aux mesures de prévention et d'intervention dans les incidences de violence sexuelle.
7. Fournir de l'information concernant la sensibilisation et la prévention de la violence sexuelle sur leur site web et lors de l'événement. Ces informations devraient être disponibles en plusieurs formats (ex : des brochures, la carte des lieux, applications pour téléphones intelligents) et devraient viser à éduquer les participants sur les mesures à prendre pour aider quelqu'un en détresse ou s'ils sont témoins de violence sexuelle.
8. Fournir des repères clairs et visibles sur place indiquant les ressources de support contre la violence sexuelle afin d'indiquer aux participants où se rendre en cas d'urgence. Des telles

informations devraient également être disponibles sur le site web de l'événement, la carte des lieux, et tout matériel informationnel sur place.

9. Engager et former une personne ressource sur place à qui les participants peuvent communiquer tout souci et dénoncer toute incidence de violence sexuelle.
10. Créer un espace sécuritaire sur place où se trouve des infirmiers, personnel de secours et conseillers.
11. Obliger tout vendeur sur place à vendre tout breuvage dans des contenants scellés.
12. Assurer une présence adéquate et visible du personnel de sécurité et de secours dans la foule durant l'événement afin d'aider les participants nécessitant de l'assistance immédiate et incapables de sortir de la foule seuls.