

La recherche sur les femmes et les personnes de la diversité sexuelle et de genre en musique au Québec

1874-1983 : Premiers imprimés et approches biographiques sur la présence féminine et trans en musique au Québec

Outre les deux biographies de la chanteuse lyrique Emma Lajeunesse (dite Albani) rédigées par Napoléon Legendre en 1874 puis par Hélène Charbonneau en 1938, c'est du critique musical Claude Gingras que nous vient le premier portrait de la vie musicale féminine au Québec (Gingras 1955). Dans l'avant-propos de l'ouvrage (rédigé par Marcel Valois), ni le talent, ni même la renommée des femmes actives en musique en 1955 n'étaient remis en question :

Les femmes avaient commencé à jouer un rôle de premier plan dans la vie musicale montréalaise bien avant que toutes les carrières leur aient été ouvertes. Parmi les interprètes et les professeurs réputés, leur nombre a été souvent supérieur à celui des hommes. Depuis ces dernières années, des femmes compositeurs, chefs d'ensembles et musicologues sont venues se joindre à celles qui déjà servaient avec éclat un art exigeant. Mais que de noms connus évoquent à peine pour le grand public la formation, la spécialisation et le rayonnement qui les accompagnent! Louable initiative de présenter quelques-unes de ces femmes dans des entrevues. À cette première série viendra, on le souhaite, s'en joindre une autre. Des noms apparaissent déjà à la mémoire du lecteur (Gingras 1955, p. 7)¹.

1. Dans son article « Les femmes et la vie culturelle à Québec avant la Révolution tranquille », Fernand Harvey dira au contraire que : « Comme pour l'ensemble du Québec, les femmes ont mis du temps à occuper la place qui leur revient dans la vie publique à Québec. » (Harvey 2008, p. 24) Le *Dictionnaire des artistes québécoises avant le droit de vote* (Bazinet 2020) présente au contraire de courtes biographies de plus de 400 femmes qui ont œuvré dans les domaines de la musique, du chant, du théâtre, de la radio et du cinéma entre 1900 et 1940, incluant une liste de près de 120 musiciennes (organistes, pianistes, violonistes, sopranos colorature, sopranos, mezzo-sopranos, chanteuses/cantatrices, enseignantes, etc.) qui se sont produites sur les ondes de CKAC lors du lancement de sa programmation régulière au tournant de 1922-1923.

Musiciennes de chez nous est le premier ouvrage ayant permis aux publics lettrés d'entrevoir la participation des femmes à la vie musicale québécoise au-delà des figures d'exception. «Des femmes qui touchent l'orgue,» explique par exemple Gingras, «il y en a partout. Dans toutes les petites églises de village, dans toutes les paroisses, vous trouverez, assises à de somptueuses orgues à trois claviers ou à un simple petit harmonium, des mères de famille, des institutrices, des musiciennes amateurs qui veulent bien faire plaisir au curé (et au bon Dieu)» (p. 9-10). Au fil de la vingtaine de portraits individuels et d'entretiens présentés par Gingras, il nous est ainsi donné d'imaginer, déjà au beau milieu du siècle dernier, des centaines d'autres femmes, incluant les «80 musiciennes au moins» de la Symphonie féminine de Montréal dirigée par Ethel Stark (1910-2012, p. 90) et les 180 étudiantes que pouvait héberger l'École de musique Vincent d'Indy (p. 96).

Les corpus sur les pratiques musicales des femmes et des personnes de la pluralité des genres et de la diversité sexuelle qui se développent jusqu'au milieu des années 1980 se concentrent en grande partie autour de **trois pratiques vocales : l'art lyrique, la chanson et le katajjaniq**. Plusieurs ouvrages principalement biographiques se pencheront ainsi sur les chanteuses lyriques Éva Gauthier (1885-1958; Turbide 1982, 1986 et 1988), Emma Albani (MacDonald 1984, Potvin 1979 et 1988, Willis 1993), Pauline Donalda (1882-1970; Brotman 1975) et Pierrette Alarie (1921-2011; Maheu 1988), ainsi que sur les interprètes et autrices-compositrices de la chanson populaire, trad et western Mary Travers, dite La Bolduc (Benoît 1959, Doyon 1969, Gaulin 1980, Leclerc 1974), Juliette Béliveau (Martineau 1970), Pauline Julien (Calvet 1974), Diane Dufresne (Beauvarlet 1984, Racicot *et al.* 1976, Racine 1984), Fabienne Thibeault (Pedneault 1979, Portelli 1984), Angéline Paradis-Fraser (1894-1989; Deschênes 1981), Clémence DesRochers (née en 1933; Gaulin 1985, D'Amours 1986, Lacoursière 1981), Nathalie Simard (née en 1969; Bachand et Bachand 1983, Poulin 1987), Ginette Reno (née en 1946; Cellier 1984), Marie Eykel dite Passe-Partout (née en 1948; Poulin 1987) et Louise Portal (née en 1950; Bélanger 1987), en plus d'une série de vignettes sur Angèle Arsenault, Diane Juster (née en 1946), Diane Tell (née en 1959) et Fabienne Thibeault qui paraissent au sein de *La chanson québécoise. Miroir d'un peuple* (Normand 1981a-d). 1972 marque le premier mémoire sur la chanson anglophone, portant sur Leonard Cohen (1934-2016; Thompson 1972). C'est aussi à cette époque qu'un premier documentaire portant sur la chanson anglophone est réalisé à l'Office National du Film du Canada: *Kate et Anna McGarrigle* (1981) de Caroline Leaf.

La littérature publiée au cours de cette période fait également état d'une effervescence notable autour de la création musicale inuit au croisement de l'identité de genre. Dès la fin des années 1970, deux collectifs de chercheur-ses, l'un en musique et l'autre en anthropologie, se penchent sur le katajjaniq (ou chants/jeux de gorge inuit) qu'ils situent, dans les mots de l'anthropologue Bernard Saladin d'Anglure, en tant que «genre musical féminin» (Beaudry 1978a-b, Berthiaume-Zavada 1980a-b, Charron 1978, Montpetit et Veillet 1977, Nattiez 1982, 1983a-b, 1986, Saladin d'Anglure 1978). Cette période se démarque enfin par la parution de deux ouvrages sur les vies musicales de chanteur-euses trans: l'autobiographie de Brigitte Martel (1949-2006) *Né homme, comment je suis devenu femme* (Martel 1981), mieux connue à titre d'interprète de la chanson «Maman tu es la plus belle du monde» (1961), et un entretien publié dans

Canadian Woman Studies intitulé «You can be anything you want» réalisé avec Beverly Glenn-Copeland (né en 1944), un artiste de jazz Noir admis à la Faculté de musique de l'Université McGill en 1961 (Merrill 1979). C'est en grande partie grâce à ces premiers ouvrages que l'on peut entrevoir la grande importance de la musique, et en particulier du circuit des cabarets, pour les personnes trans et créatives dans le genre au Québec.

Outre l'intérêt marqué pour les pratiques vocales de l'art lyrique, de la chanson populaire et du *katajjaniq*, quelques ouvrages s'inscrivent dans la foulée de *Musiciennes de chez nous* pour semer les bases d'un **portrait genré plus large** de la vie musicale à la fois dans les **communautés religieuses et laïques, en musiques populaires, et dans les musiques de salon**. Les ouvrages de cette période documentent, entre autres, la musique et la vie musicale en communautés religieuses féminines, telles que l'Institut des Sœurs de la Charité (Roy 1968), les Ursulines (Pagé 1975) et les Augustines de la miséricorde (Schwandt 1981), ainsi qu'autour des figures de Marie Sainte-Cécile-de-Rome (1897-1929; Boucher 1983 et 1990) et de sœur Marie-Stéphane (1888-1985) de l'École de Musique Vincent d'Indy (Millette 1982). Les musiciennes de la Symphonie féminine de Montréal apparaissent aussi à titre de figures d'intérêt (Rooney 1979), en particulier la compositrice Violet Archer (1913-2000) qui fera par ailleurs l'objet des tous premiers ouvrages portant sur une compositrice de musique de concert québécoise (Don Huiner 1980, Lenoir 1980), suivie de près par Anne Lauber (née en 1943; Cloutier 1984). Enfin, en musiques populaires, c'est à Jacqueline Lemay, mieux connue pour avoir été mandatée par l'Organisation des Nations Unies lors de l'Année internationale de la femme en 1975 pour la composition de la chanson «La moitié du monde est une femme», que revient la toute première critique genrée du «cloisonnement très réel que l'on peut encore constater dans notre métier» (Lemay 1979, p. 66).

1984: Une année charnière en histoire de la musique et du genre au Québec

Au milieu des années 1980, trois chercheuses posent les ancrages épistémologiques essentiels qui inaugurent une période de mobilisation féministe sans précédent dans les milieux de pratique et de recherche en musique au Québec. En 1984 et 1985, la professeure et musicologue émérite **Marie-Thérèse Lefebvre** propose les tous premiers séminaires sur les femmes en histoire de la musique de concert québécoise et canadienne à la Faculté de musique de l'Université de Montréal. «À mon corps défendant,» se remémorait-elle en riant dans le cadre de la rencontre-conférence DIG qui s'est tenue le 30 avril 2021, «j'étais allée voir le doyen de l'Université de Montréal, qui ne comprenait vraiment pas ce que je pourrais bien y raconter²!». Si l'article de Roseanne Kidd intitulé «Les femmes compositeurs au Canada: données sociologiques et historiques» (1987) ne tenait encore que sur quelques pages, dans cette même décennie, aux *Cahiers de l'ARMuQ* – alors que Lefebvre y siégeait à titre de présidente (Bail 2006) – paraissait

2. Lefebvre a raconté cette anecdote dans le cadre de la rencontre-conférence «Pionnières en histoire de la musique et des femmes au Québec», organisée le 30 avril 2021 dans le cadre du volet I «Histoires, Historiographie» de la série de rencontres-conférences *DIG! Différences et inégalités de genre dans la musique au Québec*.

une série d'articles sur les femmes créatrices en musique au Québec, incluant «Place aux femmes-compositeurs du Québec» (Lefebvre 1988)³. S'y trouvaient également des articles issus des mémoires et thèses réalisés sous la supervision de celle-ci ou dans la foulée de ses travaux, incluant «La création musicale chez les religieuses enseignantes de Montréal» (Rhéaume 1988), les premiers articles de fond sur la compositrice Micheline Coulombe Saint-Marcoux (1938-1985; Gagné 1988, Lévesque 1991), un portrait de la participation féminine aux musiques de salon entre 1880 et 1915 (Geoffrion 1984) et un compte rendu des archives conservées au monastère des Ursulines de la ville de Québec, qui a permis de faire remonter l'histoire des femmes en musique au Québec jusqu'à l'époque de la Nouvelle-France (Grégoire-Reid et Vézina-Demers 1987). En 1991, au même moment où Susan McClary publiait *Feminine Endings* (réédité en 2002⁴), Lefebvre présentait, avec *La création musicale des femmes au Québec*, la première ligne du temps remontant aux débuts de la colonisation, en s'attardant à la fois aux musiques des communautés religieuses féminines, aux enseignantes religieuses et laïques, aux musicologues, théoriciennes et compositrices, ainsi qu'aux musiques de salon (Lefebvre 1991). L'année suivante, elle apparaissait auprès des compositrices Isabelle Panneton (née en 1955) et Sylvaine Leblond Martin (née en 1956) dans le cadre du colloque «Les bâtisseuses de la cité», organisé par la section d'études féministes du Congrès de l'Acfas, pour interroger de manière explicite le lien entre genre féminin et création. L'identité de genre nourrit-elle la création musicale? Si oui, de quelle manière? Existe-t-il une écriture féminine (Martin-Kostajnek 1993)? une écriture virile (Panneton 1993)? une écriture féministe (Lefebvre 1993)? une historiographie féministe (Paul 1993b)? Au-delà de ces moments-clés de la mobilisation féministe dans les milieux de la pratique artistique et de la recherche en musique de concert, la contribution extraordinaire de Lefebvre à l'histoire des femmes en musique au Québec s'est maintenue tout au long de sa carrière (Lefebvre 1988, 1991, 1993, 1995, 1998, 2001, 2005, 2009, 2011, 2021).

C'est également au milieu des années 1980 que les premiers ouvrages dédiés aux contributions de femmes migrantes à la musique de concert au Québec voient le jour. Ici, c'est **Louise Bail (Milot)** qui agit à titre de pionnière alors que lui reviennent les premiers travaux présentant une perspective synthèse de l'apport des «hommes et des femmes venus d'ailleurs» sur la «musique d'ici» (Bail Milot 1984). Si «un nom se forge dans l'agir» (p. 70), écrivait-elle en 2012, celui de Maryvonne Kendergi (1915-2011), née durant le génocide arménien à Aïntab, avait commencé à faire des vagues dès 1956 lorsqu'elle avait obtenu la première d'une longue série d'émissions d'animation musicale à Radio-Canada

3. L'Association pour l'avancement de la recherche en musique du Québec (ARMuQ) est aujourd'hui connue sous le nom de Société québécoise de la recherche en musique (SQRM). En tout, *Les Cahiers de l'ARMuQ/ de la SQRM* ont accueilli près de trois douzaines d'articles sur la thématique des femmes, de la pluralité des genres et de la diversité sexuelle en musique au Québec depuis le premier numéro en avril 1983, soit il y a très exactement quarante ans – une association qui a accueilli à la fois Maryvonne Kendergi et Marie-Thérèse Lefebvre à titre de présidentes, et dont l'entièreté du premier conseil provisoire ainsi que la très forte majorité des pionnières des premiers instants étaient des femmes (Bail 2006). De ce lot, onze articles scientifiques sont parus dans le cadre d'un numéro double dont j'ai assuré la direction scientifique. Voir *Les Cahiers de la SQRM*, vol. 22, nos 1-2, dossier thématique «La musique et le genre», 2021.

4. Susan McClary, *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2002, 248 p.

(Bail Milot 1985, Bail 2002, 2012, 2017). Avec les rencontres des Musialogues qu'elle a tenues à l'Université de Montréal entre 1967 et 1981, Kendergi a fait de la Faculté de musique « un essaim bourdonnant d'abeilles industrieuses, un atelier où chaque étudiant avait sa place dans la grande chaîne des tâches qu'elle distribuait, où chacun travaillait avec fierté à la connaissance et à la promotion de la musique du XX^e siècle » (Bail 2012, p. 70). Son apport à l'histoire de la vulgarisation de la recherche au Québec est de la plus haute importance, non seulement en ce qui concerne les musiques de concert, mais aussi dans sa mise en relief des réseaux de femmes qui, comme elle, travaillaient dans les médias traditionnels et œuvraient à titre de « contre-poids [les] plus lourds à [leurs] collègues "mâles" », par exemple les réalisatrices d'émissions de contenu musical à la télévision et à la radio (Kendergi 1993, p. 252). Un rappel, s'il en faut, qu'au-delà de l'imprimé, de nombreuses autres femmes et personnes minorisées par le genre et la sexualité contribuent depuis longtemps au rayonnement de la musique non dominante au Québec.

Jusqu'au milieu des années 1990, c'est principalement à même les mémoires, les thèses et les publications qui en seront issues d'étudiant·es minorisé·es aux croisements du genre et/ou d'autres axes d'inégalités sociales (migration, racialisation, sexualité) que la thématique de la rencontre musicale interculturelle à Montréal a dynamisé le milieu de la recherche. Le projet « Musique des communautés culturelles de Montréal », dirigé par l'ethnomusicologue Monique Desroches à l'Université de Montréal, a certainement contribué au développement de la recherche en ce sens (Villefranche et Bernard 1989). Judith Cohen (1989b) y a par exemple mené des travaux sur les femmes dans la chanson judéo-espagnole à Montréal parus dans l'ouvrage fédérateur d'Ellen Koskoff *Women and Music in Cross-Cultural Perspective*. Cependant, la majorité des travaux sur les artistes migrant·es en musique datant de cette période n'adoptent pas une perspective genrée. L'article de Suzanne Myers Sawa sur le parcours migratoire entre le Maroc et Montréal de la danseuse Dahlia Obadia (née en 1943 ; Myers Sawa 1991) sort donc du lot.

La fin des années 1980 marque enfin la parution des travaux de **Cécile Tremblay-Matte**, qui ont quant à eux joué un rôle-clé dans le rayonnement de la recherche et de l'enseignement sur les femmes dans les musiques populaires. Deux ouvrages issus de sa thèse doctorale (Tremblay-Matte 1989), soit son anthologie critique *La chanson écrite au féminin, de Madeleine de Verchères à Mitsou, 1730-1990* (Tremblay-Matte 1990a) et son article « Les chansonnières au Québec, 1960-76 », aussi publié aux *Cahiers de l'ARMuQ* (Tremblay-Matte 1990b), ont permis à plus de trois décennies de cohortes étudiantes et de chercheur·ses de la diaspora francophone de faire l'étude de la création musicale féminine dans les musiques populaires au Québec. *La chanson écrite au féminin* sert à ce jour d'anthologie dans plusieurs institutions d'enseignement supérieur de la francophonie canadienne, et Tremblay-Matte est encore citée dans les plus récents ouvrages sur les chansonnières (Melançon 2021).

Le tournant du XXI^e siècle

Au croisement des études culturelles et des travaux de Lefebvre, Bail et Tremblay-Matte

À partir du tournant du XXI^e siècle, l'étude de la musique s'enrichira de nombreux cadres critiques développés au sein des études féministes étatsuniennes. Comme l'expliquait Carmen Sabourin en 1997 aux « jeunes musiciens issus du milieu culturel francophone du Québec qui, au moment d'entreprendre des études avancées, envisageraient de se consacrer à la recherche sur la pensée féministe [...] le discours féministe étasunien constitue à l'heure actuelle la principale voix sur la scène de la recherche en nouvelle musicologie » (Sabourin 1997, p. 102-103). Cette époque verra ainsi se développer une nouvelle approche sur le plan de l'épistémologie féministe en musique, qui croisera ces cadres critiques novateurs avec les terrains de recherche dont le défrichage avait déjà été entamé entre autres par Lefebvre, Bail et Tremblay-Matte.

Ce n'est pas par hasard que les études sur la chanson seront à l'avant-garde de cette transition de grande importance au confluent de la recherche en musique et des études du genre. Depuis ses débuts, ce champ d'études se démarque non seulement par son interdisciplinarité, mais aussi par la légitimité culturelle que porte le genre musical *chanson francophone* en contexte nationaliste québécois (Ollivier 2006, Trottier 2012). C'est le « **phénomène Céline Dion** » qui marque le début de cette époque de grand foisonnement dans la recherche scientifique propre à la chanson et au genre. À même les premiers travaux critiques sur Dion (née en 1968), la question du nationalisme québécois sera croisée pour la première fois avec la carrière musicale d'une femme (Demers 1999, Grenier 2000, Hurley 2009 et 2011). Outre l'ascension fulgurante de la popularité de l'artiste et le succès planétaire qui suivra l'enregistrement de ses premiers albums en anglais *Falling into You* et *Let's Talk About Love* en 1996-1997 (Grenier 2002 et 2007, Jucu 2019 et 2020, Oberhuber 2001), la controverse entourant la décision de l'Association québécoise de l'industrie du disque, du spectacle et de la vidéo (ADISQ) de lui octroyer le prix Artiste anglophone de l'année en 1990 jouera un rôle certain dans la prolifération des études à son sujet qui marquera le tournant du millénaire (Young 1999, 2001).

Au-delà de cette figure de proue de l'histoire de la chanson québécoise, les études de la chanson se démarquent par un intérêt soutenu envers les **représentations des genres**. Sylvie Nadeau donnait le coup d'envoi dès 1987 en déposant un mémoire sur les « représentations des rapports hommes-femmes » dans la chanson populaire (Nadeau 1987), une thématique qui sera revisitée deux décennies plus tard dans le mémoire de Myrthô Ouellette (Ouellette 2006). Tout au long des premières décennies du XXI^e siècle, des chercheur·ses codifient à la fois la mise-en-musique des féminités (voir Fournier 1998a-e sur les femmes dans les chansons des mouvements ouvriers; Labrosse et Melançon 2013 sur Marie-Mai [née en 1984]; Lafrenière 2008 sur Diane Dufresne; Savoie 2014 sur les femmes, la danse et le voyage dans la culture de grande consommation) et des masculinités (voir Boisclair 2007 et 2008 sur Éric Lapointe [né en 1969], Dumas [né en 1979] et Stefie Shock [né en 1969]; Boisclair et Tellier 2009 sur Daniel Bélanger [né en 1961]; Demers 2009 sur les vidéoclips du *Top 5* de Musique Plus; Vicky Dubois 2006 sur Jean-Pierre Ferland [né en 1934] et Jim Corcoran [né en 1949]) ainsi que les

représentations genrées des enfants (voir Thivierge 2000 à propos des chansons de Mary Travers et Gilles Vigneault [né en 1928]) et de l'érotisme dans la chanson traditionnelle (Julien 1993). Dans la chanson anglophone, la littérature focalise sur Leonard Cohen, en abordant notamment les représentations des femmes dans les textes et les vidéoclips de ses chansons (Álvarez Pérez 2014, Mësic 2020, Pally 2021).

Au-delà des représentations des genres dans les textes de chansons, les corpus au confluent de la chanson et des études du genre se sont intéressés aux artistes eux-mêmes, incluant le **succès local et international des grandes divas de la chanson au Québec** (Prévost-Thomas 2009, Tremblay 2007), telles que Alys Robi (Ringuet 2021, Savoie 2018, Sévigny 1994), Diane Dufresne (Chénier 1988, Ducharme 2004, Havard 2009, Lafrenière 2008, Bizzoni et Prévost-Thomas 2012, Oberhuber 2008 et 2009, Rousseau 2010, Villeneuve 2013) et Céline Dion (Demers 1999, Grenier 2000, 2002 et 2007, Hurley 2011, Jucu 2019 et 2020, Oberhuber et Poulin 2001, Young 1999 et 2001); et les **autres autrices-compositrices et/ou interprètes de la chanson ayant marqué les publics québécois** à petite ou à grande échelle, telles que – en ordre de parution des imprimés – Mary Travers (Boulay 2014, Charest 2007 et 2009, Duguay 2015, Dupuis 2013, Kilfoil 1992, Melançon 2021), Pauline Julien (Augustin 2006, Carlos 2020, Desjardins 1999, Ferland 2018, Germain 2018, Kivi 1992d, Rheault 1991 et 1993), Clémence DesRochers (Gauthier 2003, Pedneault 2013, Perron 2001, Roy et Fortier 2012), Marie-Claire Séguin (née en 1952; Kivi 1992b), Marie-Lynn Hammond (née en 1948; Kivi 1992c), Lynda Lemay (Gouvernez 2006, Paquette 2002, Thiele 2011), Kate (1946-2010) et Anna McGarrigle (née en 1944; Jelly-Shapiro 2012, Lanken 2007), Nanette Workman (Bolduc 2008), Isabelle Boulay (née en 1972; Bescos 2008), Marie-Jo Thério (Boucher 2009, Reinsberg 2013), Lara Fabian (Patinier 2011), Claudette Dion (née en 1948; Girard 2017), Monique Leyrac (Dompierre 2019, Laberge 2020), Mara Tremblay (née en 1969; Laliberté 2019), Claudine Monfette, dite Mouffe (née en 1947; Dumas et Monfette 2020), Renée Claude (1939-2020; Girard 2020, Laberge 2021) et Carmen Déziel (1932-2014; Bouchard-Dupont 2021).

Les chercheur·ses en chanson ont également été les premier·ères à poser un **regard genré sur les questions de légitimité culturelle**. Si le mémoire de Jennifer Giles a été le premier parmi les ouvrages recensés à s'intéresser à la question en se penchant sur les goûts musicaux des adolescentes (1987, voir aussi Vadean 2007), ce sont les travaux de Chantal Savoie sur la sentimentalité et la réception féminine (Beaudet et Savoie 2013, Savoie 2002, 2005, 2006a, 2009, 2012, 2013 et 2021) qui permettront d'ancrer une tradition solide où le genre sera mobilisé non seulement à titre de marqueur identitaire, mais en tant que catégorie d'analyse⁵. En d'autres termes, entre la recherche sur Mary Travers la plus ancienne (Benoît 1959) et la dernière en date (Melançon 2021), et entre le premier (Lusignan 1962) et le plus récent (Savoie 2021) imprimés portant sur Michel Louvain (1937-2021), une démarche principalement additive et documentaire s'est transformée au tournant du XXI^e siècle en approche critique qui a pu prendre en

5. Voir en sens Joan Wallach Scott, «Gender: Still a Useful Category of Analysis?», *Diogenes*, vol. 57, no. 1, 2010, p. 7-14.

considération les paramètres genrés des processus de légitimation culturelle en musiques populaires.

En musiques de concert, la parution de l'imposant *Répertoire des œuvres des compositrices du Québec au XX^e siècle* de Nicole Labelle (1997) s'inscrit dans la foulée d'un second âge d'or pour la recherche sur les femmes. L'intérêt envers la question de la création féminine en musiques actuelles, nouvelles et contemporaines se maintient tout au long de la période (Boucher 2021, Galaise 2001, Goldman 2009, Piché 2006, Robineau 2004b), avec des articles de grande qualité sur la relève en composition (Henry 2015a-b) et sur les chercheuses-praticiennes en écologie sonore (Piché 2009). Andra McCartney jouera un rôle de premier plan dans le développement de la recherche sur les compositrices de musique électroacoustique et, plus largement, du rapport entre le genre et les technologies du son (McCartney 1995a-b, 1996, 1997, 1998, 2002, 2006 et 2013, Gasiior et McCartney 2004, McCartney et Waterman 2006). Entre 2009 et 2012, Sophie Stévançe revisite les questions abordées presque deux décennies plus tôt par Lefebvre à propos de l'écriture féminine et de la réalité socioprofessionnelle des compositrices et musiciennes au Québec (Stévançe 2009a, Stévançe 2010b et 2012a) et explore la création musicale féminine improvisée (Stévançe 2009b) ainsi que l'hommage et la collaboration entre femmes (Stévançe 2009c et 2010c).

Pendant cette période, le nombre de **compositrices** qui feront l'objet d'études de fond augmente de manière significative, avec des travaux sur Violet Archer (Banfield 2010, Calo 1995, Dalen 1995, Danielson 2009, Dauphinais 2016, Deaville 2000, Elliott 2020, Friesen 2009, Glathe 1991 et 2003, Hartig 1991 et 2005, Heape 1995, Parker 1992, Proctor 1988, Soo 1997, Valente 1999, Wan 2012, Whittle 1995, Willoughby 1998), Isabelle Panneton (Brasset 2021, Champagne 2006, Davoine 1999, Lefebvre 2011, Nattiez 2018, Stévançe 2010a, 2011 et 2012b), Estelle Lemire (née en 1960; Provost 1999), Linda Bouchard (née en 1957; Bertrand 2017, Nattiez 1999, Tourigny 1999), Marcelle Deschênes (née en 1939; Mountain 2003, Valiquet 2017), Joane Héту (née en 1958; Arroyas 2005, Dall'Ara-Majek 2020), Nancy Tobin (Friz 2005, Siaud 2011, Tobin 2016 et 2017, Bertin 2019, Rewa 2020), Chantal Dumas (née en 1959; Fenner 2005), Chantal Laplante (Laplante 2006), Diane Labrosse (née en 1950; Cornell 2006), Micheline Coulombe Saint-Marcoux (Lefebvre 2009), Nicole Lizée (née en 1973; Simas 2009, Bayley et Lizée 2013 et 2016, McKinley 2013 et 2014, Morano 2017, van Vliet 2017, Wiseman et Disman 2015), Magali Babin (née en 1967; Abenavoli 2013), Rachel Laurin (née en 1961; Cheng 2015, Mateva 2016), Annesley Black (née en 1979; Tan 2019), Danielle Palardy Roger (née en 1949; Dall'Ara-Majek 2020), Jocelyne Binet (1923-1968; Hoch 2020) et Terri Hron (née en 1977; Jakobsson 2021). La question de la **rencontre interculturelle en composition de musique de concert**, dans la lignée des recherches de Louise Bail, continue elle aussi de faire l'objet de nombreuses études, notamment dans des travaux portant sur les compositions de Maya Badian (née en 1945; Badian 1992 et 2014, Popovici 2003), Victoria Maidanik (née en 1969; 1997), Ana Sokolović (née en 1968; Bernstein 2012, Davoine 1999, Gendreau 2007, Goldman 2012, Harman 2012 et 2018, Messier 2012, Panneton 2012, Picard 2006a-b, Sokolović 1995), Katia Makdissi-Warren (née en 1970; Makdissi-Warren 2007 et 2019, Pascal 2019a-b, Tremblay 2019), Analía Llugdar (née en 1972; Breault 2013, Llugdar 2008), Dora Cojocar (née en 1963; Seraz 2019,

Stefan 2011) et Hope Lee (née en 1953; Feliz 2018). Entre 2017 et 2022, deux articles parus sur une courte période permettront de constituer une troisième vague de bilans de la situation des femmes créatrices en musique de concert au Québec après ceux de Lefebvre et Stévançe: un article de Vicky Tremblay qui propose le décroisement des identités de genre en musiques nouvelles (Tremblay 2017) et le plus récent article de Marie-Thérèse Lefebvre, qui présente une chronologie de plus de cent ans de présence féminine dans la création de musiques de concert au Québec (Lefebvre 2021).

Au-delà de la composition, l'arborescence de la recherche se déploie également en ce qui concerne les **autres professionnelles des scènes de la musique de concert**, incluant dans l'**art lyrique**, avec Emma Albani (Elliott 2005, Labrèche-Larouche 1997, Langlois 2000, Vachon 2000a-b), Maureen Forrester (Cohalan 2015, Roy 1999), Jeanne Maubourg (1875-1953; Paul 1993a, Robert 2007), Éva Gauthier (Cazelais 2016, Slominska 2009, Spiller 2009 et 2015), Pierrette Alarie (Duffie 2014a-b) et Louise Beaudet (1859-1947; Saint-Pierre 2017); dans la **direction d'ensemble**, avec Lorraine Vaillancourt (née en 1947; Goldman 2013, Stan 2006, Peillon 2009), Véronique Lacroix (née en 1963; Champagne 2018) et Ethel Stark (Rachwal 2017 et 2019); dans la **musique de petit et grand ensemble**, avec la violoniste baroque Geneviève Gilardeau (2004), les cordistes du quatuor Bozzini (Majeau-Bettez 2017) et les instrumentistes qui composaient la Symphonie féminine de Montréal (Alger 2018, Rachwal 2015 et 2017); dans la **recherche en musique**, notamment en la figure de Francine Brunel-Reeves (1933-2018; Bolduc 2008), et dans le récit d'apprentissage de la podorythmie de la «Beauceronne» Isabelle Matte dans le cadre de sa recherche doctorale en Irlande (Matte 2007); dans la **médiation culturelle** (Bertomeu 2020, Harvey 2007 et 2008, Lamoureux et al. 2022); et dans **l'enseignement de la musique en contexte laïque**, en s'intéressant notamment aux pianistes et pédagogues Victoria Cartier (1867-1955; Panneton 2015), Albertine Morin-Labrecque (1866-1957; Simard 1996), ainsi qu'à l'importance de Nadia Boulanger dans le développement des pratiques compositionnelles de ses nombreux·ses étudiant·es basé·es à Montréal (Boivin 2013). Enfin, des chercheur·ses se sont aussi intéressé·es aux rôles des femmes dans les **organismes de diffusion de la musique**, comme le Ladies' Morning Musical Club fondé par Mary Bell en 1892 qui n'admettra les hommes qu'à partir de 1969 (Bernier 2016), le Delphic Study Club entre 1923 et 1937 (Lefebvre 2001), le Women's Art Society of Montreal tout au long du XX^e siècle (Holowach-Amiot 1993, Keays 2019), le Festival SuperMicMac en l'an 2000 (Stévançe 2009c et 2010c), le Ladies Club pour la musique électronique en 2007 (Abtan 2007), l'agence Latitude 45 (Farnsworth et Massera 2021), l'organisation spécialisée en danse Tangente (Farnsworth 2021), et dans la programmation des concerts de musique contemporaine (Couture 2013 et 2019). Toujours dans la lignée de *La création musicale des femmes au Québec* (Lefebvre 1991), tout au long des premières décennies du XXI^e siècle, la **vie musicale en communautés religieuses** (Courville 2000, Gallat-Morin et Pinson 2003b, Hameline 2000, Laperle 2008, Maclsaac 2018), incluant la formation musicale (Mendez 1990) et la figure de Marie Sainte-Cécile-de-Rome (Bergeron 2012, Gauthier 2019), ont continué de susciter l'intérêt des chercheur·ses.

Nouvelles questions de recherche, nouveaux·elles pionnier·ères

Le nouveau millénaire a également inauguré tout un lot de nouvelles questions de recherche et, par le fait même, de nouveaux·elles pionnier·ères. Deux chercheur·ses feront figure de proue en contribuant dans une perspective à la fois historique et critique aux **études sur les artistes de la pluralité des genres et de la diversité sexuelle en musique**. Viviane Namaste sera la première à présenter un portrait exhaustif des artistes trans qui travaillaient dans les cabarets montréalais lors de la seconde moitié du XX^e siècle (Namaste 2004, 2005 et 2014). Peu après, Mél Hogan situera l'importance de l'émission de radio *Dykes on Mykes* dans l'articulation d'une sous-culture lesbienne à Montréal (MacPhee et Hogan 2006a-b, Hogan 2008). Iel documentera pour la première fois le groupe punk lesbien montréalais *Lesbians on Ecstasy* (Hogan 2005), qui a par la suite également été couvert par le grand théoricien queer Jack Halberstam dans la revue *Women and Music: A Journal of Gender and Culture* (Halberstam 2007).

C'est donc du côté des **musiques amateurs, DIY et des sous-cultures musicales** qu'il faut chercher pour entrevoir un portrait plus large de la participation des personnes de la pluralité des genres et de la diversité sexuelle à la vie musicale québécoise et, plus largement, du rapport entre musique et transgression des normes du genre. La première à aborder cette question de front a été Ève Lamont, dans son article « Jeunes femmes et "contre-culture" au Québec » (1986) publié aux *Cahiers du GRIF*. Le documentaire de Ronit Bezalel produit par l'Office national du film, *When Shirley Met Florence* (1994), est un autre exemple de référence qui, à travers un portrait intime de deux musiciennes amateurs d'une soixantaine d'années – l'une lesbienne, l'autre hétérosexuelle – avait permis d'aborder le rapport entre musique et minorisation par le genre et la sexualité. Quelques années plus tard, Lauraine Leblanc s'était entretenue avec des Montréalaises pour aborder la transgression des normes de genre chez des adolescentes qui participaient aux sous-cultures punk majoritairement masculines (par opposition au mouvement riot grrrl) dans les années 1990 (Leblanc 1997 et 1999). Une autre décennie plus tard, une série d'articles s'était penchée sur le rapport public/privé chez les artistes femmes (Lupien 2011 et 2012); et sur le rôle du centre d'artistes Studio XX, aujourd'hui Ada X, dans la création d'une sous-culture au croisement du féminisme, des technologies numériques et des arts (Parent 2008, Gerlach et Hamilton 2002a-b, Lupien 2011 et 2012, Sawchuk et Tripp 2013).

Ce n'est toutefois qu'à partir du milieu de la décennie 2010 que la construction des savoirs sur la participation des personnes de la pluralité des genres et de la diversité sexuelle aux sous-cultures musicales sera marquée d'une effervescence inédite, avec notamment des études sur les scènes punk (Desfossés 2014 et 2017), rave (incluant Tiga Sonntag, voir Borzeix 2016 et Girard 2020), rock queer (Laverdière 2015), kiki (Tailor 2019), glam et shock (Desfossés 2014); sur les cabarets du Village et du quartier Red Light et autres lieux de danse lesbiens (van Vliet 2021, Podmore 2015), gais (Foerster 2018, Roby 2011, voir aussi Allan 1997) et queer (Cooper 2022); puis en suivant les parcours professionnels des DJs Robert Ouimet (1948-2022; Burns 2016, Pemberton 2016) et Evelyne Drouin dite DJ Mini (Madden 2016). Cinq ouvrages recensés se penchent sur les performances drag, d'abord à la Maison des marins de Montréal au début du XX^e siècle (Renwick 2010) et chez Lana St-Cyr (1927-1986) au milieu du XX^e siècle (Podmore 2015), puis, dans un contexte plus contemporain, chez Mado Lamotte (Laberge 2013), Bijuriya

(née en 1981 ; Dharmoo 2021 et 2022) et au sein de la troupe de théâtre musicale Rita Baga (née en 1987) et Les Reines de Noël (Guèvremont 2021).

Du côté des **musiques commerciales et des pratiques musicales dites « légitimes »** (les musiques de concert, la chanson), bien que la recherche sur la pluralité des genres et la diversité sexuelle se soit construit un noyau solide autour de la figure publique de Rufus Wainwright (Bałżewska 2015, Hailand 2012, Jones 2008, Júnio 2008, Kerr 2009, Lake 2010, Mathieu-Lessard 2011, O’Connell 2011, Salerno 2016 et 2019, Schwandt 2010, Smith 2013, Williams 2016a-b) et, dans une moindre mesure, Clémence DesRochers (Perron 2001), Ariane Moffatt (née en 1979 ; Doyon 2012a-b, Konaté 2020 et 2021), Marilyn Lerner (née en 1957 ; Denis 2004, McNeilly 2008), Pierre Lapointe (né en 1981 ; Konaté 2020 et 2021, Laliberté St-Pierre 2019) et Claude Vivier (1948-1983 ; Goldman 2016, Kingston 2020, Novak 2007 et 2015, Rhéaume 2021, Richard 2017), dans la majorité des cas, les tabous propres à d’autres époques n’ont encore fait place qu’aux discours de corridors dans les milieux de la recherche⁶. Le coming-out posthume de Michel Louvain permettra sans doute de renouveler le regard sur son œuvre en ce sens (Gignac 2014, Savoie 1995, 2006b et 2021). Deux chapitres publiés au sein du volume *QuébeQueer. Le queer dans les productions littéraires, artistiques et médiatiques québécoises* (sous la direction de Isabelle Boisclair, Pierre-Luc Landry et Guillaume Poirier Girard) sortent toutefois du lot en ce qui concerne les musiques populaires, en considérant l’attachement queer pour Céline Dion (Leblanc 2020) et les différentes manières de penser le queer en musique chez Tiga Sonntag (né en 1974), Éric Lapointe et Béatrice Martin (née en 1989), dite Cœur de pirate (Girard 2020). Du côté des musiques de concert, les compositeur-rices et chercheur-ses Gabriel Dharmoo, Éric Champagne, Symon Henry, Martine Rhéaume et Maxime McKinley n’ont que très récemment offert les premières vignettes sur le queer dans les musiques nouvelles, en posant des questions de recherche jusqu’alors impensées en lien avec la création musicale et l’identité de genre. Existe-t-il une écriture queer, par exemple chez Claude Vivier (Champagne et Rhéaume 2021, Rhéaume 2021) ou Silvio Palmieri (1957-2018 ; Champagne 2021) ? une écriture queer racisée (Dharmoo 2019 et 2021) ? une écriture queer transculturelle (Henry 2021) ? une pluralité de perspectives queer dans les nouvelles musiques (Dharmoo et al. 2021) ? Quelle est l’histoire du queer en musique de concert au Québec (Champagne 2016, McKinley 2021b), et est-ce bien éthique que de vouloir œuvrer à la rendre visible⁷ ?

6. Symon Henry, « Pionnier-ère-s en histoire de la musique et en études queer au Québec », série de rencontres-conférences DIG! Différences et inégalités de genre dans la musique au Québec, 14 mai 2021.

7. Symon Henry s’exprimait en ce sens dans la cadre de la rencontre-conférence « Pionnier-ère-s en histoire de la musique et en études queer au Québec » le 14 mai 2021 : « Micheline Coulombe Saint-Marcoux, c’est flou, on connaît moins de choses sur sa vie privée. Les discours de corridor qui se sont rendus jusqu’à moi au Conservatoire me disaient qu’elle était queer. Je n’en suis pas certain-e. Par contre, je suis sûr-e qu’elle utilisait dans ses œuvres des textes emblématiques des mouvements féministes radicaux et lesbiens. [...] Pour moi, ce n’est pas des détails, le choix de ces textes n’est pas anodin. Le fait que [Saint-Marcoux] ait disparu de l’univers des recherches, pour moi, c’est un signe de ces éléments qu’il faudrait aller refouiller. Mais je ne sais pas s’il faut les queeriser, je ne sais pas si elle serait contente de se faire approprier par la communauté [queer] comme ça. Moi, en tant que jeune étudiant-e en composition, la découverte de ces textes-là a été une grande source de validation. D’autant plus qu’il n’y avait pas tant de textes qui parlaient d’elle. Quelques textes, mais pas d’études aussi approfondies que sur des personnages comme Claude Vivier ou comme Gilles Tremblay. »

Outre l'apport indéniable des champs critiques tels que les études queer et trans à la recherche en musique au Québec, c'est au croisement des cadres d'analyse intersectionnelle que la recherche sur **les femmes et les personnes Noires minorisées dans le champ du genre et la sexualité** en musique s'est développée au cours de la dernière décennie. Les deux essais d'Aïsha C. Vertus (dite DJ Gayance) sont d'ailleurs particulièrement révélateurs en ce sens (Vertus 2020 et 2021). Le film *Show Girls* produit par l'Office national du film du Canada (Lam 1998) est le premier documentaire recensé à s'intéresser aux contributions musicales des Québécoises Noires. Trois sous-champs d'intérêt se sont depuis consacrés à la musique et la vie musicale de femmes et de personnes trans Noires en musique. D'abord dans le rap, les histoires de pionnières de la plus haute importance, telles que Jennifer (Jenny) Salgado (J. Kyll) du groupe Muzion (Leclerc 2022, Leclerc et Phaneuf-Jolicoeur 2022) et Wavy Wanda (née en 1966; Desfossés 2020a-b), commencent tout juste à être documentées, auprès d'un portrait plus large des contributions des femmes et des personnes Noires de la pluralité des genres et de la diversité sexuelle au rap kebab actuel (Berg 2022, Desfossés 2022, Lamort 2014a-c, Lesacher 2012, 2014, 2015 et 2021), incluant à titre d'amatrices (Berg 2021). Ensuite, deux sous-branches se sont développées au sein des études critiques de la danse: les danses modernes africaines-diasporiques dans la lignée de la pratique de Katherine Dunham (Templeton 2012) et la danse de variétés sur les scènes jazz de la première moitié du XX^e siècle (Bédard 2019, Blais-Tremblay 2018 et 2019a, Jabouin 2021, Joachim 2021, Lys 2011, Mansbridge 2014, Peritz 2020, Thompson et Jabouin 2021, Wong 2022). Raphaël Jacques a d'ailleurs été le·a premier·ère à écrire sur la personnification féminine afro-descendante dans le jazz montréalais, en explorant la carrière et le parcours migratoire de Dick Montgomery (Jacques 2021). Deux ouvrages ont également contribué à documenter le rôle de premier plan des enseignantes de danse et de piano du quartier Petite Bourgogne à Montréal (Blais-Tremblay 2019b), incluant une thèse de grande qualité sur la pédagogie chez Daisy Peterson Sweeney (Campbell 2012). Enfin, des entretiens avec des artistes trans complètent le portrait de la littérature qui croise la musique, le genre et la racialisation: dans le hip hop, Blxck Cxsper (Danjé 2021) et, dans le folk-jazz, Beverly Glenn-Copeland (Hockin 2017, voir aussi Dixon 2019 et Levy 2020).

Si l'intérêt envers les croisements du genre et de l'autochtonie en musique survivra aux cinq décennies qui nous séparent des premiers travaux sur les katajjanig, la majorité des travaux critiques qui documentent **la création musicale chez les femmes Inuit et des Premières Nations**, outre les travaux synthèse de Beverley Diamond en la matière (Diamond 1989, 2002), datent de la dernière décennie et portent sur: Laura Niquay (née en 1982; Audet 2017), Alanis Obomsawin (Hill *et al.* 2022, Hoefnagels 2020, Kivi 1992a, Lewis 2006), Natasha Kanapé Fontaine (Marcoux 2017, Morin-Martel 2018, Moyes 2016), Beatrice Deer (née en 1985; Conti Irion 2017), Elisapie Isaac et Taqralik Partridge (née en 1975; Foot 2008). Des femmes figurent également dans des analyses des **rencontres interculturelles propres au contexte de la colonisation au Québec**, incluant les questions d'appropriation culturelle. On peut remonter jusqu'à un article de 1992 sur la chanson «Jack Monoloy» de Gilles Vigneault, qui met en musique le récit d'un homme autochtone amoureux de l'allochtone La Mariouche, ainsi que d'autres chansons interprétées par des allochtones posant un regard sur les enjeux de colonisation,

comme « Sam Séguin » et « Génocide » de Marie-Claire Séguin, ou « La chanson difficile » de Pauline Julien (Mathis 1992). Des exemples plus récents comptent les études des chansons en innu-aimun de Chloé Sainte-Marie (née en 1962 ; Audet 2015) ; les chansons « Octobre au mois de mai » et « Mater Maria » des autrices-compositrices-interprètes Lise Vachon (née en 1944) et Marie-Claire Séguin (Cancel-Bigay 2021a et c) ; et le déploiement d’imaginaires décoloniaux dans les œuvres d’artistes rap afro-descendant·es (Germain 2021).

En ce qui concerne l’étude des **pratiques musicales des femmes et des personnes à la fois minorisées dans le champ du genre et migrantes**, on compte une série d’articles scientifiques de Judith Cohen sur les pratiques musicales de femmes de la diaspora séfarade à Montréal (2007, 2011) et d’autres qui portent spécifiquement sur la chanteuse et poétesse Bouena Sarfatty-Garfinkle (1916-1997 ; Cohen 2011, Havassy 2007, Melammed 2004) ; les articles de Claire Lesacher sur les rappeuses d’origine haïtienne à Montréal (2015) et d’origine montréalaise en Algérie (2012) ; ainsi qu’un corpus croissant de littérature sur les parcours migratoires de chanteuses populaires telles que Bia (née en 1967 ; Abbrugiati 2018 et Cassiano 2018, 2019, 2020), Lynda Thalie (Nabti 2017, Proulx 2008) et Lhasa de Sela (Andrieu 2017, Proulx 2018, Goodman 2019). Les travaux de Caroline Marcoux-Gendron, qui lancera sous peu un projet de recherche sur les parcours professionnels de musiciennes migrantes (voir Marcoux-Gendron et Champagne 2022), serviront sans doute d’ancrage essentiel pour l’étude de la vie musicale des femmes et des personnes à la fois migrantes et minorisées dans le champ du genre au Québec. Ce projet d’envergure permettra également de renouveler le regard sur les rapports de genre dans le cadre des riches collaborations interculturelles comme celles portées au cours des dernières années par des figures comme Björk (née en 1965 ; Marcotte 2017, McKinley 2021a).

C’est aussi dans le cadre d’une démarche d’analyse féministe intersectionnelle que des **études sociomusicologiques sur les rapports de genre** se sont développées de manière exponentielle à partir du milieu des années 2010. Dans la majorité des cas, ces études se penchent sur une seule scène ou genre musical qu’elles conçoivent à titre de « régime d’inégalités⁸ ». Les deux premières études à caractère sociologique à s’attarder aux rapports de genre dans les musiques populaires proviennent de la chanson. Dès 2002, Lucie Joubert s’était penchée sur les contributions du compositeur Stéphane Venne (né en 1941) aux mutations sociales propres au genre dans son travail avec les interprètes féminines de ses chansons, dont Renée Claude (Joubert 2002). Ensuite, avec l’essai « Pour ne pas chanter idiot », Isabelle Boisclair offrait un premier regard critique sur le rapport entre les représentations de la féminité dans la chanson et la reproduction sociale des identités de genre. Plutôt que de poser l’enjeu de l’existence d’une écriture féminine ou féministe ou de la légitimité culturelle genrée, Boisclair s’interroge ainsi : quelles identités les chansons elles-mêmes fabriquent-elles (Boisclair 2014) ? Des études qui croisent les méthodes sociologiques et l’étude de la musique se sont notamment

8. Voir notamment Joan Acker, « Inequality Regimes: Gender, Class, and Race in Organizations », *Gender & Society*, vol. 20, n° 4, 2006, p. 441-464.

penchées sur les rapports de genre dans l'électroclash (Madden 2012 et 2013), le slam (Lalonde 2015), le rap (voir en particulier Simard et Kirouac Massicotte 2022 à propos des rappeuses Donzelle [née en 1978], Calamine et MCM, ainsi que Desfossés 2022, Lesacher 2012, 2014, 2015, 2016 et 2021), le jazz à l'ère du swing (Blais-Tremblay 2017, 2018, 2019b), l'improvisation jazz (Champagne 2019), la danse swing (Batty 2020 et 2021), le techno (Brethomé 2021), le métal (Beauchamp 2021), la radio commerciale (Bonin-Labelle 2020, Maki 2008, Watson 2021), la radio communautaire (Copeland 2018, Leventhal, McInnis et Wilson 2020) et la radio pirate (van der Zon 2020).

Certaines thématiques ont été porteuses en ce qui concerne le croisement de la musique, du genre, des sexualités et des autres axes d'inégalités sociales : c'est le cas de la **thématique de la violence**. Mis à part les biographies sur Nathalie Simard *Briser le silence, Nathalie* (Vastel 2005) et son autobiographie *Les chemins de ma liberté* (Simard 2015), qui abordent les violences à caractère sexuel dans l'industrie de la musique, et l'autobiographie d'Alys Robi *Un long cri dans la nuit. 5 années à l'asile* (Robi 1990), qui décrit les violences sexistes et capacitistes qu'elle a subies en milieu hospitalier, c'est à partir de l'article d'Andra et Marta McCartney sur la composition d'Hildegard Westercamp (née en 1946) *École Polytechnique* (1990), créée en réponse à l'attentat féminicide du 6 décembre précédent, que la littérature scientifique aborde de front le lien entre musique, genre et violences au Québec (voir aussi McCartney et McCarthy 2012). Une génération plus tard, Symon Henry y faisait écho avec sa critique de *Le rouge des crépuscules n'est qu'un détour à noyer*, une œuvre composée par Gabriel Ledoux en réponse aux tueries de Columbine au Colorado (États-Unis) et du collège Dawson à Montréal (Henry 2016). Depuis, des études ont été réalisées sur le genre et les violences à caractère sexuel (Aftermetoo 2021a-f, Brunette 2021), la violence conjugale (Genest 2022, Ringuet 2021) et le harcèlement psychologique dans l'industrie de la musique (Bissonnette 2022). La violence homophobe est abordée dans le hip hop (Lamort 2014a), dans le vidéoclip «College Boy» de Xavier Dolan (Hakeem 2020), dans la composition «They're All in Families» de Marilyn Lerner (McNeilly 2008) et dans le traitement médiatique réservé à Hubert Lenoir (né en 1994) lorsqu'il a témoigné de sa détresse psychologique lors d'une émission de variétés de grande écoute (Leguerrier 2019).

Enfin, aux côtés des études scientifiques et journalistiques récentes sur les inégalités de genre dans l'industrie musicale du Québec et de la francophonie canadienne (Bissonnette 2022, Brooks *et al.* 2021, Canadian Live Music Association 2022, Croteau 2019, Daguzan Bernier 2019a-b, Lavoie-Ricard 2018, Robineau 2013, Vallet 2019, Women in Music Canada 2019), les chercheur·ses se sont également intéressé·es à **l'entrepreneuriat musical féminin**, proposé dès 1979 par Jacqueline Lemay comme alternative aux rapports de genre inégalitaires qu'elle observait dans l'industrie du disque de l'époque. À travers la mobilisation féministe à la fois en musiques populaires, par exemple à travers les productions des *Folles alliées* (Godbout 1993), et en musiques de concert, comme aux Productions SuperMusique (Robineau 2004a), la littérature brosse un portrait de «femmes», comme le rappelait Diane Labrosse des Productions SuperMusique, «qui ont toujours eu un bon sens de l'organisation [...]. Elles ont une facilité à prendre en charge des situations organisationnelles, que ce soit sur le plan musical ou domestique» (citée dans Prévost 2009, p. 72). Au tournant des années 2020, la théorisation en français du

concept de «safe(r) space», ou «espace (plus) sûr», a permis de renouveler le regard sur les lieux, les sous-cultures et les ensembles musicaux exclusifs aux femmes et aux personnes minorisées dans le champ du genre et de la sexualité, que ce soit au sein du chœur féministe Maha (Harrison-Boisvert 2021), dans la mise en place d'un *Sarau das minas* à Montréal («soirée de sororité artistique» d'inspiration brésilienne) (Carvalho 2021) ou dans les organisations féministes en musique (Blais-Tremblay et Champagne 2020).

Outre ces grandes thématiques, les perspectives intersectionnelles ont donné lieu à une riche mosaïque d'approches et de thématiques d'étude qui ont été déployées de manière plus ponctuelle au cours des dernières années, en croisant par exemple le **genre et le vieillissement** en musique, comme dans le cas de la participation de Lucie Lafortune au concours Étoile des aînés (Grenier et al. 2020), chez les ondistes Suzanne Binet-Audet (née en 1942) et Marie Bernard (née en 1951; Madden 2020) et dans les chansons d'amour «de fin du monde» (Dietmar 2015); le **genre et le genre musical**, notamment chez la pianiste Vera Guilaroff (1902-1976; Blais-Tremblay 2020, Litchfield 2015) et en ce qui concerne l'étiquette «jazz» (Blais-Tremblay 2017 et 2018); le **genre et le numérique** dans les musiques populaires, notamment dans le cas de la chanteuse Claire Elise Boucher dite Grimes (née en 1988; Enguídanos Gómez 2019, Ohlendorf 2016) et de son zézaiement (Holmes 2019); les **musiques Sourdes** (Cripps et Lyonblum 2017, Cripps 2022, Cripps et al. 2022, Leduc et al. 2021), incluant chez les personnes Sourdes vieillissantes (Grenier et Leduc 2022); le **rôle du care et de l'écoféminisme** dans la création féminine chez Mara Tremblay, Salomé Leclerc (née en 1986) et Ariane Moffatt (Piré 2016); et enfin, les enjeux de **santé mentale aux croisements de la célébrité en musique** et de la minorisation par le genre, notamment dans les deux autobiographies de Florence K (née en 1983), *Buena vida* (2017) et *Nueva vida* (2021), et dans les ouvrages qui portent sur la carrière d'Alys Robi (Ringuet 2021, Robi 1980 et 1990, Savoie 2018, Sévigny 1994).

Bien plus que cinq noms, donc, pour espérer enfin relever le défi lancé par Marie-Thérèse Lefebvre.

Conclusion

Faire la revue de la littérature sur les femmes et les personnes de la pluralité des genres et de la diversité sexuelle en musique au Québec, c'est d'abord faire l'histoire de leur présence, de leur inclusion au sein des institutions qui les accueillent et les diffusent depuis 1874. D'abord à titre d'objets d'étude, les femmes et les personnes 2SLGTBQIA+ en musique s'inscrivent d'ores et déjà dans l'historiographie de la musique au Québec, même si des considérations disciplinaires ont contribué à ce que la recherche évolue en vases clos. Il importe d'agir afin d'interrompre rapidement les processus par lesquels ces voix sont étouffées en contribuant à l'élaboration de plateformes qui sauront, au contraire, mieux les disséminer. C'est seulement ainsi que les différents publics de la musique au Québec pourront prendre le pouls de son histoire plurielle.

Cette revue de littérature a également permis de faire la démonstration empirique d'une forte corrélation entre les thématiques de recherche et les marqueurs identitaires du·de la chercheur·se. En d'autres termes, ce sont dans une très forte majorité les femmes qui se sont intéressées aux femmes; et plus largement, les chercheur·ses aux croisements d'axes d'inégalités multiples qui ont fait l'histoire de la vie musicale non dominante au Québec – en particulier des étudiant·es. En focalisant dans cet article uniquement sur les ouvrages parus qui ont situé les femmes, les genres et les sexualités minorisés en leur centre, il nous a été permis de découvrir et, nous l'espérons, d'amplifier les nombreux projets de maîtrise et de doctorat qui, depuis la fin des années 1960, dynamisent le milieu de la recherche à partir de sa propre marge. L'inclusion de ces ouvrages dans la bibliographie DIG permet ainsi de démontrer que des personnes marginalisées participent depuis longtemps à la construction des savoirs, non seulement à titre d'objets d'étude, mais à titre d'agentes de la mise en récit de l'histoire culturelle québécoise. Surtout, que c'est en contribuant à l'édification des connaissances à *partir de leur propre posture* au sein du monde social qu'elles occupent – des postures qui ne sont encore que mal accommodées par l'historiographie et, plus largement, le monde – qu'elles ont pu enrichir les horizons de la connaissance.

Enfin, les réseaux intergénérationnels qui se sont développés dans la foulée d'initiatives à la fois rassembleuses et porteuses, telles que les activités d'enseignement, de rayonnement scientifique et de vulgarisation de la recherche de Maryvonne Kendergi puis de son étudiante Marie-Thérèse Lefebvre, qui ont elles-mêmes donné lieu aux travaux d'une nouvelle génération d'étudiantes dont faisait partie Cécile Tremblay-Matte, démontrent bien à quel point un mentorat à la fois rigoureux, rassembleur et élevant en milieu universitaire peut être essentiel pour la pluralisation de l'imaginaire culturel. En 1979, Jacqueline Lemay parlait ainsi de l'importance que les femmes prennent leur place dans l'industrie du disque: «Dans la collaboration, les femmes ne peuvent qu'élargir leur champ d'horizon, qu'enrichir leur potentiel de créativité. [...] Il ne reste qu'à souhaiter que ces femmes en arrivent à être une réalité de groupe, une présence non plus exceptionnelle mais constante (Lemay 1979, p. 67-68).» Par la présentation d'un portrait intégré du développement de la littérature sur les genres et les sexualités en musique au Québec, c'est précisément cette «réalité de groupe», cette «présence non plus exceptionnelle mais constante» que nous souhaitons, du point de vue tant historiographique qu'épistémologique, concrétiser. Dans des mots de Sara Ahmed tirés de *Living a Feminist Life*:

Le féminisme est au cœur de la production de tous les savoirs; de notre manière d'écrire, de notre sélection de ceux·elles que nous citons. Le féminisme, c'est un projet de construction. Si nos textes sont des mondes, ils doivent être faits de matériaux féministes [...] Les citations peuvent être des briques féministes: ce sont les matériaux à travers lesquels, à partir desquels, nous créons les lieux communs que nous souhaitons habiter⁹.

9. Sara Ahmed, *Living a feminist life*, Durham, Duke University Press, 2017, p. 14 et 16; je souligne et traduis: «Feminism is at stake in how we generate knowledge; in how we write, in who we cite. I think of feminism as a building project: if our texts are worlds, they need to be made out of feminist materials... Citations can be feminist bricks: they are the materials through which, from which, we create our dwellings.»

Au final, c'est bien ce que visent la revue de littérature et la bibliographie sur les genres, les sexualités et autres pratiques non dominantes en musique au Québec: qu'elles en arrivent à coaliser le milieu de la recherche en musique autour d'un tel lieu commun, celui d'une musique québécoise « femme·eux·ze », où les femmes ainsi que tous·tes ceux·zes [sic] qui en ont fait partie puissent y être représenté·es, puissent y être cité·es, puissent y co-habiter.