

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

Dalila Vasconcellos de Carvalho

Volume 22, numéro 1-2, printemps 2021

La musique et le genre

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1102232ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1102232ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Société québécoise de recherche en musique

ISSN

1480-1132 (imprimé)

1929-7394 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

de Carvalho, D. V. (2021). Quadruple défi pour les artistes femmes, immigrantes et allophones : le cas du premier *Sarau das Minas* Montréal. *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, 22(1-2), 123-135.
<https://doi.org/10.7202/1102232ar>

Résumé de l'article

Cet article porte sur le processus de création du premier *Sarau das Minas* Montréal : une soirée de sororité artistique qui s'est déroulée le 8 mars 2020. Il s'agit d'un événement artistique conçu, dirigé et réalisé par une équipe de femmes, immigrantes et allophones. Cet événement est ancré, d'une part, dans une démarche féministe empirique inductive visant la construction d'une scène sûre pour des artistes femmes immigrantes et allophones. D'autre part, il s'inspire de l'analyse préliminaire des données de ma recherche de doctorat sur les musicien·nes immigrant·es oeuvrant sur le marché de la « musique du monde » à Montréal. La construction d'une scène sûre pour ces femmes implique l'aménagement d'un espace dans lequel elles sont avant tout reconnues et appréciées en tant qu'artistes. En outre, l'analyse des données recueillies montre que le fait d'être à la fois artiste, femme, immigrante et allophone s'impose comme un quadruple défi. En s'inspirant de la notion d'« espace sûr », ce projet événementiel cherchait des réponses pragmatiques à deux problèmes vécus par les artistes femmes immigrantes allophones : leur sous-représentation dans le milieu artistique professionnel québécois et la langue en tant qu'obstacle à leur inclusion. Le *Sarau* résulte ainsi du travail collectif et de la volonté d'un groupe de femmes artistes, immigrantes et allophones entreprenant une démarche d'émancipation vis-à-vis leur propre invisibilité.

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

Dalila Vasconcellos de Carvalho
(Université de Montréal)

Le premier *Sarau das Minas Montréal* : soirée de sororité artistique

Le *Sarau*¹ *das Minas Montréal* est un événement artistique qui a été conçu, dirigé et réalisé par une équipe de femmes immigrantes² et allophones³ et qui s'est tenu le 8 mars 2020, quelques jours à peine avant la fermeture des lieux publics en raison de la pandémie de COVID-19. Le terme *sarau* signifie « après-midi » (Tennina 2013), bien qu'on utilise généralement la traduction libre « soirée » en français. Les deux mots suivants tirés du titre de l'événement, *das minas*, correspondent à « des filles ». En portugais brésilien, cette expression dénote clairement qu'il s'agit d'un événement fait pour et par des femmes, ce qui se rapproche davantage de la locution « soirée de filles » que de sa traduction plus littérale « soirée des filles ».

Selon Oliveira (2020), la sociogenèse du *sarau* à São Paulo est intimement liée à l'histoire des salons littéraires et artistiques du XIX^e au début du XX^e siècle. Cette pratique culturelle inspirée des salons européens — notamment des soirées parisiennes — a été adaptée au contexte brésilien par une élite cosmopolite constituée de familles traditionnelles et aristocrates qui se sont enrichies en exploitant des plantations de café, de même que par la bourgeoisie urbaine issue de l'industrialisation plus récente de la ville. À l'origine, le *sarau* tenait lieu d'espace de sociabilité pour les élites, les intellectuels, les mécènes et les artistes de différentes disciplines (surtout des hommes), dans l'intimité d'un salon. Plus tard, des groupes moins privilégiés de la société se sont réapproprié le *sarau*. Aujourd'hui, ce type d'événement a lieu partout au Brésil et constitue souvent

un important espace de résistance culturelle, artistique et politique⁴.

La portée socioculturelle spécifique du *sarau* présentait un cadre particulièrement en phase avec les objectifs de notre soirée du 8 mars 2020. Dans « notre » *Sarau*, on ne comptait que des artistes femmes, majoritairement immigrantes, et dont la langue maternelle n'est ni le français, ni l'anglais. Neuf artistes⁵ — quatre musiciennes, un groupe musical féministe, deux poétesses, une troupe de théâtre et une actrice — ont offert des prestations de leur choix, d'une durée d'environ dix à quinze minutes. Originaires du Brésil, du Canada, du Chili, d'Égypte, d'Iran et du Venezuela, ces artistes montréalaises ont performé en français, aussi bien que dans leur langue maternelle, soit l'arabe, le portugais, l'espagnol, le perse ou l'anglais. Pour son cachet plus amical, décontracté et intime, la formule du *sarau* a été préférée au spectacle conventionnel afin d'offrir à ces femmes artistes une scène moins intimidante, facilitant la proximité et le partage avec le public, mais surtout, l'opportunité pour les artistes de se rencontrer entre elles.

De la recherche à l'action : une scène pour les artistes femmes, immigrantes et allophones

Il importe de situer le processus de construction de notre *sarau* dans le contexte plus général de mes recherches doctorales et des rencontres qu'elles ont occasionnées. À l'automne 2019, je me trouvais à la fin de mon enquête de terrain. J'amorçais alors l'organisation des données collectées auprès de musicien·nes immigrant·es. Au cours de l'année précédente, j'avais réalisé

¹ Dans cet article, j'utilise le terme avec une majuscule, *Sarau*, pour désigner l'événement du 8 mars 2020. Voir la page Facebook accessible au <https://www.facebook.com/saraudasminasmontreal/>, ainsi que la page Instagram : <https://www.instagram.com/saraudasminasmontreal>. Le terme en minuscules, *sarau*, fait référence de façon plus générale au type d'événements au sein duquel il s'inscrit.

² Afin de rester fidèle à la définition du verbe *immigrer*, qui renvoie au fait d'arriver dans un pays étranger dans le but de s'y établir, j'utiliserai dans cet article le terme immigration et son dérivé, immigrant·e, plutôt que migration ou migrant·e. Ce terme met l'accent à la fois sur son aspect durable, sur un processus bureaucratique d'acquisition et de régularisation du statut d'entrée contrôlé par l'État, ainsi que sur « l'élaboration lente d'une nouvelle identité durable » (Aguirre 1995, 10).

³ Par « allophones », j'entends les personnes dont la langue maternelle n'est ni le français, ni l'anglais. Il n'est pas question ici de la langue d'usage à la maison ou de la langue parlée au travail (Mcall 1992).

⁴ Par exemple, au début des années 2000, le *sarau* a été réapproprié et transformé dans les régions périphériques de la ville de São Paulo à travers le « *Sarau da Cooperifa* ». Le mot *Cooperifa* signifie « Coopérative culturelle de la Périphérie ». Cet événement organisé par le poète Sérgio Vaz se tient régulièrement depuis sa première édition (Tennina 2013, 12, c'est moi qui traduis).

⁵ J'aimerais remercier toutes les artistes qui ont participé au *Sarau* (par ordre alphabétique) : Mafer Bandola, Aloysius Bell, Ligia Borges, Carolina Chmielewski, Cleo Fonseca, Amal Idris-Haroun, Lara Klaus, Fabienne Lucet, Elham Manouchehri, Lissiene Neiva, Bianca Rocha et Marisol Vera.

des entretiens avec plusieurs artistes femmes et immigrantes d'origine brésilienne (comme moi), que j'avais fréquentées dans leurs milieux de travail et durant leurs spectacles. Me sachant pianiste et compositrice, la chanteuse brésilienne Flávia Nascimento⁶ m'a proposé d'organiser une rencontre musicale. J'ai donc invité Flávia et deux autres chanteuses brésiennes chez moi : Lissiene Neiva — établie à Montréal depuis plus de dix ans — et Bianca Rocha, qui venait d'arriver en ville.

Deux idées ont émergé de cette rencontre : premièrement, l'envie de fonder un groupe musical féministe dédié à la valorisation des compositrices de musique populaire brésilienne, que nous avons nommé *Todas* [Toutes]. Deuxièmement, nous souhaitons organiser un événement musical destiné à des femmes immigrantes comme nous. Puisqu'il était difficile pour ces trois chanteuses de conjuguer leurs carrières respectives avec l'organisation d'événements artistiques, nous avons décidé (d'un commun accord⁷) que j'assurerais la direction du *Sarau*. Je suis donc partie à la recherche d'autres femmes immigrantes brésiennes intéressées et disponibles pour coorganiser un tel événement à Montréal. J'ai rencontré Ligia Borges⁸, qui a contribué au projet en tant que comédienne, travailleuse culturelle et productrice. Par la suite, la muséologue et designer Suellen de Sousa⁹ s'est jointe à notre équipe en tant que productrice et responsable de la diffusion et des communications¹⁰.

Dans cet article, je présente en premier lieu une analyse préliminaire des questions entourant les musicien·nes immigrant·es œuvrant dans le réseau de la « musique du monde » à Montréal. Dans ma thèse de doctorat, je soutiens que cette catégorie, largement critiquée sur le plan théorique par les ethnomusicologues et les anthropologues (Stokes 2004 ; Lortat-Jacob 2000 ; Feld 2004) réfère à un monde ou à un réseau musical fonctionnant comme n'importe quel autre « monde de l'art ». Ce concept du sociologue Howard S. Becker renvoie à la chaîne de coopération composée de toutes les personnes et organisations

qui produisent des événements et des objets que ce monde définit comme de l'art (Becker 1976). Ainsi, j'aborde la « musique du monde » en tant que réseau formé par un ensemble d'acteur·rices composé d'individus (musicien·nes, travailleur·euses culturel·les, agent·es, etc.) et d'institutions (organismes subventionnaires, organismes sans but lucratif, etc.) qui disposent de pouvoirs et de ressources (matérielles et symboliques) inégales pour le façonner et pour en faire partie. L'objectif principal de ma thèse étant de me pencher sur les divers obstacles professionnels, artistiques, esthétiques et discursifs que les musicien·nes immigrant·es rencontrent au cours de leur carrière de « musicien·nes du monde », je montre que cette catégorie polysémique et sujette à controverse est constamment renégociée par ces personnes en fonction du contexte social et politique, et que les réseaux qui s'articulent autour de cette étiquette sont d'une importance fondamentale pour la construction de la carrière des musicien·nes immigrant·es à Montréal¹¹.

Je présente également dans ce texte une réflexion ancrée dans une démarche féministe empirique inductive visant à construire un « espace sûr » pour les artistes femmes, immigrantes et allophones. Comme je le montrerai ci-dessous, l'immigration s'ajoute à des problématiques historiques sur le plan de l'identité de genre dans les arts et dans la musique, les femmes ayant déjà à surmonter plusieurs obstacles afin d'être reconnues comme créatrices et interprètes professionnelles. Plusieurs auteur·rices se sont penché·es sur le manque de reconnaissance dont souffrent les femmes et leurs œuvres à travers l'histoire et dans différents mondes de la musique (Bowers et Tick 1987 ; Rousseau-Dujardin 1991 ; Whiteley 1997 ; Escal et Rousseau-Dujardin 2000 ; Green et Ravet 2005) et plus généralement dans les arts occidentaux (Nochlin 1993 ; Sofio 2006 ; Trasforini 2007 ; Dumont et Sofio 2007 ; Pollock 2007). Une revue de littérature non exhaustive sur les rapports de genre dans les mondes de la musique en France¹² et au Brésil¹³ montre par exemple que le problème des inégalités de genre en musique, au-delà des spécificités de chaque

⁶ Pour plus d'informations à son sujet, consulter son site Internet : <http://www.flavianascimento.com/>.

⁷ Pour des raisons personnelles, Flávia Nascimento a dû abandonner le projet. Lissiane Neiva et Bianca Rocha ont fait partie du groupe *Todas*.

⁸ Elle est la fondatrice du groupe Théâtre de l'intime : <https://www.facebook.com/theatredelintime>.

⁹ Je la remercie au passage d'avoir créé l'affiche et l'identité visuelle du *Sarau*.

¹⁰ Dans le milieu culturel québécois, les équipes ainsi constituées procèdent généralement à la préparation d'une demande de subvention. Selon l'expérience des artistes immigrant·es interrogé·es dans le cadre de mes recherches, l'obtention d'une première subvention pour un projet artistique peut toutefois exiger plusieurs années. Parmi mes interlocuteur·rices, certain·es n'en ont jamais reçu, alors que d'autres n'ont obtenu un financement qu'après de nombreux essais. Ainsi, nous aurions pu prendre le risque d'attendre plusieurs années avant d'obtenir un financement, ou alors réaliser le projet dès maintenant en priorisant le travail collectif et bénévole de femmes intéressées par celui-ci. Puisque nous appréhendions les difficultés relatives au processus de demande de subvention, nous avons décidé de passer directement à l'action. Toutes les personnes impliquées dans cet événement ont donc travaillé de façon bénévole. J'aimerais remercier Ligia Borges à la production et à l'animation ; Suellen de Sousa à la production et à la conception graphique ; Xandra Stefanel à la photographie ; Julia Salles et Vanessa Conti Irion aux enregistrements vidéo ; Sacha Daoud à la technique et toute l'équipe de soutien constituée de Andrea Canete, Camila Coimbra, Monica Zahredine et Manon Alarie.

¹¹ J'aborde notamment l'émergence de la catégorie « musique du monde » dans les milieux universitaires américains au début des années 1960, son appropriation par les maisons de disques indépendantes au cours d'une réunion à Londres en 1987, puis son adoption plus large dans d'autres marchés nationaux : en France (Feld 2004 ; Stoke 2004), aux États-Unis (Taylor 1997), puis au Canada et au Québec dans les années 1990. Mes recherches m'ont permis de constater qu'il existe très peu d'études portant sur la « musique du monde » au Québec.

¹² En France, depuis les années 2000, les sociologues de la musique étudient l'accès des femmes aux professions artistiques, par exemple les musiciennes au sein des orchestres professionnels (Ravet 2006 ; 2011). D'autres auteur·rices s'inscrivent dans une trajectoire similaire ont abordé différentes problématiques liées aux inégalités de genre dans le milieu des arts professionnels en France : la division sexuelle du travail chez les musicien·nes

contexte et de chaque domaine musical, a de profondes racines historiques et symboliques. Cependant, une artiste femme qui est aussi immigrante et allophone se retrouve dans une position bien particulière lorsqu'elle tente une insertion dans le milieu artistique professionnel au Québec. Puisque la langue se trouve au cœur de la pratique de plusieurs disciplines artistiques, le fait de chanter, d'écrire, de réciter ou de parler dans une autre langue que le français et l'anglais pose un défi supplémentaire aux femmes qui œuvrent dans ce domaine.

La démarche féministe derrière le *Sarau* s'inscrivait donc dans une recherche de réponses pragmatiques à deux problèmes vécus par les artistes femmes, immigrantes et allophones que je détaillerai dans la prochaine section : premièrement, ces femmes sont sous-représentées dans les espaces professionnels du milieu culturel québécois ; deuxièmement, la langue constitue un obstacle à leur inclusion. En ce sens, l'organisation d'un *sarau* pourrait sans doute être incluse dans une conception élargie de la recherche-action telle que définie par John Dewey, selon laquelle l'acteur social apprendrait en faisant (Boutet 2016). Je préfère toutefois aborder la démarche qui a donné lieu à cet événement à partir du concept des « mondes de l'art » de Becker. Selon cette approche, toute œuvre d'art est le résultat d'un travail collectif « soumis à des principes classiques de division et de coordination [...] du travail, faisant l'objet de coopérations, de tensions et de conflits au même titre que les autres activités professionnelles organisées » (Buscatto 2012, 325). L'axe central de la démarche d'organisation du *Sarau* était donc la coopération entre les acteur·rices ; il s'agissait principalement de constituer un réseau de soutien pour des artistes femmes et immigrantes afin de les aider à surmonter les obstacles sociaux fondés sur le genre, l'immigration et la langue, qui exercent un impact sur leur pratique artistique¹⁴. En d'autres termes, bien que le *Sarau* soit une extension imprévue mais incontournable de ma recherche de doctorat, celui-ci résulte surtout de la volonté d'un groupe de femmes artistes, immigrantes et allophones d'agir en réponse à la situation

linguistique minoritaire dans laquelle elles se trouvent. Ainsi, notre défi était de répondre de façon pragmatique à la question suivante : comment réaliser un « espace sûr » pour des femmes artistes et immigrantes à Montréal ?

Il importe de s'attarder brièvement à la notion d'« espace sûr », qui s'est répandue de manière exponentielle à partir des mouvements des femmes de la fin du xx^e siècle. Cette locution a été utilisée dans de nombreux contextes militants et pédagogiques différents (Arbell 2021). Au sein des mouvements féministes, LGBTQIA2S+ et des droits civiques, une compréhension de l'« espace sûr » s'est développée dans le cadre d'une volonté de protéger les groupes marginalisés de la violence et du harcèlement (Chin 2017 ; The Roestone Collective 2014). En éducation, l'« espace sûr » est considéré comme une métaphore pédagogique qui présume que l'isolement physique et psychique des élèves est moindre lorsqu'ils sont suffisamment à l'aise pour s'exprimer librement entre eux (Boostrom 1998).

Si l'étude de la signification et des répercussions liées à la notion d'« espace sûr » demeure incomplète (Barrett 2010), elle s'est révélée être une source d'inspiration importante pour la conception de notre *Sarau*. Il faut cependant souligner que la transposition de la notion d'espace sûr dans le domaine des arts a ses limites. Puisque nous souhaitons créer un événement ouvert au public, donc accueillir toutes les personnes susceptibles d'être intéressées par cette initiative et ce, sans exclusion en fonction de leur genre, notre but n'a jamais été de créer un réel « espace sûr » dans le sens où l'emploient les militant·es ou les pédagogues¹⁵. La notion d'« espace sûr » a plutôt servi de métaphore pour nous aider à réfléchir aux raisons pour lesquelles nous considérions en avoir besoin. Pourquoi des artistes femmes, immigrantes et allophones à Montréal ressentent-elles le besoin de se retrouver dans un « espace sûr » ? De quoi souhaitent-elles spécifiquement se mettre à l'abri ?

(Ravet et Coulangeon 2003), la question des stéréotypes de genre dans le monde de l'art (Buscatto et Leontsini 2011), le défi des chanteuses et des instrumentistes de jazz (Buscatto 2003 ; 2005 ; 2008) et les femmes dans la musique populaire (Prévost-Thomas, Ravet et Rudent 2005). Buscatto (2008) affirme que de façon générale, les mondes de l'art semblent tous fermés aux femmes, qu'il s'agisse du monde de la musique populaire, de la musique classique, des arts plastiques ou de la littérature. Ravet (2016) est plus catégorique au sujet du monde professionnel de la musique en affirmant que « la musique demeure le domaine le moins féminisé des métiers de la création et de l'interprétation artistiques » (107).

¹³ Au Brésil comme en France, les études analysant les obstacles genrés auxquels les femmes font face dans leur trajectoire pour devenir professionnelles nous proviennent d'abord de la sociologie et de l'anthropologie. Simioni (2008) se penche par exemple sur l'insertion des femmes peintres dans le domaine des arts au Brésil de la moitié du xix^e siècle à 1922 ; Eleutério (2005) a étudié les femmes écrivaines entre 1880-1930, et Pontes (2010) a travaillé sur les comédiennes du théâtre moderne à São Paulo. Finalement, dans le monde de la musique populaire, Diniz (2005) se penche sur la carrière de la pianiste et compositrice Chiquinha Gonzaga (1847-1935), compositrice pionnière de *choros*, au Brésil. Du côté de la musique classique, Toffano (2008) analyse la carrière des pianistes érudites des années 1920. Les premiers travaux de recensement et de repérage des compositrices « effacées » de l'histoire de la musique populaire et savante ont été réalisés principalement par deux musicologues dans les années 1980 : Nilceia Barancelli (1987) et Eli Maria Rocha (1986). Inspirée par ces travaux, je me suis penchée à mon tour sur la carrière de deux musiciennes issues du monde de la musique classique durant la première moitié du xx^e siècle au Brésil, Helza Camêu (1903-1995) et Joanídia Sodré (1903-1975), afin de comprendre comment elles ont réussi à se tailler une place comme, respectivement, compositrice et cheffe d'orchestre, en occupant deux postes traditionnellement « masculins » (Carvalho 2012).

¹⁴ L'approche sociologique est encore plus pertinente lorsqu'il s'agit d'interpréter la carrière des artistes immigrant·es allophones, car elle permet d'aborder la vocation artistique comme un fait social : « Malgré leur caractère subjectif et leur indétermination apparente, il existe bien des conditions sociales de formation et de matérialisation des vocations artistiques » (Sapiro 2007, 9).

¹⁵ Le jour du spectacle, les conjoints et conjointes des artistes nous ont aidées à aménager l'espace. Sacha Daoud, batteur et réalisateur musical, a joué le rôle de technicien de son et a fourni gratuitement de l'équipement technique.

Artiste femme, immigrante et allophone : une problématique invisible

Le recensement canadien de 2016 (Hill Strategies 2020¹⁶) illustre la situation d'inégalité dans laquelle se trouvent les artistes femmes racialisées¹⁷ et immigrantes¹⁸. Si le revenu médian des femmes artistes au Canada est de 22 300 dollars (inférieur à celui des hommes artistes, qui est de 27 100 dollars), le revenu des femmes artistes autochtones et des femmes artistes racialisées est encore plus faible¹⁹. Les femmes artistes autochtones ont le revenu le plus bas (17 800 dollars), suivies par des femmes artistes racialisées (17 900 dollars) puis des femmes artistes racialisées et immigrantes (20 800 dollars). Il importe de noter que la position de la femme artiste immigrante est marquée par un cumul d'axes de minorisation. Parmi les artistes racialisées, 60 pour cent sont des immigrantes, alors qu'elles ne représentent que 14 pour cent des artistes non racialisées (Hill Strategies 2020, 3).

Malgré cette situation d'inégalité, une revue de littérature en sociologie et en anthropologie de l'art ou de la musique, ainsi que dans les domaines de l'immigration et des études de genre, révèle l'absence flagrante d'études sur les artistes femmes immigrantes, et plus spécifiquement sur les artistes femmes, immigrantes et allophones au Québec²⁰. Dans la littérature sur l'immigration, les femmes artistes, immigrantes et allophones œuvrant dans « les mondes de l'art » québécois sont rarement le sujet principal de l'étude. Généralement, elles sont amalgamées à la catégorie des « artistes immigrants » et l'analyse est réalisée sans aucune distinction entre les hommes et les femmes²¹. Plusieurs des chercheuses s'intéressent à « l'intégration professionnelle » des artistes immigrant-es et au

rôle facilitateur des arts ou de ses « manifestations culturelles » pour leur « intégration » sociale²².

Cinq constats principaux se dégagent de ces travaux. D'abord, toutes les auteur-rices observent un manque d'études sur le thème général de l'inclusion des artistes immigrant-es au Québec. Deuxièmement, les œuvres des artistes immigrant-es souffrent d'un déficit de visibilité dans la culture majoritaire. Troisièmement, les artistes immigrant-es rencontrent de nombreuses difficultés spécifiques lorsqu'ils et elles tentent de s'insérer dans le milieu artistique québécois. Les principaux obstacles rencontrés sont les suivants : l'absence d'un réseau pour se faire connaître, le manque de connaissances relatives au fonctionnement du milieu (subventions, organismes de soutien, etc.), l'absence de reconnaissance des expériences artistiques acquises ailleurs, la difficulté à maîtriser les codes culturels et artistiques locaux (les normes et les attentes qui prévalent dans la culture d'accueil), le manque d'appui pour la diffusion de leurs œuvres, et enfin la méconnaissance des pratiques culturelles et artistiques extérieures par les acteur-rices du milieu artistique local (les diffuseurs, les jurys, les critiques, etc.). Tous ces facteurs nuisent à la reconnaissance du statut d'artiste, d'autant que celui-ci s'acquiert surtout par la reconnaissance des pairs (Marcoux-Gendron 2015).

Quatrièmement, à l'exception de Bellavance (2000) et Aguirre (1995) qui ont étudié les artistes immigrant-es sans égard à la nationalité, la majorité des études sur les artistes immigrant-es se restreignent à un seul groupe national ou à une origine ethnique donnée, sans que ce choix ne soit justifié sur le plan méthodologique ou théorique. Cette tendance peut être interprétée comme s'inscrivant dans une propension à

¹⁶ Hill Strategies (2020), « Diversité démographique des artistes au Canada en 2016 », rapport 51, https://hillstrategies.com/wp-content/uploads/2020/01/rsa51_artistes_diversite2016.pdf, consulté en 18 mars 2022.

¹⁷ Dans le rapport Hill Strategies (2019), les personnes désignées comme « racialisées » correspondent aux individus que Statistique Canada décrit comme étant d'une « minorité visible » en se basant sur une question reliée aux antécédents des répondant-es : « Cette personne est-elle un : *Coches plus d'un cercle ou précisez, s'il y a lieu*. Blanc ; Sud-Asiatique (p. ex. Indien de l'Inde, Pakistanais, Sri-Lankais, etc.) ; Chinois ; Noir ; Philippin ; Latino-Américain ; Arabe ; Asiatique du Sud-Est (p. ex. Vietnamien, Cambodgien, Laotien, Thaïlandais, etc.) ; Asiatique occidental (p. ex. Iranien, Afghan, etc.) ; Coréen ; Japonais ; Autre — précisez » (Hill Strategies 2019, 48).

¹⁸ Ces données se réfèrent exclusivement aux « résidents permanents ». Tous les autres statuts d'entrée sont exclus du rapport. Selon Statistique Canada, les immigrants sont les personnes ayant déjà été un « immigrant reçu » : « [u]n “immigrant reçu” (résident permanent) [est] une personne à qui les autorités de l'immigration ont accordé le droit de résider au Canada en permanence » (Hill Strategies 2019a, 46).

¹⁹ Dans ce rapport, les personnes autochtones ne sont pas considérées comme étant racialisées (Hill Strategies 2019, 48).

²⁰ En 2021, le Centre des musiciens du monde a organisé le colloque *Femmes musiciennes du monde*. Pour en savoir plus, voir le rapport de Marcoux-Gendron et Champagne (2022).

²¹ Les travaux portant sur les artistes immigrant-es au Québec peuvent être classés selon les thématiques qu'ils abordent : l'apport des artistes immigrant-es (Bail-Milot 1984), notamment des artistes français-es et belges dans l'histoire de la musique au Québec (Gallat-Morin 1984 ; Houle 1996) ; la compréhension du parcours migratoire ou des stratégies identitaires à partir des créations artistiques (Rachédi 2008 ; Gordon 2010 ; Lamotte 2014) ; les manifestations artistiques — surtout musicales — en tant qu'expression culturelle et d'appartenance à un groupe national ou ethnique précis (Berthiaume-Zavada 1994 ; González, 2010) ; « l'intégration » socioculturelle et professionnelle des artistes dans un milieu local — notamment des interprètes-immigrant-es de la musique savante (Leyssieux 2012) ; le parcours de la reconnaissance dans le cas de musiciens d'origine arabe (Marcoux-Gendron 2015) ; l'analyse thématique de la chanson (Proulx 2008) ; un portrait sociohistorique de la musique latino-américaine à Montréal (Vega Vega 2018) et une vision panoramique inédite de la scène artistique latino-américaine (Argonza 2018). En sociologie, le travail de Guy Bellavance (2000) est centré sur le point de vue des artistes immigrant-es européens en arts visuels dans le contexte de l'art contemporain montréalais et les conditions sociales et professionnelles de leur « intégration ». Dans ses recherches, l'anthropologue Juan Carlos Aguirre (1995) présente des artistes immigrant-es de plusieurs disciplines venu-es de pays en développement et œuvrant dans le contexte artistique, culturel et politique québécois.

²² L'intégration est un concept polysémique à usages multiples qui doit être problématisé, surtout lorsqu'il semble placer les immigrant-es « [...] comme extérieurs à la société, dans un vacuum intemporel [comme s'ils] ne [faisaient] pas partie de l'État-Nation » (Fortin 2000, 10). Je lui préfère le terme « inclusion ».

l’ethnisation des rapports sociaux, qui consiste à expliquer les problèmes sociaux de l’immigration par l’origine nationale ou ethnique des immigrant·es. Pour éviter le piège « d’une ethnisation implicite de l’immigration » (Barats 2001, 177), j’ai appris au fil de mes recherches que c’est souvent d’abord le désir de devenir artiste professionnel qui pousse les artistes à immigrer au Canada et au Québec²³. Autrement dit, l’immigration est souvent une conséquence du désir de devenir artiste, et non le contraire. De plus, au-delà du rapport entre les obstacles rencontrés dans les lieux d’accueil et leur pays d’origine, les mondes artistiques qu’ils et elles investissent nouvellement au Québec sont constitués de rapports sociaux qui méritent d’être étudiés. Dans leur pays d’origine, leur musique n’était pas classifiée en tant que « musique du monde » — un bouleversement qui a de lourdes conséquences sur la trajectoire professionnelle et sur la démarche artistique des musicien·nes immigrant·es. En d’autres termes, ni l’étiquette « musique du monde » ni le réseau qu’elle sous-tend ne sont universels ou globaux, quoiqu’ils fassent partie de la vie culturelle montréalaise depuis au moins 35 ans²⁴.

Il faut enfin souligner une dernière lacune importante dans la littérature, soit l’absence d’une perspective constructiviste centrée sur le genre²⁵ et ses intersectionnalités (race et racialisation, classe sociale, entre autres²⁶), qui inclut les enjeux linguistiques. En effet, si la langue est un obstacle à l’inclusion des artistes immigrant·es allophones dans les milieux artistiques professionnels québécois, elle demeure un aspect très peu exploré, voire négligé dans plusieurs études²⁷.

La langue : un obstacle audible

La langue s’impose comme un obstacle de taille dans le parcours professionnel des travailleur·euses immigrant·es. Cette problématique est bien documentée dans des études sur l’immigration axées sur des professionnel·les issu·es d’autres domaines (Blain 2006 ; 2016 ; Armony 2020) et plus spécifiquement sur des immigrant·es allophones (Lebeau et Renaud 2002 ; Mcall 1992). Il est à noter qu’après les anglophones et les francophones, les allophones constituent une catégorie linguistique en croissance au Québec, ce qui représente un enjeu politique important depuis les années 1980 (Mcall 1992, 120). Selon le recensement canadien de 2016, 70,5 pour cent des immigrant·es au Québec ont une langue maternelle autre que le français ou l’anglais (Statistique Canada 2016). Mcall affirme qu’au-delà du fait que l’inclusion professionnelle de la population immigrante allophone se déroule dans un contexte marqué par des inégalités linguistiques historiques entre anglophones et francophones au Québec, il importe de considérer la multiplicité des situations associées aux enjeux linguistiques : le milieu de travail est-il francophone ou anglophone ? Quelle est la langue d’usage au travail, ainsi que la langue maîtrisée par les personnes immigrantes ? En effet, les obstacles à l’inclusion ne sont pas les mêmes pour les professions qui sont plus fortement centrées sur la lecture, sur l’écriture ou sur les échanges oraux (Mcall 1992, 125).

Comme en témoigne une vidéo produite à l’automne 2021 par la Société Radio-Canada, la problématique de la langue dans les mondes de l’art commence tout juste être débattue au Québec. Dans cette capsule, il est question des enjeux relatifs au travail des comédien·nes immigrant·es qui parlent « avec un accent » ; après tout, la parole est leur principal instrument

²³ Dans ma thèse de doctorat, je m’appuie sur un ensemble de 27 entretiens auprès de 19 musiciens et huit musiciennes immigrantes. Les langues maternelles des musiciens et musiciennes m’ayant accordé un entretien sont le portugais (Brésil, Mozambique, Portugal), l’espagnol (Argentine, Colombie, Mexique, Pérou), le persan (Iran), le kikongo (Congo), le créole (Haïti), le malgache (Madagascar), le bambara (Mali), le bassa (Cameroun) ainsi que le wolof, le peul et le linga (Sénégal).

²⁴ Le Club Balattou, fondé par Lamine Touré en 1987, l’organisme Musique Multi-Montréal (MMM), créé par Liette Gauthier en 1991 qui a organisé pendant 22 ans des festivals dédiés à la « musique du monde » et le Gala de l’ADISQ, qui inclut depuis 1996 la catégorie « musique du monde » dans ses prix, constituent des repères importants pour retracer l’histoire de la « musique du monde » à Montréal. La ville accueille actuellement trois événements phares dédiés aux « musiques du monde » qui sont devenus la principale porte d’entrée dans le milieu professionnel de la musique au Québec pour les musicien·nes immigrant·es : « MUZ : Rendez-vous des musiques métissées », organisé par Vision Diversité depuis 2006 ; le « Syli d’Or de la Musique du Monde », organisé par le Festival international Nuits d’Afrique depuis 2007, et « Mundial Montréal : Le rendez-vous nord-américain des musiques du monde », qui existe depuis 2011.

²⁵ Selon Dumont et Sofio, « [l]e genre, compris comme l’ensemble des valeurs et des normes intériorisées par les individus et structurées par l’idée d’une différence et d’une hiérarchie (l’une et l’autre à la fois naturalisées et indissociables [...]) entre “masculin” et “féminin”, traverse en effet la création artistique (c’est-à-dire tant les modalités de la production artistique — types de formation, choix professionnels et esthétiques, etc. — que les productions elles-mêmes), comme il traverse toute pratique sociale » (2007, 37).

²⁶ « L’intersectionnalité renvoie à une théorie transdisciplinaire visant à appréhender la complexité des identités et des inégalités sociales par une *approche intégrée*. Elle réfute le cloisonnement et la hiérarchisation des grands axes de la différenciation sociale que sont les catégories de sexe/genre, classe, race, ethnicité, âge, handicap et orientation sexuelle. L’approche intersectionnelle va au-delà d’une simple reconnaissance de la multiplicité des systèmes d’oppression opérant à partir de ces catégories et postule leur interaction dans la production et la reproduction des inégalités sociales [...] » (Bilge 2009, 70-71).

²⁷ Encore une fois, l’ouvrage *Monde et réseaux de l’art : diffusion, migration et cosmopolitisme en art contemporain* de Bellavance (2000) fait exception. L’auteur s’intéresse à l’insertion professionnelle de ces artistes à l’aune des enjeux linguistiques. Il brosse le portrait de six artistes professionnel·les en arts visuels venus d’Europe et d’Australie. Considéré·es comme « des exemples de réussite sociale et professionnelle », ces artistes allophones anglophones (leur langue seconde est l’anglais) ont réussi à « s’intégrer » professionnellement dans le milieu artistique francophone. Pourtant, l’auteur remarque que même s’ils et elles sont « intégrés à leur milieu professionnel », ils et elles ne le sont pas « nécessairement à la société majoritaire » (Bellavance 2000, 229).

de travail²⁸. Dans le milieu de la « musique du monde », les enjeux linguistiques prennent toutefois une forme un peu différente. Certains discours « enthousiastes » (*celebratory*), pour reprendre la terminologie de Feld (2004), continuent de mettre de l'avant des conceptions stéréotypées de la « musique du monde », notamment l'idée qu'elle serait plus « chargée » de spiritualité, plus ancienne, plus primitive et donc intemporelle et universelle, située au-delà des différences culturelles et lui permettant ainsi de faire fi des frontières linguistiques (Taylor 1997, 27). Comme l'ont pourtant souligné les ethnomusicologues Stokes (2004) et Lortat-Jacob (2000), « l'intercompréhension des peuples à travers la musique est une utopie. Les musiques sont l'expression majeure de la différence et de l'identité » (Lortat-Jacob 2000, 158).

L'analyse préliminaire de mes données de recherche sur les musicien·nes immigrant·es allophones montre également que la musique est loin d'être une « langue universelle ». Les inégalités linguistiques accentuent plutôt les difficultés d'insertion des artistes dans le monde professionnel. De fait, la langue fait figure d'obstacle de taille, parfois même incontournable. Les artistes allophones rencontrés rapportent au moins trois types de situations vécues où la langue a été une barrière. D'abord, plusieurs ont expérimenté de grandes difficultés dans le processus de rédaction et de dépôt des demandes de subventions. Ensuite, certain·es estiment que leurs compétences en tant qu'artistes sont remises en question en raison de leur accent ou de leur niveau de français oral, notamment lorsqu'ils et elles reçoivent des critiques à la suite de communications avec le public durant leur performance. Finalement, les artistes immigrant·es reçoivent souvent comme requête d'éliminer ou de réduire de leur prestation l'utilisation d'autres langues que le français, que ce soient des chansons composées dans d'autres langues ou pour communiquer avec le public. Plusieurs artistes qui se sont entretenus avec moi jugent cette requête discriminatoire envers eux-mêmes et envers l'ensemble des locuteur·rices de leur langue maternelle.

Ces constats nous rappellent la situation dénoncée par Samian, un rappeur de la Première Nation Abtibiwinini, qui a été exclu de la programmation du Festival international de la chanson de Granby en 2022. Selon les propos du rappeur, l'organisation aurait refusé de l'embaucher puisque la performance qu'il proposait n'était pas entièrement en français. Cet exemple montre qu'il existe un critère d'exclusion tout à fait explicite pour la participation à ce festival, à savoir la capacité ou la

volonté de présenter un spectacle avec un quota imposé de chansons en français²⁹. En ce sens, malgré les spécificités propres aux enjeux des artistes autochtones au Québec, les artistes autochtones et les artistes immigrant·es allophones font tout de même face à un même mécanisme de tri. De tels quotas auraient par ailleurs exclu toutes les artistes qui ont participé au *Sarau*. Ces situations illustrent bien de quelle manière la langue peut être à la base de plusieurs mécanismes d'exclusion dans le milieu professionnel de la musique au Québec — d'où l'importance de créer des lieux de performance plus sûrs pour la création musicale des artistes immigrant·es allophones.

Parmi les attributs linguistiques qui nuisent le plus à l'inclusion, il faut également mentionner la présence d'un « accent ». La majorité des organisatrices et des artistes immigrantes ayant participé au *Sarau* sont originaires d'Amérique latine et parlent le français et l'anglais avec un accent hispanophone ou lusophone. Victor Armony (2019, 2020) offre des pistes de réflexion porteuses pour comprendre comment l'accent peut constituer un obstacle à la participation de la population latino-américaine à la vie culturelle au Québec. Dans ses travaux sur l'expérience subjective de la discrimination systémique telle que vécue par la population québécoise d'origine latino-américaine, le sociologue montre que l'accent à lui seul peut déclencher des mécanismes de stigmatisation, notamment en agissant comme un marqueur de différenciation éveillant des perceptions stéréotypées et tirées de « l'imaginaire du “latino” porteur d'un exotisme à la fois attirant et inférieur » (Armony 2020, 348). Par exemple, les personnages hispaniques (hommes et femmes) sont « hypersexualisés et ridiculisés » à la télévision, surtout aux États-Unis (Armony 2020, 358). Même si les Latino-Américains bénéficient généralement d'une image globalement positive au Québec, « les stéréotypes associés à la population hispanique des États-Unis ont cours au Canada » (Armony 2019, 26). Et même lorsqu'« ils semblent inoffensifs ou bien intentionnés, [ces stéréotypes] ont des effets ultimement délétères » (Armony 2019, 32).

En effet, selon un sondage de 2017 présenté par le sociologue :

Même si presque neuf répondants sur dix affirment maîtriser le français parfaitement ou suffisamment, nous constatons que près d'un quart d'entre eux trouvent que la barrière linguistique est un obstacle très important dans leur vie quotidienne. En effet, 39 % des participants au sondage disent avoir vécu au Québec, en tant que victimes, un incident de discrimination fondée sur la langue (Armony 2019, 31).

²⁸ Joseph, Renée (2021). « L'accent : un atout ou une barrière? », Radio-Canada, <https://ici.radio-canada.ca/info/videos/media-8504744/accent-un-atout-ou-une-barriere>, consulté le 29 novembre 2022.

²⁹ Notons par ailleurs que Samian rappe aussi en français, même si son dernier album est entièrement en Anishinabemowin. L'organisme s'est par la suite excusé. Radio-Canada (2022). « Quota de chansons françaises : le festival de Granby se dit “désolé” », <https://ici.radio-canada.ca/espaces-autochtones/1865761/figg-samian-apnql-reactions-controverse-concert-prestation-francais-festival>, consulté le 22 mars 2022. Pour en savoir plus, il est possible de se référer à la thèse de Véronique Audet (2015) qui illustre certaines spécificités de la scène musicale populaire autochtone contemporaine au Québec.

Armony présente également les préjugés les plus répandus au sujet de la « personnalité latine » au Québec :

[...] le mépris de ses habilités intellectuelles (en termes d'éducation, d'intelligence, d'indépendance d'esprit, de rapidité mentale) est particulièrement prégnant. La qualité de l'expression verbale ou écrite — richesse du vocabulaire, utilisation de dispositifs rhétoriques, clarté dans l'exposition des idées — peut être perçue erronément et injustement comme indicateur de l'intelligence et des connaissances de celui qui parle (ou rédige un texte). Il n'est donc pas surprenant que la personne qui parle la langue locale avec difficulté puisse être infantilisée, moquée ou dépréciée (Armony 2019, 33).

Ainsi, comme ils et elles ont vécu plusieurs situations de discrimination en fonction de la langue, les immigrantes latino-américaines sont déçues de la discordance entre « le sentiment d'avoir “fait son devoir” d'intégration linguistique et la réponse sociétale qui leur est adressée » (Armony 2019, 32).

La démarche féministe du *Sarau* : inventer une scène sûre tout en la faisant

Les réflexions quant aux enjeux linguistiques — et particulièrement les problématiques associées à l'accent —, aux croisements des axes de minorisation propres au genre, à la racialisation et à la nationalité, étaient au cœur de l'organisation du *Sarau*. Face à cette accumulation de facteurs de différenciation accentuant les inégalités sociales, l'événement représentait une tentative pour ces artistes femmes, immigrantes et allophones de se mettre à l'abri des situations de discrimination qui, dans d'autres contextes, peuvent contribuer à la dévalorisation de leur travail en tant qu'artiste. Comme nous venons de le voir, les artistes femmes, immigrantes et allophones se retrouvent dans une situation d'iniquité et d'invisibilité durant leur parcours d'insertion dans le milieu professionnel artistique au Québec. Le fait d'être à la fois artiste, femme, immigrante et allophone s'impose donc comme un quadruple défi.

Conscientes de ce positionnement social, les organisatrices du *Sarau das Minas Montréal* ont décidé de créer un événement qui apporterait quelques solutions concrètes à leur invisibilité. Des critères particuliers ont été adoptés lors de la mise en place de la programmation de l'événement. D'autres concernaient plutôt l'aménagement de l'espace. Tel que mentionné, notre équipe d'organisation était majoritairement formée de femmes immigrantes et allophones. Les organisatrices cherchaient

à créer un espace interculturel où chacune de ces femmes pourrait être représentée, tout en montrant qu'il est possible d'organiser un événement culturel à leur image. Quant à la programmation du *Sarau*, elle a été soigneusement conçue en fonction de deux critères principaux. L'objectif premier étant de mettre en place une scène « sûre », les artistes immigrantes ont bénéficié d'un espace où elles étaient reconnues et appréciées d'abord en tant qu'artistes (plutôt qu'en tant qu'immigrantes). De fait, l'organisation leur fournissait un public, une équipe de production et des collaborateur·rices qui respectaient leur démarche artistique, de même qu'elle leur offrait également la possibilité de performer ou de communiquer avec le public dans leur langue maternelle. Les créations en français étaient toutefois bien accueillies. Par exemple, Marisol Vera, travailleuse sociale, peintre et poète, a rendu hommage aux femmes autochtones d'ici et d'Amérique latine avec son poème intitulé « Victimes parfaites ».

Nous voulions également que le *Sarau* offre un « espace sûr » pour celles qui souhaitaient faire leurs premiers pas sur scène. C'est ainsi que l'anthropologue et poétesse Amal Idris-Haroun³⁰ a récité un de ses poèmes en public pour la première fois. Elle en a d'abord présenté la version en arabe, puis sa traduction française. De même, le groupe féministe brésilien *Todas*³¹ [Toutes], a offert sa première performance en public. Enfin, le collectif *Roda Viva*³² a présenté un extrait de sa toute première pièce de théâtre³³. Dans cet « espace sûr », des artistes plus expérimentées étaient encouragées à explorer de nouvelles avenues. La musicienne et chanteuse iranienne Elham Manouchehri³⁴ (fondatrice du groupe DIBA³⁵) nous a offert une rare occasion de la voir seule sur scène et d'entendre uniquement sa voix et son tär. Enfin, nous avons priorisé les artistes indépendantes — c'est-à-dire celles qui s'autoproduisent —, ce qui a permis d'assurer à l'événement une grande diversité artistique et sociale.

Au-delà du critère de « l'espace sûr » pour nos artistes, nous cherchions également à créer un endroit qui contribuerait à bâtir un réseau de solidarité et d'entraide dépassant les dynamiques interimmigrantes. Nous souhaitions agir sur ce réseau de solidarité en favorisant des rencontres sur trois niveaux : 1) entre des artistes de disciplines artistiques différentes ; 2) entre les artistes immigrantes elles-mêmes et les artistes du Québec, et 3) entre les artistes immigrantes et le public montréalais. Les musiciennes (interprètes et compositrices) avaient une place de choix dans cette programmation multidisciplinaire s'étalant sur cinq performances, mais nous avons également mis de l'avant

³⁰ Pour en savoir plus sur cette artiste : <https://twitter.com/zianour>.

³¹ Pour en savoir plus sur ce groupe : <https://www.facebook.com/todasmusic>.

³² C'est le titre d'une chanson de Chico Buarque qui, en français, s'intitule « La roue de la vie ».

³³ La première a finalement été annulée en raison de la pandémie.

³⁴ Pour connaître le travail de cette artiste : <https://www.facebook.com/Pendar.musique>.

³⁵ Pour connaître la musique de DIBA : <https://dibamusique.com/?fbclid=IwAR0cBJEBSua4u56enwszf-oUCVaDdXTtjEtLOS9fvh9CwQ-fBIYod3VJ7Y>.

des poétesses, des comédiennes, etc. De plus, même si notre programmation priorisait les artistes immigrantes et allophones, les artistes d'origine canadienne et québécoise n'ont pas pour autant été mises de côté. En effet, la participation de la renommée autrice-compositrice-interprète canadienne Aloysius Bell³⁶ a permis d'offrir aux autres artistes un modèle féminin d'artiste professionnelle. Enfin, nous avons fait plusieurs choix favorisant la rencontre entre les artistes et le public montréalais. Premièrement, nous avons déterminé que l'animation de la soirée, par Ligia Borges, se ferait en français. Deuxièmement, nous avons décidé que le public pourrait assister gratuitement à l'événement et que les hommes pourraient y être présents. Toutes les artistes devant participer à l'événement et tous les membres de l'équipe de production ont été soigneusement présentés et annoncés à l'avance sur les médias sociaux³⁷. Finalement, à la suite d'une demande de Ligia Borges, artiste et mère, nous avons décidé que le *Sarau* se déroulerait dans un café (plutôt que dans un bar, par exemple), pour nous assurer que l'endroit soit accueillant pour les enfants.

Ces diverses considérations étant prises en compte, le *Sarau* devait représenter un espace interculturel ouvert à tous. Toutes ces décisions ont privilégié la rencontre entre le public montréalais et ces artistes femmes, immigrantes et allophones dont le travail est rarement diffusé sur les ondes des radios commerciales et par les grands festivals au Québec. La programmation multidisciplinaire et centrée sur un cadre intime, ainsi que la présence d'instruments acoustiques propres au format des *saraus* a facilité l'expérimentation, la spontanéité et les échanges entre artistes professionnelles et non professionnelles. Le public, venu en grand nombre et généreux en applaudissements, a accueilli avec grand enthousiasme le travail des artistes. Il y a donc bien lieu de remettre en question cette phrase si souvent entendue par les artistes immigrant·es et allophones au Québec : « Il n'y a pas de public pour ce que vous faites ! ».

Artiste avant tout : une scène sûre pour contrer l'invisibilité

Depuis 2017, des centaines d'artistes femmes se sont mobilisées pour dénoncer leur situation inégale au sein de l'industrie musicale au Québec³⁸. Toutefois, tel que le démontre Jada Watson dans un article inclus dans le présent dossier et qui porte sur la représentativité à la radio, « nous constatons clairement une hiérarchie raciale qui privilégie les artistes blancs en général [...], les femmes Noires et les ensembles féminins multiraciaux apparaissant comme les plus sous-représentés dans les rapports de CKOI-FM » (Watson 2021, 71). Au-delà des inégalités de genre qui touchent l'industrie de la musique québécoise, les artistes femmes immigrantes allophones se situent au croisement de plusieurs marqueurs de différenciation sociale, un positionnement social qui a des conséquences sur le plan subjectif (sentiment d'être dévalorisée ou rejetée) et objectif (revenu plus bas, obligation de réorienter sa carrière, etc.), autant que sur la démarche artistique et la professionnalisation de ces femmes (Bissonnette 2022). Il est essentiel de considérer l'interaction entre le genre, l'immigration, la racialisation et la langue pour comprendre les problématiques entourant l'inclusion des artistes femmes, immigrantes et allophones dans les mondes artistiques professionnels au Québec. C'est aussi par l'étude approfondie de ces questions qu'il devient possible de mettre en place des solutions pour contrer leur invisibilité — des solutions comme la création d'un *Sarau*.

En guise de conclusion, et attendant que d'autres travaux se penchent sur ce sujet de recherche incontournable mais encore peu exploré, il importe de rappeler que ces femmes continuent de construire leurs carrières d'artistes. J'ai cherché avant tout dans cet article à les rendre visibles et à mettre en lumière leur capacité de réflexion et d'action par rapport à leur propre situation, qui peut notamment se concrétiser dans un événement comme le *Sarau*. Par cette contribution, j'espère avoir montré toute la portée d'une telle initiative — si modeste soit-elle — lorsqu'il s'agit de réfléchir au quadruple défi qui s'impose aux artistes femmes, immigrantes et allophones

³⁶ Lauréate d'un prix Juno avec son groupe Chic Gamine et établie à Montréal depuis plusieurs années, elle est une source d'inspiration pour plusieurs chanteuses brésiliennes en raison de ses concerts dédiés à la musique du Brésil. Pour en savoir plus sur cette artiste et son groupe, il est possible de consulter la page : <https://linktr.ee/alloysiusbell?fbclid=IwAR2z27G9jEduc0kj4HAoUiMSbn8mYF-PUmSfrjEmIF0CyW4A-1ryFQayTbM>.

³⁷ Les artistes dépendent de plus en plus de la publicité sur les réseaux sociaux pour assurer leurs revenus. Le travail de promotion de leur prestation était donc une façon de les remercier étant donné qu'il n'y avait pas de cachet pour leur travail.

³⁸ Cent trente-cinq femmes, parmi lesquelles on compte plusieurs chanteuses connues du grand public québécois comme Ariane Moffatt, les Soeurs Boulay, Catherine Durand, Pascale Picard, Klô Pelgag, Lisa Leblanc, Safia Nolin et bien d'autres, ont signé en juin 2017 une lettre dénonçant le sexisme qu'elles subissent dans leur milieu. Selon ces artistes, les femmes ne représentent que 30 pour cent, et parfois même aussi peu que 10 pour cent de la programmation de certains festivals. Elles critiquent aussi le manque de reconnaissance accordée aux femmes par leurs pairs. Elles condamnent enfin les inégalités salariales dans le milieu de la musique et soulèvent la question des conséquences négatives de la maternité sur leur carrière (Boulay et al. 2017). En 2020, un article publié en anglais par la journaliste Toulia Drimonis (2020) expose le sexisme dans l'industrie de la musique au Québec dans la foulée de la seconde vague d'allégations d'agressions sexuelles contre des chanteurs connus du public québécois. Dans cet article, le compositeur-interprète montréalais Paul Carnello affirme que la scène musicale demeure encore aujourd'hui un « boys club ». En 2021, c'est au tour du mouvement « Musique Bleue » de dénoncer le fait que la proportion d'artistes féminines diffusée sur les ondes de radios commerciales francophones comme CKOI, Énergie, Rouge FM ou Rythme FM oscille entre 2 pour cent et 30 pour cent. (Radio-Canada 2021) Quelques mois plus tard, en juin, la journaliste Émilie Côté (2021) montre comment les postes et les tâches de réalisation sont encore occupées majoritairement par des hommes. Finalement, le 8 mars 2022, la programmation entièrement masculine du festival Festi-Plage a fait ressurgir dans les médias les enjeux de représentativité homme-femme dans la programmation des festivals (Bérubé 2022).

au Québec, tout en proposant des solutions concrètes. Ainsi, l'intérêt du *Sarau* ne tient pas uniquement au fait d'avoir rassemblé sur scène un collectif de femmes artistes, issues de la «diversité» ou même d'avoir réussi à entraîner une «collaboration artistique» entre elles. Née de la rencontre entre une anthropologue et des artistes femmes immigrantes allophones à Montréal (avec lesquelles, au-delà de la relation développée au cours de ma recherche, je partage l'expérience de situations de discrimination fondées sur la langue), c'est notre démarche réflexive et féministe tout au long de ce processus qui nous a permis de créer une scène sûre. Un tel projet était important pour deux raisons. D'abord parce que ces femmes artistes, immigrantes et allophones avaient enfin la chance d'être vues avant tout comme des artistes plutôt que comme des immigrantes. Ensuite, sur cette scène, les artistes allophones se sont senties à l'aise de prendre la parole et de s'exprimer à travers leur art, malgré leur accent. En respectant ainsi la démarche artistique propre à chacune, les participantes ont pu partager — entre elles, bien sûr, mais aussi avec le public — la richesse de leurs parcours et les défis à surmonter.

Malheureusement, la pandémie a freiné les rêves qui ont engendré le *Sarau*. Cet événement se voulait le début prometteur d'un projet qui avait pour objectif de devenir officiellement un collectif d'artistes femmes et immigrantes, et qui aurait fait la promotion d'ateliers, de conférences, de cours et, bien sûr, d'autres *Saraus*. L'événement a plutôt été suivi d'un long confinement. La pandémie a paralysé nos vies et, par conséquent, le projet a été mis en veille. Cette situation complique beaucoup l'évaluation objective et à long terme de l'impact qu'aurait pu avoir le *Sarau* dans le milieu musical montréalais. Sur le plan subjectif, nous pouvons toutefois dire que les organisatrices, les artistes et même le public ont été marquées et inspirées à jamais par l'expérience, par les difficultés et les apprentissages rencontrés durant cette soirée. Malgré toutes les conséquences sociales, économiques et sanitaires de la pandémie, nous gardons espoir de reprendre l'expérience tout en nous accrochant à la nostalgie du premier *Sarau das minas Montréal*.

Références

- AGUIRRE, Juan Carlos (1995). *Artistes immigrants, société québécoise : Un bateau sur le fleuve*, Montréal, Les Éditions du CIDIHCA.
- ARBELL, Yael (2021). «“Un lieu différent du monde capitaliste habituel” : Le potentiel de l'habitat participatif en tant que safe space et espace de justice sociale [“A place that is different from the usual capitalist world”: The potential of Community-led housing as safe and just spaces]», *Justice spatiale | Spatial Justice*, n° 16, p. 233, <http://www.jssj.org/article/un-lieu-different-du-monde-capitaliste-habituel-le-potentiel-de-lhabitat-participatif-en-tant-que-safe-space-et-espace-de-justice-sociale/>, consulté le 22 mars 2022.
- ARGONZA, Mariza Rosales (2018). *Vues Transversales : Panorama de la scène artistique latino-québécoise*, Montréal, Les Éditions du CIDIHCA.
- ARMONY, Victor (2019). «Les paradoxes d'une affinité culturelle : la construction de la diaspora latino-américaine au Québec», dans Mariza Rosales Argonza (dir.), *Vues Transversales : Panorama de la scène artistique latino-québécoise*, Montréal, Les Éditions du CIDIHCA, p. 21-40.
- ARMONY, Victor (2020). «L'expérience subjective de la discrimination systémique : étude de cas sur la population québécoise d'origine Latino-Américaine», *Canadian Journal of Sociology*, vol. 45, n° 4, p. 337-368.
- AUDET, Véronique (2015). «La scène musicale populaire autochtone au Québec : Dynamiques relationnelles et identitaires», thèse de doctorat, Université de Montréal, Montréal.
- BAIL-MILOT, Louise (1984). «Une musique d'ici avec des hommes et des femmes venus d'ailleurs : L'apport des musiciens immigrants à la musique canadienne», *Célébration*, Toronto, Centre de Musique Canadienne, p. 128-138.
- BARATS, Christine (2001). «Les mots de l'immigration et l'ethnisation des rapports sociaux : Le cas des débats télévisés français sur l'immigration», *Réseaux*, vol. 3, n° 107, p. 147-179.
- BARONCELLI, Nilcéia Cleide da Silva (1987). *Mulheres compositoras: Elenco e repertório*, São Paulo, Roswitha Kempf.
- BARRETT, Betty J. (2010). «Is “Safety” Dangerous? A Critical Examination of the Classroom as Safe Space», *Canadian Journal for the Scholarship of Teaching and Learning*, vol. 1, n° 9. Accessible en ligne : <https://files.eric.ed.gov/fulltext/EJ1073567.pdf>, consulté le 22 mars 2022.
- BECKER, Howard S. (1976). «Art Worlds and Social Types», *American Behavioral Scientist*, vol. 19, n° 6, p. 703-708.
- BELLAVANCE, Guy (2000). *Monde et réseaux de l'art : Diffusion, migration et cosmopolitisme en art contemporain*, Québec, Liber.

- BÉRUBÉ, Joane (2022). «Tollé contre la programmation du Festi-Plage de Capd'Espoir», *Radio-Canada*, 8 mars, Montréal. Accessible en ligne: <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1867273/festi-plage-programmation-femme-artiste-cap-espoir-parite>, consulté le 22 mars 2022.
- BILGE, Sirma (2009). «Théorisations féministes de l'intersectionnalité», *Diogenes*, vol. 1, n° 225, p. 70-88.
- BISSONNETTE, Joëlle (2022). *Les femmes dans l'industrie musicale canadienne francophone*, Montréal, Fondation Musicaction.
- BLAIN, Marie-Jeanne (2016). «Être médecin diplômé à l'étranger au Québec : Des parcours contrastés d'intégration professionnelle», thèse de doctorat, Université de Montréal, Montréal.
- BLAIN, Marie-Jeanne (2006). «Trajectoires socioprofessionnelles et processus identitaires en contexte de migration : De la Colombie au Québec (dans les Laurentides)», mémoire de maîtrise, Université de Montréal, Montréal.
- BOOSTROM, Robert (1998). «“Safe spaces”: Reflections on an Educational Metaphor», *Journal of Curriculum Studies*, vol. 30, n° 4, p. 397-408.
- BOULAY, Mélanie, Stéphanie BOULAY, Ariane BRUNET, Catherine DURAND, Ariane MOFFATT, Safia NOLIN et AMYLIE (2017). «Un talent est un talent, peu importe le sexe», *Le Devoir*, 2 juin, Montréal. Accessible en ligne: <https://www.ledevoir.com/opinion/idees/500221/un-talent-est-un-talent-peu-importe-le-sexe>, consulté le 22 mars 2022.
- BOUTET, Marc (2016). «Expérience et projet: La pensée de Dewey traduite en action pédagogique», *Phronesis*, vol. 5, n° 2, p. 23-34.
- BOWERS, Jane M. et Judith TICK (1987). *Women Making Music: The Western Art Tradition, 1150-1950*, Chicago, University of Illinois Press.
- BUSCATTO, Marie et Mary LEONTSINI (2011). «Éditorial du numéro “La reconnaissance artistique à l'épreuve des stéréotypes de genre”», *Sociologie de l'art*, n° 18, p. 7-13.
- BUSCATTO, Marie (2012). «Enrichir les analyses genrées du travail artistique», dans Pierre-Jean Benghozi et Thomas Paris (dir.), *Howard Becker et les mondes de l'art : colloque de Cerisy*, Palaiseau, École polytechnique, p. 325-334.
- BUSCATTO, Marie (2008). «Tenter, rentrer, rester: Les trois défis des femmes instrumentistes de jazz», *Travail, genre et sociétés*, vol. 19, p. 87-108.
- BUSCATTO, Marie (2005). «Les voix du jazz, entre séduction et expression de “soi”», *Musique, Phénoménologies, Ontologies, Interprétations*, vol. 18-19, p. 85-101.
- BUSCATTO, Marie (2003). «Chanteuse de jazz n'est point métier d'homme: L'accord imparfait entre voix et instrument», *Revue française de sociologie*, vol. 44, n° 1, p. 35-62.
- CARVALHO, Dalila Vasconcellos de (2012). *O gênero da música: A construção social da vocação*, São Paulo, Editora Alameda/Fapesp.
- CHIN, Matthew (2017). «Feelings, Safe Space, and LGBTQ of Color Community Arts Organizing», *Journal of Community Practice*, vol. 25, n° 3-4, p. 391-407.
- CÔTÉ, Émilie (2021). «Recherchées: Réalisatrice», *La Presse*, 21 juin, Montréal. Accessible en ligne: <https://www.lapresse.ca/arts/musique/2021-06-21/recherchees-realisatrices.php>, consulté le 22 mars 2022.
- DINIZ, Edinha (2005). *Chiquinha Gonzaga: Uma história de vida*, Rio de Janeiro, Rosa dos Tempos.
- DRIMONIS, Toulia (2020). «Sexism and Misogyny Run Deep in Quebec's Music Industry», *Ricochet*, 4 août, Montréal. Accessible en ligne: <https://ricochet.media/en/3238/sexism-and-misogyny-run-deep-in-quebecs-music-industry>, consulté le 22 mars 2022.
- DUMONT, Fabienne et Séverine SOFIO (2007). «Esquisse d'une épistémologie de la théorisation féministe en art», *Cahiers du Genre*, vol. 2, n° 43, p. 17-43.
- ELEUTÉRIO, Maria de Lourdes (2005). *Vidas de romance: As mulheres e o exercício de ler e escrever no entresséculos 1890-1930*, Rio de Janeiro, TopBooks.
- ESCAL, Françoise et Jacqueline ROUSSEAU-DUIJARDIN (2000). *Musique et Différence des Sexes*, Paris, L'Harmattan.
- FELD, Steven (2004). «Une si douce berceuse pour la “World Music”», *L'Homme*, vol. 3, n° 171-172, p. 389-408.
- GALLAT-MORIN, Élisabeth (1984). «Jean Girard: Premier musicien professionnel de Montréal ?», *Les Cahiers de l'ARMuQ*, n° 3, p. 23-32.
- FORTIN, Sylvie (2000). *Pour en finir avec l'intégration...* Document de travail, Groupe de recherche ethnicité et société, Université de Montréal. Accessible en ligne: <https://depot.erudit.org/id/000937dd/>, consulté le 22 mars 2022.
- GREEN Anne-Marie et Hyacinthe RAVET (2005). *L'accès des femmes à l'expression musicale, apprentissage, création, interprétation: Les musiciennes dans la cité*, Paris, L'Harmattan.
- GONZÁLEZ, Laura F. J. (2010). «La musique des Chiliens exilés à Montréal pendant la dictature (1973-1989): La création de musiques de la résistance politique et la réception des auditeurs dans l'exil», mémoire de maîtrise, Université de Montréal, Montréal.
- GORDON, Nathalie (2010). «Processus de reconstruction identitaire d'un artiste réfugié», mémoire de maîtrise, Université Laval, Québec.

- HILL STRATEGIES (2019). «Profil statistique des artistes au Canada en 2016 avec des données sommaires sur les travailleurs culturels», rapport 49. Accessible en ligne: https://hillstrategies.com/wp-content/uploads/2019/11/rsa49_artistes_canada2016_revise.pdf, consulté le 29 novembre 2022.
- HILL STRATEGIES (2019a). «Artistes des provinces et territoires du Canada en 2016 avec des données sommaires sur les travailleurs culturels», rapport 50. Accessible en ligne: https://hillstrategies.com/wp-content/uploads/2019/11/rsa50_artistes_provinces_territoires2016.pdf, consulté le 28 mai 2022.
- HILL STRATEGIES (2020). «Diversité démographique des artistes au Canada en 2016», rapport 51. Accessible en ligne: https://hillstrategies.com/wp-content/uploads/2020/01/rsa51_artistes_diversite2016.pdf, consulté le 18 mars 2022.
- HOULE, Jacques-André (1996). «F. Jehin-Prume: Son apport culturel au milieu québécois», *Les Cahiers de l'ARMuQ*, n° 12, p. 48-54.
- LAMOTTE, Patricia (2014). «Créations artistiques et expériences de migration: Le cas d'artistes montréalais réfugiés ou déplacés», mémoire de maîtrise, Université Laval, Québec.
- LEBEAU, Ronald et Jean RENAUD (2002). «Nouveaux arrivants de 1989, langue et mobilité professionnelle sur le marché du travail de Montréal: Une approche longitudinale», *Cahiers québécois de démographie*, vol. 31, n° 1, p. 69-94.
- LEYSSIEUX, Florence (2012). «Musique, immigration et intégration au Québec», mémoire de maîtrise, Université de Montréal, Montréal.
- LORTAT-JACOB, Bertrand (2000). «Musiques du monde: Le point de vue d'un ethnomusicologue», *Revista Transcultural de Música*, n° 5, p. 156-171.
- MCALL, Christopher (1992). «Langues et silence: Les travailleurs immigrés au Québec et la sociologie du langage», *Sociologie et sociétés*, vol. 24, n° 2, p. 117-130.
- MARCOUX-GENDRON, Caroline (2015). «Musiciens migrants d'origine arabe dans le contexte montréalais: Le parcours de la reconnaissance», mémoire de maîtrise, Université de Montréal, Montréal.
- MARCOUX-GENDRON, Caroline et Lysandre CHAMPAGNE (2022). «Parcours professionnels de musiciennes migrantes, de la théorie à l'expérience: À propos du colloque *Femmes musiciennes du monde* tenu les 26 et 27 novembre 2021 au Centre des musiciens du monde (Montréal)», *Revue musicale OICRM*, vol. 9, n° 1, p. 163-180.
- OLIVEIRA, Lucas Amaral (2020). «Sociogenesis of the Saraus: A History of Disruptions in Brazilian Culture», *Revista Sociedade e Cultura*, vol. 23. Accessible en ligne: <https://revistas.ufg.br/fcs/article/view/62830/35580>, consulté le 17 septembre 2022.
- NOCHLIN, Linda (1993) [1971]. «Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grandes artistes femmes?», dans *Femmes, art et pouvoir*, Nîmes, Jacqueline Chambon.
- POLLOCK, Griselda (2007). «Des canons et des guerres culturelles», *Cahiers du Genre*, vol. 2, n° 43, p. 45-69.
- PONTES, Heloisa (2010). *Intérpretes da Metrópole*, São Paulo, Edusp/Fapesp.
- PRÉVOST-THOMAS Cécile, Hyacinthe RAVET et Catherine RUDENT (2005). «Le féminin, le masculin et la musique populaire d'aujourd'hui: Actes de la journée du 4 mars 2003», *Observatoire Musical Français: Série Jazz, chanson, musiques populaires actuelles*, n° 1, Paris, Université de Paris-Sorbonne.
- PROULX, Robert (2008). «L'émergence des chanteurs immigrants sur la scène de la musique populaire au Québec: L'exemple de Corneille et de Lynda Thalie», *Québec Studies*, vol. 45, p. 728.
- RACHÉDI, Lilyane (2008). «Trajectoires migratoires et stratégies identitaires d'écrivains maghrébins immigrants au Québec: L'écriture comme espace d'insertion et de citoyenneté pour les immigrants», thèse de doctorat, Université de Montréal, Montréal.
- RADIO-CANADA (2021). «Les artistes féminines boudées par les radios québécoises, selon Musique bleue», 8 mars, Montréal. Accessible en ligne: <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1775862/artistes-feminines-radios-quebecoises-musique-bleue>, consulté le 22 mars 2022.
- RADIO-CANADA (2022). «Quota de chansons françaises: Le festival de Granby se dit "désolé"», 1^{er} mars, Montréal. Accessible en ligne: <https://ici.radio-canada.ca/espaces-autochtones/1865761/ficg-samian-apnql-reactions-controverse-concert-prestation-francais-festival>, consulté le 22 mars 2022.
- RAVET, Hyacinthe (2016). «Cheffes d'orchestre, le temps des pionnières n'est pas révolu!», *La Découverte*, vol. 1, n° 35, p. 107-125.
- RAVET, Hyacinthe (2011). *Musiciennes: Enquête sur les femmes et la musique*, Paris, Autrement.
- RAVET, Hyacinthe (2006). «L'accès des femmes aux professions artistiques, un double droit d'entrée dans le champ musical», dans Gérard Mauger (dir.), *L'accès à la vie d'artiste*, Broissieux, Éditions du Croquant, p. 151-176.
- RAVET, Hyacinthe, et Philippe COULANGEON (2003). «La division sexuelle du travail chez les musiciens français», *Sociologie du travail*, vol. 45, n° 3, p. 361-384.
- JOSEPH, Renée (2021). «L'accent: un atout ou une barrière?», *Radio-Canada*, 22 septembre, Montréal. Accessible en ligne: <https://ici.radio-canada.ca/info/videos/1-8504744/accent-un-atout-ou-une-barriere?isAutoPlay=1>, consulté le 22 mars 2022.

- ROCHA, Eli Maria (1986). *Nós, as mulheres (notícias sobre as compositoras brasileiras)*, Edição Rio de Janeiro, Rabaço editora da autora.
- ROUSSEAU-DUJARDIN, Jacqueline (1991). «Compositeur au féminin», dans Geneviève Fraisse et collab. (dir.), *L'exercice du savoir et la différence des sexes*, Paris, L'Harmattan.
- SAPIRO, Gisèle (2007). «La vocation artistique entre don et don de soi», *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, Paris, n° 168, p. 5-12.
- SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti (2008). *Profissão Artista: Pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras*, São Paulo, Edusp.
- STATISTIQUE CANADA (2016). «Recensement en bref: L'intégration linguistique des immigrants et les populations de langue officielle au Canada», Gouvernement du Canada, <https://www12.statcan.gc.ca/census-recensement/2016/as-sa/98-200-x/2016017/98-200-x2016017-fra.cfm>, consulté le 18 mars 2022.
- SOFIO, Séverine (2006). «Méthodes quantitatives et terrain historique: Quels outils pour une sociologie historique des artistes? Pour une sociologie des artistes femmes au XIX^e siècle», *Sociologie de l'Art*, n° 9, p.47-67
- STOKES, Martin (2004). «Music and the Global Order», *Annual Review of Anthropology*, vol. 33, p. 47-72.
- TAYLOR, Timothy Dean (1997). *Global Pop: World Music, World Markets*, London et New York, Routledge.
- TENNINA, Lucía (2013). «Saraus das periferias de São Paulo: Poesia entre tragos, silêncios e aplausos», *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, vol. 42, p. 11-28.
- THE ROESTONE COLLECTIVE (2014). «Safe Space: Towards a Reconceptualisation», *Antipode*, vol.46, n° 5, p. 1346-1365.
- TOFFANO, Jaci (2007). *As pianistas dos anos 1920 e a geração jet-lag: o paradoxo feminista*, Brasília, Editora UNB.
- TRASFORINI, Maria Antonietta (2007). «Du génie au talent: Quel genre pour l'artiste?», *Cahiers du Genre*, vol. 2 n° 43, p. 113-131.
- VEGA VEGA, Reina Victoria (2018). «La musique latino-américaine à Montréal et sa diversification depuis les années 1990», dans Mariza Rosales Argonza (dir.), *Vues Transversales: Panorama de la scène artistique latino-québécoise*, Montréal, Les Éditions du CIDIHCA, p.67-100.
- WATSON, Jada (2021). «“Changer le monde un hit à la fois?” Programmation et diversité à CKOI-FM», *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, vol. 22, n° 1-2, p. 69-80.
- WHITELEY, Sheila (1997). *Sexing the Groove. Popular Music and Gender*, Londres/New York, Routledge.

Résumé

Cet article porte sur le processus de création du premier *Sarau das Minas Montréal* : une soirée de sororité artistique qui s'est déroulée le 8 mars 2020. Il s'agit d'un événement artistique conçu, dirigé et réalisé par une équipe de femmes, immigrantes et allophones. Cet événement est ancré, d'une part, dans une démarche féministe empirique inductive visant la construction d'une scène sûre pour des artistes femmes immigrantes et allophones. D'autre part, il s'inspire de l'analyse préliminaire des données de ma recherche de doctorat sur les musicien·nes immigrant·es œuvrant sur le marché de la « musique du monde » à Montréal. La construction d'une scène sûre pour ces femmes implique l'aménagement d'un espace dans lequel elles sont avant tout reconnues et appréciées en tant qu'artistes. En outre, l'analyse des données recueillies montre que le fait d'être à la fois artiste, femme, immigrante et allophone s'impose comme un quadruple défi. En s'inspirant de la notion d'« espace sûr », ce projet événementiel cherchait des réponses pragmatiques à deux problèmes vécus par les artistes femmes immigrantes allophones : leur sous-représentation dans le milieu artistique professionnel québécois et la langue en tant qu'obstacle à leur inclusion. Le *Sarau* résulte ainsi du travail collectif et de la volonté d'un groupe de femmes artistes, immigrantes et allophones entreprenant une démarche d'émancipation vis-à-vis leur propre invisibilité.

Abstract

This article focuses on the process of creating the first “*Sarau das Minas Montreal: An Evening of Artistic Sisterhood*” which took place on March 8, 2020. It is an artistic event conceived, directed and realized by a team of immigrant allophone women. The process of creating this event is rooted, on the one hand, in the empirical feminist approach of building a safe stage for allophone immigrant women artists, and on the other hand, in the preliminary analysis of data from my doctoral research on immigrant musicians working in “world music” in Montreal. First, the construction of a safe stage for these women involves the creation of a space in which they are first recognized and appreciated not as women, but as artists. Secondly, the analysis of the data shows that being an artist, a woman, an immigrant and an allophone at the same time imposes itself as a quadruple challenge. Inspired by the notion of safe space, this event project sought pragmatic responses to two problems experienced by immigrant, allophone women artists: the under-representation of these artists in the professional Quebec artistic milieu and language as a barrier to their inclusion. Le *Sarau* is the result of the collective work and will of a group of immigrant allophone women artists undertaking a process of emancipation from their own invisibility.

Dalila Vasconcellos de Carvalho

Dalila Vasconcellos de Carvalho est anthropologue, pianiste, compositrice et fondatrice du projet « *Sarau das Minas Montréal* ». Titulaire d'une maîtrise en anthropologie sociale de l'Université de Sao Paulo (USP) au Brésil, elle est autrice du livre en portugais *O gênero da música : a construção social da vocação* (São Paulo, Alameda, 2012). Candidate au doctorat au Département d'anthropologie de l'Université de Montréal et boursière Joseph-Armand-Bombardier du CRSH, sa recherche doctorale se penche sur les enjeux sociaux de l'inclusion des musicien·nes immigrant·es dans l'univers de la « musique du monde » à Montréal.

La musique et le genre

AU SOMMAIRE DE CE NUMÉRO DOUBLE

Introduction : DIG! Différences et inégalités de genre dans la musique au Québec	7
Vanessa Blais-Tremblay	
Chronologie de plus de cent ans de présence féminine dans la création musicale au Québec	11
Marie-Thérèse Lefebvre	
Les femmes et la chanson au Québec: quels cadrages? pour quelles histoires?	23
Chantal Savoie	
Mary Travers Bolduc ou Madame Édouard Bolduc, pionnière de la chanson populaire au Québec	33
Johanne Melançon	
L'opéra, un monde professionnel hanté par les violences de genre	49
Marie Buscatto, Soline Helbert, Ionela Roharik	
« Changer le monde un hit à la fois » ? Programmation et diversité à CKOI-FM	69
Jada Watson	
Altérité et création : Comment peut-on s'épanouir artistiquement dans la différence,	83
au-delà des discours sur la diversité ?	
Symon Henry	

Interroger l'expérience d'un chœur féministe : Le cas du Chœur Maha	101
Catherine Harrison-Boisvert	
Énonciation, sexualités et genre en musique chez Philémon Cimon, Pierre Lapointe et Ariane Moffatt . . .	111
Khady Konaté	
Quadruple défi pour les artistes femmes, immigrantes et allophones :	123
le cas du premier <i>Sarau das Minas Montréal</i>	
Dalila Vasconcellos de Carvalho	
Genre, rap et enjeux de visibilité dans l'espace public des rappeuses à Montréal	137
Claire Lesacher	
Naviguer à travers les attentes genrées de la communauté de danse swing de Montréal	149
Megan Batty	
Situer les femmes dans l' <i>Electronic Dance Music Culture</i> (EDMC) à Montréal entre 1950 et 1995 :	163
Premier survol	
Kiersten Beszterda van Vliet	

NOTES

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

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

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

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

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

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

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

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

Société québécoise de recherche en musique, 2021

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

ISSN 1480-1132 (Imprimé)

ISSN 1929-7394 (En ligne)

ISBN 978-2-924803-28-8 (Imprimé)

ISBN 978-2-924803-27-1 (En ligne)

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

Tous droits réservés pour tous les pays.