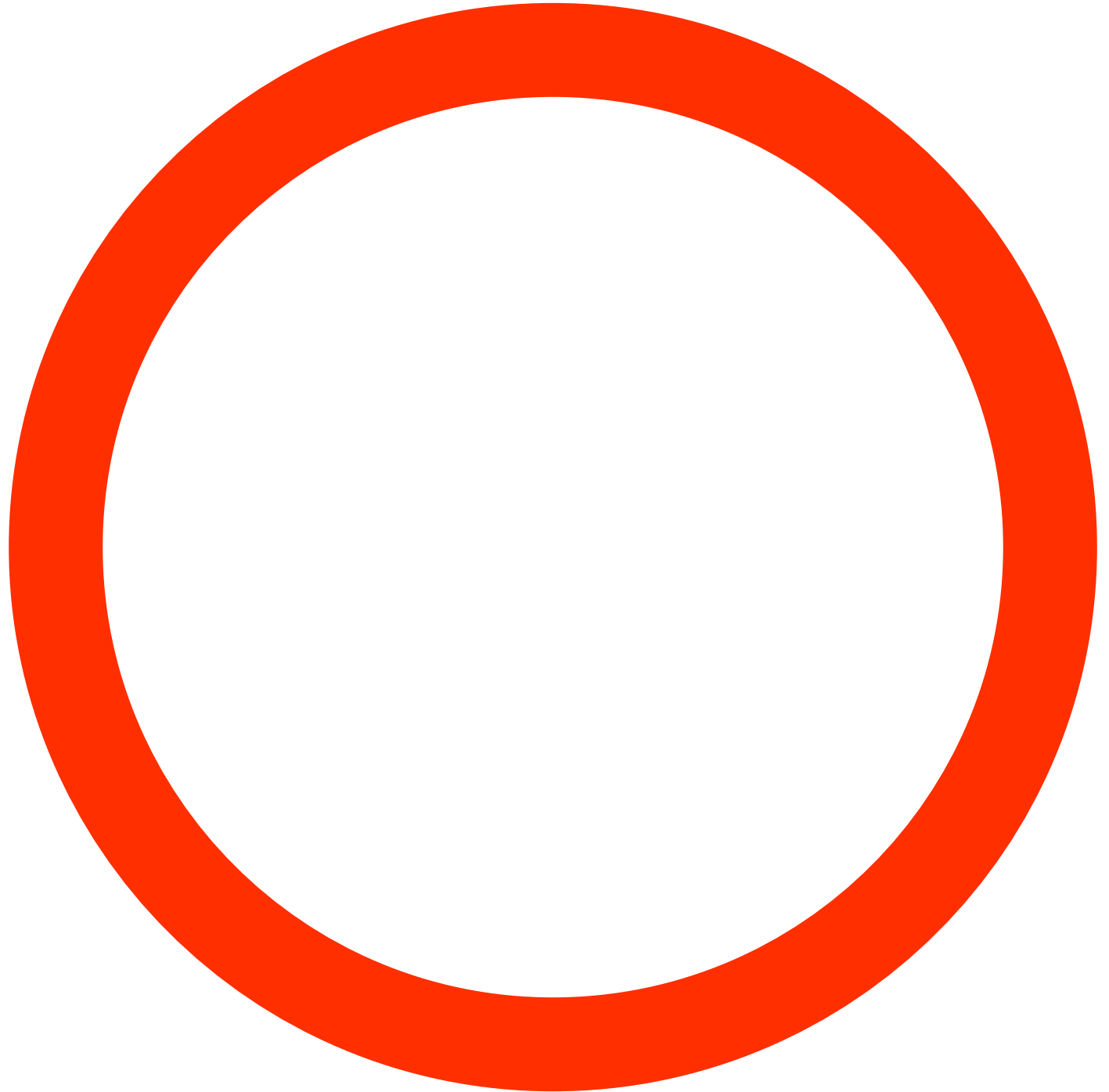


Actes du colloque étudiant /

Art et Politique : les enjeux de la localité dans les pratiques culturelles



l/as/tt
laboratoire
arts et sociétés
terrains et théories

Actes du colloque étudiant /
Art et Politique : les enjeux de la localité dans les pratiques

ISBN : 978-2-89575-427-5

Lieu de publication : Montréal

Date : 18 janvier 2022

DIRECTION

Lysandre Champagne et Pascale Bédard

DIFFUSION

l/as/tt, Institut national de la recherche scientifique,
Centre Urbanisation Culture Société
385, rue Sherbrooke Est, Montréal (Québec) H2X 1E3, Canada
lastt@inrs.ca

COMITÉ SCIENTIFIQUE DU COLLOQUE

Alex Boos (Université Concordia)

Mariana Castellanos Juárez (ENAP - École nationale d'administration publique)

Lysandre Champagne (Université McGill)

Jessica Crossan (Université Laval)

Raquel Cruz Crespo (Institut national de la recherche scientifique)

Frédéric Lajoie-Gravelle (Université de Montréal)

Niloofer Moazzami (Université du Québec à Montréal)

Julie Pigeon (Université du Québec en Outaouais)

Hélène Poulin (Université de Montréal)

TABLE DE MATIÈRES

Les enjeux politiques de l'inscription locale des arts	4
Funding Identity: Jazz and Cultural Production in New Zealand	16
La terminologie des jeux vidéo : entre étrangéisation et naturalisation	29
Résister autrement : l'art performance comme acte de visibilisation du féminicide à Ciudad Juárez au Mexique	43
Hip-hop Music and Teens from Haiti's Gonaïves Commune	57
A Queer Migrant Gaze: Re-signifying Spanish National Identity with Electro-pop and Reggaetón	73

EN COLLABORATION AVEC

Chaire
Fernand-Dumont
sur la culture

Les enjeux politiques de l'inscription locale des arts

Lysandre Champagne et Hélène Poulain

BIOGRAPHIES

Étudiante au doctorat en sociologie à l'Université McGill, Lysandre Champagne s'intéresse à la reconnaissance des compétences et du talent en fonction du genre dans les milieux artistiques montréalais, principalement en musique. Favorisant les méthodes ethnographiques, sa recherche doctorale examine les expériences de travail des femmes au sein des scènes musicales telles que le jazz, le RnB et le funk. Elle construit un pont entre les réalités complexes et peu étudiées de ces travailleuses et les différentes traditions sociologiques : travail, culture et genre.

Tout en poursuivant sa carrière musicale professionnelle, Lysandre Champagne a effectué son baccalauréat et sa maîtrise à l'Université du Québec à Montréal. Son mémoire s'est concentré sur les rapports de genre dans l'improvisation jazz. Ayant entamé ses études doctorales en 2018, elle élargit maintenant le cadre de ses recherches à plusieurs scènes musicales en territoire montréalais et à leurs dynamiques avec l'industrie musicale.
lysandre.champagne@mail.mcgill.ca

Diplômée à la maîtrise en sociologie à l'Université de Montréal en 2020, Hélène Poulain s'intéresse aux inégalités d'accès à la visibilité et aux mécanismes d'exclusion et de marginalisation dans les pratiques culturelles. S'inspirant fortement du courant des *cultural studies*, son mémoire porte sur le processus d'institutionnalisation de la scène Hip-hop underground à Montréal et ses rapports à la scène mainstream. Dans une démarche de recherche ethnographique, elle s'est concentrée sur la structure interne de la scène montréalaise, tels que ses enjeux et représentations, pour en expliquer les dynamiques régissant les rapports de pouvoir entre artistes rappers.
helene.poulain@umontreal.ca

Cette publication rassemble cinq des neuf propositions retenues pour la septième édition du colloque étudiant du LABORATOIRE / ART ET SOCIÉTÉ / TERRAINS ET THÉORIES (L/AS/TT). Ce colloque tenu annuellement depuis 2014, mais ajourné en 2020 pour cause de pandémie, a comme objectif de sonder périodiquement l'état des recherches en cours chez les étudiants et étudiantes liées au laboratoire, qui portent sur les dimensions sociales des pratiques artistiques et qui mettent en œuvre des perspectives ainsi que des démarches simultanément théoriques et empiriques. L'ajournement inattendu de l'événement du 20 mars 2020 a été l'occasion pour le comité organisateur de convertir le colloque en un processus de publication en bonne et due forme. Organisé par des étudiants et étudiantes des cycles supérieurs affilié.e.s au L/AS/TT, ce colloque interuniversitaire et pluridisciplinaire ancré à Montréal en milieu francophone est également ouvert aux propositions de langue anglaise. Les textes publiés font ainsi état de cet environnement bilingue.

Le thème du colloque reflète l'enthousiasme des membres du comité étudiant pour la dimension politique des pratiques artistiques inscrites dans leur contexte

local. Lors de l'appel de textes lancé sous le thème « Art et politique : les enjeux de la localité dans les pratiques culturelles », la notion de « localité » a été retenue pour souligner la dimension « territoriale » des rapports sociaux et pour questionner l'intégration des particularismes locaux dans les pratiques artistiques. En français, le terme « localité » fait référence à un endroit spécifique, voire à une municipalité dans son sens le plus prosaïque. En revanche, dans les sciences sociales anglophones, le terme « *locality* » désigne simultanément les structures sociales et territoriales spécifiques d'un espace concret. Ainsi, cette notion semble porteuse de sens, tant dans sa signification francophone qui désigne une réalité concrète ancrée dans le territoire, que dans sa signification spécialisée anglophone plus proche du concept sociologique¹. En proposant de réfléchir aux « enjeux politiques de l'inscription locale des arts », nous désirons souligner la cohérence des rapports sociaux liés à un territoire particulier et aborder certains enjeux politiques des productions artistiques dans la polarité entre « local » et « mondial ».

¹ La notion de « localité » en tant que concept demeure un anglicisme – en sciences sociales francophone, elle n'est pas vraiment théorisée.

Théorisée d'abord dans le monde universitaire anglo-saxon, la notion de « localité » donne sens aux interactions des groupes sociaux dans un cadre spatial donné et agit comme structure de ressources et d'opportunités contribuant à établir un ordre, voire une hiérarchie, entre les identités ou les groupes sociaux [Fine, 2010]. Cependant, il ne s'agit jamais d'une réalité unidimensionnelle, mais bien de plusieurs échelles simultanées, soit municipale, régionale, nationale, etc., qui s'enchevêtrent et s'imbriquent pour créer des particularismes locaux.

Dans cette publication, chacun des textes aborde l'inscription locale des arts à partir de contextes politiques particuliers et selon des échelles territoriales différentes. Les articles d'Alexis French et de Julie Pigeon abordent respectivement l'enjeu identitaire national dans la création musicale en Nouvelle-Zélande et dans les pratiques de traduction de l'industrie vidéoludique au Canada. Christine Brault, Sandy Larose et ses collaborateurs, ainsi que Marina Gomá examinent les potentiels subversifs et transformateurs de manifestations artistiques dans certaines localités du Mexique, de l'Espagne et d'Haïti.

Le débat du concept de « localité » [locality]

Le concept de *locality* a fait l'objet d'un important débat en sciences humaines durant les années 1980 particulièrement dans le monde anglo-saxon². S'intéressant aux variations locales du développement du capitalisme, Duncan et Savage affirment que la « localité » ne constitue pas un concept spatial ou géographique en soi, mais qu'elle désignerait plutôt la configuration spécifique de relations sociales qui varient dans l'espace et le temps [Duncan & Savage, 1989]. Ils critiquent l'utilisation que certains font

du concept de *locality* méthodologiquement jugée imprécise puisque non rapportée à des territoires « concrets », ainsi que son fondement théorique jugé insuffisant. Selon eux, la « localité » ne produit aucun effet sur le social, mais serait plutôt le résultat d'interactions entre les institutions sociales et les phénomènes naturels au sein d'un territoire donné.

À la différence, Cooke soutient que la notion de « localité » possède une propriété particulière qui se démarque de

celles de « communauté » et de « nation » [Cooke, 1990]. D'un côté, alors que la communauté assure la stabilité et la reproduction des pratiques culturelles sur la base de liens de parenté ou de familiarité, la localité possède une structure politique interne plus complexe qui englobe plusieurs communautés. Les interactions entre institutions et structures naturelles et sociales dans un territoire donné représentent donc les conditions contingentes de la localité ; elles la façonnent de l'intérieur. De l'autre côté, les nations regroupent des intérêts politiques, militaires et économiques, entre autres choses, qui produisent des effets structureaux et

donnent un caractère unique à chaque localité. Dans ce cas, la nation intervient de manière externe sur la localité, constituant nécessairement des conditions objectives. Ce faisant, la localité se situe au cœur de ces deux types de relations : contingente et nécessaire. De plus cet enchevêtrement engendre des effets culturels et politiques distincts sur les pratiques sociales. C'est à cette position particulière, cette « localisation », que nous faisons référence lorsqu'il est question d'inscription locale des pratiques artistiques.

L'inscription locale des arts : à la fois espace d'action et contexte de représentation

La dimension locale a trouvé un écho favorable dans l'univers des *cultural studies* ; elle a notamment servi de cadre de recherche pour examiner la production, la diffusion, la performance et la réception de la musique populaire dès le début des années 1990³.

Dans une visée parallèle, Will Straw a mobilisé le concept de scène pour discuter de l'organisation spatiale « localisée » des collectivités qui partagent des

pratiques artistiques communes [Straw, 1991]. Il spécifiera ultérieurement que cette notion renvoie à un espace de rassemblement, généralement urbain, vibrant et dynamique, qui rend visibles certaines pratiques esthétiques et culturelles et favorise leur rayonnement [Straw 2015, p. 478].

Dans le même ordre d'idées, Bennett et Peterson précisent comment les scènes musicales sont ancrées dans un contexte

² Pour une discussion approfondie sur le débat consultez Jones et Woods (2013).

³ De nombreuses études témoignent de l'intérêt marqué pour la dimension locale dans l'étude des pratiques de production et de réception artistiques, surtout en musique (Bennett & Peterson, 2004a ; Cohen, 1991 ; Glass, 2012 ; Wright, 2016).

local : elles incorporent certains aspects des formes culturelles effectives – soit le dialecte, les pratiques vestimentaires, les formes de savoir, les techniques – tout en étant influencées par les structures socio-économiques spécifiques à ces localités [Bennett & Peterson, 2004b]. Les scènes s'articulent inévitablement à leur localité, quelle que soit l'échelle de celle-ci. Elles tiennent lieu d'espace et de contexte, de production et de reproduction d'identités collectives selon des genres et des styles esthétiques spécifiques, qu'ils soient musicaux ou littéraires par exemple.

Bien que les notions de scène et de localité évoquent des réalités qui partagent plusieurs points, l'analyse d'une scène part de l'étude d'une production artistique particulière et de ses singularités esthétiques, alors que l'étude de la localité s'attarde aux rapports sociaux qui construisent le territoire, effectif et « imaginé », et l'identité collective. La localité renvoie à un contexte plus vaste que la scène et ne comporte pas nécessairement les qualités de vibrance et de dynamisme d'une scène. En tant que réalité à la fois objective et idéale, la localité fait l'objet d'un processus « d'écriture », voire de réécriture perpétuelle, de la part des groupes sociaux et des artistes qui permet l'avènement d'un

« régime de lisibilité de leur substance » [Lévy & Lussault, 2013]. À partir de la fabrication d'images ou d'imaginaires territoriaux, ce processus d'écriture donne plus de consistance aux « formes spatiales de l'identité » en puisant, dans les caractéristiques du territoire objectif, des arguments qui renforcent le récit collectif. De ce point de vue, les formes identitaires locales possèdent une dimension idéologique : elles participent à la construction de récits mobilisateurs de l'identité collective, voire nationale [Anderson, 2016]. En somme, le territoire imaginé consolide le sentiment d'appartenance collective ; en revanche, les représentations sociales qu'il engendre peuvent contribuer à la stigmatisation de l'« Autre » [Di Méo, 2004].

Ces enjeux complexes, au cœur de la vie culturelle des sociétés, sont abordés de manières variées par les autrices et les auteurs de cette publication. Leurs textes présentent la « localité » tantôt en tant que contexte social et politique particulier des pratiques artistiques, tantôt en tant que « scène » de représentation artistique toujours inscrite, néanmoins, dans un contexte local spécifique.

Description des textes

Soulignant la dimension idéologique des communautés imaginées, Alexis French – trompettiste de jazz montréalais d'origine néo-zélandaise – s'intéresse aux critères d'attribution des bourses gouvernementales dans le domaine de la composition musicale. Il montre que les critères d'originalité et de diversité que mettent de l'avant les politiques de subvention ont pour objectif de développer une musique proprement néo-zélandaise. En conséquence, les compositeurs de jazz et de musique classique pratiquent régulièrement, depuis la seconde moitié du XXe siècle, l'incorporation de références Māori. L'article de French apporte un éclairage tant sur les stratégies esthétiques – pensons à l'œuvre de Douglas Lilburn, notamment – que politiques visant à consolider l'unicité musicale nationale par l'entremise de politiques culturelles. Ainsi, la Nouvelle-Zélande façonne un répertoire national en décalage avec les canons esthétiques classiques hérités de l'époque coloniale par l'intégration d'éléments esthétiques, territoriaux ou conceptuels Māori dans la musique contemporaine. Phénomène d'autant plus intéressant : la tradition américaine du jazz se trouve aussi sujette à ces intégrations autochtones. Alexis French relève avec finesse le paradoxe de l'opportunisme lié aux critères de subvention à la création musicale et soulève la question du rôle de l'État dans le répertoire culturel Māori.

L'intégration de divers éléments ethniques dans l'art national peut être analysée comme le résultat de dynamiques mondiales. Figure majeure des *cultural studies*, le sociologue Stuart Hall soutient que la culture dominante absorbe les différences locales marginalisées. N'interdisant pas les productions culturelles locales, au contraire, le monde postmoderne transforme et commercialise les caractères marginaux et exotiques propres aux cultures locales [Hall, 1997]. Cette contradiction du monde postmoderne s'appuie sur une logique de marchandisation, où l'authenticité du produit culturel « local » devient une valeur ajoutée.

Dans cette même ligne de réflexion, le texte de la traductologue Julie Pigeon porte sur les pratiques de traduction des jeux vidéo commercialisés au Canada. Dans l'industrie vidéoludique mondialisée, la pratique de la « localisation » permet d'intégrer ou d'assimiler les valeurs et cultures locales lors de la commercialisation. En s'inspirant de la conceptualisation de Lawrence Venuti, l'autrice compare les effets de deux pratiques de « localisation » en regard des exigences sociolinguistiques et culturelles des publics cibles. D'un côté, la « naturalisation » (de l'anglais *domestication*) vise à adapter le contenu au destinataire en délaissant les références culturelles du texte source [Venuti, 1991]. Cette technique de traduction tend à effacer l'altérité culturelle au profit

d'une vision du monde anglo-américaine. De l'autre côté, l'« étrangéisation » (de l'anglais *foreignization*) maintient les référents culturels du texte source et favoriserait la rencontre de l'« Autre ».

À partir de l'analyse du matériel promotionnel d'une quarantaine de jeux vidéo et d'un sondage auprès de joueurs et joueuses, l'autrice évalue les différentes stratégies de « localisation » dans la communauté franco-canadienne du jeu vidéo, ainsi que les préférences du public en matière terminologique. Ses observations nuancent la dichotomie de Venuti. Si Pigeon souligne les avantages des pratiques de la « naturalisation », elle note cependant une réticence des joueurs et des joueuses pour la traduction de certains termes techniques et esthétiques. Les pratiques de traduction des jeux vidéo doivent ainsi s'ajuster à la fois au public destinataire, en réduisant les références spécifiques issues de la culture source, et conserver les terminologies standardisées en anglais et partagées dans la communauté vidéoludique internationale.

Dans le troisième article, Christine Brault aborde les dimensions poétiques et politiques de l'art activiste. Elle revient sur l'une de ses performances effectuées en 2019 dans la ville de Juárez, située au nord du Mexique. Cette ville frontalière est reconnue pour son taux élevé de criminalité, notamment pour un grand nombre de féminicides. Le manque de ressources politiques, les conditions salariales des ouvrières des

maquiladoras et l'isolement social de ces communautés témoignent d'une vulnérabilité localisée, dans un système économique global (Fregoso & Bejarano, 2010). Dans cette perspective, la coconstruction des oppressions raciales, sexuelles, nationales et socio-économiques maintient les femmes dans un rapport de soumission aux hommes et à l'État (García-Del Moral, 2018). C'est dans ce contexte que Brault questionne la représentation tant poétique que politique de l'action performatrice : est-ce possible de rendre visibles les féminicides ? Munies d'un pan de tissu blanc affichant leurs réflexions et leurs revendications, Brault et plusieurs femmes de Juárez ont marché, chanté et déposé des pétales de roses pour finalement se recueillir dans l'espace public. L'autrice soutient que l'action performative peut contribuer à sortir de l'invisibilité les violences sexuelles vécues par ces femmes. Bien que l'intervention artistique donne une voix aux femmes et mette en lumière un enjeu social, cette action demeure éphémère. La capacité des actions politiques à s'inscrire dans la durée – dans le récit collectif – pose plusieurs questions. Est-ce que ces images subversives parviennent à créer du sens pour les publics locaux ? Ou encore, est-ce que l'art contestataire peut contribuer à transformer les récits collectifs ?

Le quatrième article de ce cahier s'inscrit dans une thématique chère aux études ethnographiques : les ghettos. Sandy Larose, Guitele J. Rahill Hérode Faustin soutiennent que la culture

hip-hop influence les comportements des adolescents de Raboteau, un quartier de la ville de Gonaïves à Haïti. Dans ce quartier stigmatisé par la pauvreté, la violence et le sous-emploi, les adolescents passent de longues heures à apprendre les paroles et à incorporer les mouvements et les attitudes des rappeurs, à la fois locaux et étrangers. Les auteurs et autrices s'intéressent aux imitations, aux aspects cognitifs et à l'adoption de comportements nouveaux selon la théorie de l'apprentissage social, auprès de 15 jeunes âgées de 14 à 19 ans. Ils montrent que ces derniers développent leurs propres champs lexicaux, habillements *swag style* et attitudes, à partir d'un amalgame du rap américain et haïtien. Plus encore, ces comportements dépassent la simple imitation et engendrent des agencements vestimentaires inédits, un vocabulaire et un style de vie particulier à cette communauté.

L'attractivité du mouvement hip-hop est d'autant plus puissante que le luxe et le style de vie caractéristiques des figures emblématiques de cette culture offrent un instantané du rêve américain. La résonance est donc ambivalente, entre les réalités de Raboteau et celles qui sont dépeintes dans les vidéos de hip-hop qui proposent des modèles de modes de vie désirables aux yeux des jeunes. La culture hip-hop a souvent été abordée dans la littérature scientifique sous l'angle de la dualité entre mondial et local en cherchant à observer les mécanismes d'interprétation locale et de contextualisation de cette culture mondialisée (LeBlanc et al.,

2016). L'approche territorialisée permet ici aux auteurs et autrice de démontrer comment une population marginalisée se définit sur les plans identitaire, social et économique. La pratique artistique, inspirée de la culture hip-hop américaine, devient une stratégie pour s'intégrer dans la culture dominante.

Adoptant une posture décoloniale et féministe, l'article de Marina Gomá clôt cette publication avec l'analyse d'éléments esthétiques et politiques tirés de vidéos musicales espagnoles. L'autrice s'attarde moins aux pratiques musicales en soi qu'aux enjeux identitaires contemporains mis en scène dans ces vidéos. Les artistes Putochinomarcicón, Ms Nina et Bad Gyal revendiquent des positions queers, antiracistes, féministes et antixénophobes en incorporant des expressions et des pratiques non binaires, notamment dans leurs habits, leurs démarches ou leurs scénarios. Ce faisant, ils s'attaquent aux stéréotypes xénophobes et hétéronormatifs véhiculés dans les médias nationaux. Leurs propositions musicales populaires et attrayantes permettent aux artistes de multiplier les espaces de célébration et de fédérer en une véritable contreculture leurs revendications identitaires. Selon l'autrice, la critique des codes dominants véhiculés dans la musique émergente espagnole rallie les discours antixénophobes, féministes, postcolonialistes et queers, tout en déstabilisant le courant politique xénophobe et antiféministe nationaliste ambiant.

Tout comme Christine Brault, Sandy Larose et ses collaborateurs, Marina Gomá s'intéresse à la portée transformatrice et politique de l'art en contexte local. Ces auteurs et autrices soutiennent que l'art rend visibles des enjeux propres à un espace local déterminé, qu'il s'agisse des féminicides à Juárez, de la marginalisation des jeunes de Raboteau ou de l'exclusion d'artistes de genre non binaire en Espagne.

Conclusion

Ce que ces articles décrivent ne se limite pas à l'ordre et à la représentation artistique, mais s'étend aussi aux processus de création, de conception et d'organisation des pratiques. Leurs inscriptions locales ont été abordées selon diverses échelles territoriales, celles d'un quartier, d'une ville, d'une province ou d'une nation par exemple, qui s'enchevêtrent pour former des contextes complexes dans lesquels se présentent les pratiques artistiques explorées. En ce sens, les enjeux politiques soulevés dans cette publication révèlent des tensions entre différentes inscriptions et particularismes locaux de l'expérience, voire de l'identité.

Plus encore, leurs articles mettent l'accent sur le caractère transformateur et subversif de l'art dans un territoire donné. Toutefois, la question demeure : est-ce que ces pratiques artistiques mises en scène – qu'elles soient médiatisées ou non – dans l'espace public peuvent transformer les habitudes et pratiques locales de manière durable ?

Tout en prenant comme point de départ la notion de « localité », ces contributions soulignent l'importance des enjeux nationaux et mondiaux dans les pratiques artistiques. La persistance des effets de la colonisation et de l'impérialisme culturel montre que les enjeux identitaires contemporains s'inscrivent dans des processus à plus grande échelle. Alors que la localité peut constituer le lieu de rencontre entre les dynamiques mondiales et les cultures locales ou communautaires, la question des mécanismes de transformation et de subversion demeure fondamentale

REFERENCES

- Anderson, B. R. O. (2016). *Imagined communities: Reflections on the origin and spread of nationalism* [Revised edition]. Verso.
- Bennett, A., & Peterson, R. A. (2004a). *Music Scenes: Local, Translocal, and Virtual*. Vanderbilt University Press. <http://muse.jhu.edu/book/2821>
- Bennett, A. & Peterson, R. A. (2004b). Introducing Music Scenes. Dans Bennett, A & Peterson, R. (Éds.), *Music Scenes: Local, Translocal, and Virtual*. Vanderbilt University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctv17vf74v>
- Cohen, S. (1991). *Rock Culture in Liverpool: Popular Music in the Making*. Clarendon Press.
- Cooke, P. (1990). Locality, Structure, and Agency: A Theoretical Analysis. *Cultural Anthropology*, 5(1), 3-15.
- Di Méo, G. (2004). Composantes spatiales, formes et processus géographiques des identités // Spatial components, geographical forms and process of identities. *Annales de géographie*, 113(638), 339-362. <https://doi.org/10.3406/geo.2004.21628>
- Duncan, S. & Savage, M. (1989). Space, Scale and Locality*. *Antipode*, 21(3), 179-206. <https://doi.org/10.1111/j.1467-8330.1989.tb00188.x>
- Fine, G. A. (2010). The Sociology of the Local: Action and its Publics. *Sociological Theory*, 28(4), 355- 376. <https://doi.org/10.1111/j.1467-9558.2010.01380.x>

- Fregoso, R. L. & Bejarano, C. L. (2010). *Terrorizing Women: Femicide in the Americas* [E-Duke Books Scholarly Collection]. Twentieth Century Literature. <https://doi.org/10.1215/9780822392644>
- García-Del Moral, P. (2018). The Murders of Indigenous Women in Canada as Femicides: Toward a Decolonial Intersectional Reconceptualization of Femicide. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 43(4), 929-954. <https://doi.org/10.1086/696692>
- Glass, P. G. (2012). Doing Scene: Identity, Space, and the Interactional Accomplishment of Youth Culture. *Journal of Contemporary Ethnography*, 41(6), 695-716. <https://doi.org/10.1177/0891241612454104>
- Hall, S. (1997). The Local and the Global: Globalization and Ethnicity. Dans King, A. D. (Ed.). *Culture, Globalization and the World-system: Contemporary conditions for the representation of identity*. University of Minnesota Press.
- Jones, M. & Woods, M. (2013). New Localities. *Regional Studies*, 47(1), 29-42. <https://doi.org/10.1080/00343404.2012.709612>
- LeBlanc, M.-N., Boudreault-Fournier, A. & Djerrahian, G. (2016). Les jeunes et la marginalisation à Montréal : La culture hip-hop francophone et les enjeux de l'intégration. *Diversité urbaine*, 16. <https://doi-org.proxy3.library.mcgill.ca/10.7202/1050954ac>
- Lévy, J. & Lussault, M. (2013). *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*. Belin.
- Straw, W. (1991). Systems of articulation, logics of change: Communities and scenes in popular music. *Cultural Studies*, 5(3), 368-388. <https://doi.org/10.1080/09502389100490311>
- Straw, W. (2015). Some Things a Scene Might Be. *Cultural Studies*, 29(3), 476-485. <https://doi.org/10.1080/09502386.2014.937947>
- Venuti, L. (1991). Genealogies of Translation Theory: Schleiermacher. *TTR : Traduction, Terminologie, Rédaction*, 4(2), 125-150. <https://doi.org/10.7202/037096ar>
- Wright, B. F. (2016). Networks of Sound, Style and Subversion: The Punk and Post-Punk Worlds of Manchester, London, Liverpool and Sheffield, 1975-80 by Nick Crossley [review]. *Notes*, 72(4), 746-748. <https://doi.org/10.1353/not.2016.0059>

Funding Identity: Jazz and Cultural Production in New Zealand

Alexis French

BIOGRAPHIE

New Zealand jazz trumpet player Lex French has been described as “one of New Zealand’s finest trumpeters” by critic John Fenton and has been hailed by Radio Canada jazz critic Stanley Pean as “an extraordinary trumpeter.” He is highly in demand and fast becoming a bright star on the Canadian jazz scene after relocating to Montreal. He holds a master’s degree in Jazz from McGill University, where he is currently pursuing his doctoral studies with Kevin Dean and John Hollenbeck.

French has recorded or performed with artists including Diana Krall, Patti Austin, Kurt Elling, Paul Anka, Andy Bell (Erasure), Bennie Maupin, Aaron Parks, Bob Mintzer, Jean-Michel Pilc, Ryan Truesdell, Luis Bonilla, Dick Oatts, and Joe LaBarbera. He has also released two albums as a leader: *The Cut* (2014) and *Prevent the Future* (2017). He is a founding member of contemporary jazz group CODE Quartet, which features Christine Jensen (*Infinitude* with Ben Monder and Ingrid Jensen) Jim Doxas (*Riverside* with Carla Bley, Steve Swallow, and Dave Douglas) and Adrian Vedady (Wray Downes).

In Montreal, French’s most recent engagements have included playing with the National Jazz Orchestra of Montreal, the Christine Jensen Quintet, the Jim Doxas Quartet, Joel Miller, the Yannick Rieu Nonet, the Emie Roussel Trio, the Andre Leroux Quintet, and Mark Nelson’s Sympathetic Frequencies. He is also an internationally sought-after composer and arranger and has recently been commissioned to write works for jazz orchestra, jazz quartet, string quartet, and massed trombone choir.

alexis.french@mail.mcgill.ca

ABSTRACT

The aim of this paper is to examine the motivations of jazz musicians seeking arts funding in New Zealand, specifically focusing on the integration of Indigenous musical elements into their creative process. I draw on my own experiences seeking funding, compare and contrast expressions of New Zealand identity in other art forms, and examine scholarly works that have addressed the explosion of collaborations between jazz musicians and Indigenous artists. I have found that there is some evidence both of a bias in funding being awarded to projects that seek to “cross over” between art forms and of artists manipulating their funding applications to include Indigenous elements in order to better fall within parameters that would offer a higher chance of receiving funding. Although evidence exists that some artists have manipulated their project applications to have a better chance of receiving funding, the vast majority would appear to have done so out of a genuine interest in engaging with Indigenous cultural traditions and not simply to game the system.

KEYWORDS

New Zealand, Jazz, Cultural Identity, Arts Funding

INTRODUCTION

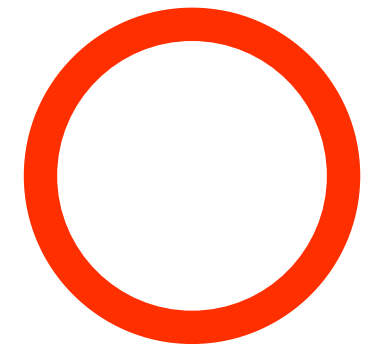
A number of years ago, I wrote my first successful grant application for Creative New Zealand (CNZ), New Zealand's largest arts funding organization. Financed by the New Zealand government through the New Zealand Lottery Grants Board and the Ministry for Culture and Heritage, CNZ states that its vision is of dynamic and resilient New Zealand arts, valued in Aotearoa [New Zealand] and internationally [Creative NZ, n.d.]. In addition, the ministry's guiding principles incorporate recognizing and upholding the cultural diversity of the people of New Zealand, the role in the arts of Māori as *tangata whenua* (people of the land), and the arts of the Pacific Island peoples of New Zealand, as well as public participation in, and access to, innovative New Zealand art [Creative NZ, n.d.]. I was lucky to have help from a CNZ insider as I wrote my application, and as he cast his eye over my work, it was the second of these principles that he focused on. I was asking for funds for a composition retreat in Montreal in order to study with prominent Canadian jazz composers, and so it hadn't exactly occurred to me to link my compositional endeavours with the Māori people of New Zealand, but my friend was insistent. I thought that at the very least, my application was in line with their strategic outcomes, one of which is that high-quality New Zealand art is developed [Creative NZ, n.d.], but as we went deeper, he suggested that my

study might ultimately contribute to a uniquely New Zealand jazz compositional practice that draws on *Te Ao Māori* (the Māori World). This has subsequently had an impact on the way I view my practice and led to a somewhat cynical reasoning that many *Pākehā* (New Zealand European) jazz artists in New Zealand feel compelled to manipulate their projects in order to better favour the auspices of the funding gods.

The desire by New Zealand arts funding bodies to foster Māori arts is recent and comes from successive government mandates to uphold the state's obligations to Māori as outlined under the Treaty of Waitangi, New Zealand's founding document. The treaty was signed between chiefs representing the many Māori tribes of New Zealand and the British Crown in 1840. The New Zealand government, however, did not recognize the treaty under New Zealand law until 1975, with the passing of the Treaty of Waitangi Act and the subsequent forming of the Treaty of Waitangi Tribunal, and it was not until 1978 that this concern for the upholding of New Zealand's founding document found its way into the arts, with the creation of a combined Māori and Pacific arts council. By 1993, a developing concern to reflect the import of the Treaty of Waitangi led to the restructuring of the Arts Council with a separate Māori arts board.

Over the last twenty years there has been an explosion of collaborations between New Zealand jazz musicians and practitioners of *taonga pūoro* (Māori instruments), but whether this is a reflection of this shift in policy and a cynical, opportunistic appeal for funding or an actual desire to embrace New Zealand's bicultural ethos - to create music that mirrors the society in which it is created - remains a moot point. At this point, it is important to note that I am not a sociologist; nor is this a traditional sociological paper. Rather, it is a personal account of my navigation - as an artist - of the treacherous waters of arts funding, bolstered with musicological work done by my colleagues in New Zealand. I hope that this is something worth reading, that asks questions that are worth answering - by someone better qualified than me.

In this paper, I will first backdrop attempts to embody a "New Zealand-ness" in musical composition by looking at composer Douglas Lilburn. I will then introduce recent attempts at identification in New Zealand jazz and provide a short introduction to Māori instruments before examining my own motivations within in my practice as a New Zealand jazz musician and composer, as well as those of my peers, and Māori reactions to these practices. I conclude by addressing questions of appropriation and cynicism in both my work and the work of my peers and suggest ideas for moving forward.



“A search for tradition, a search for language”

The elusive idea of “New Zealand-ness” has probably been on the mind of every New Zealand artist who has written, painted, or composed music since the early twentieth century. Art historian Francis Pound writes in *The Invention of New Zealand: Art and National Identity* (2007) that since the 1930s there has been a consuming need in for writers and painters to break free from New Zealand’s colonial past and cut ties with pervasive English influences.

What were the ways in which these mid-century artists sought to articulate the world around them? Writing about poet James K. Baxter, composer Douglas Lilburn, and painter Colin McCahon - all prominent *Pākehā* artists - the musician and lecturer [Graham Downes \(2010\)](#) observes their assertion of “New Zealand-ness,” noting that they fixated on a Māori worldview (except Lilburn for the most part), God, and a “connectivity” with the land, and wonders whether these concepts could be the cornerstones of national identity. The notion of connectivity to the land and the incorporation of aspects from the Māori world is manifest in poetry, painting, and classical music in New Zealand, and more recently, jazz musicians have begun to incorporate these ideas into their compositional and improvisational practice.

It would be wise to briefly consider composer Douglas Lilburn’s attempts to create a New Zealand classical music. His compositional

forays have deeply influenced the musical landscape in New Zealand, and his work sets the scene for jazz musicians to attempt to create a New Zealand jazz.

Lilburn, widely considered to be the first significant New Zealand composer ([Cresswell, 2011](#)), gave addresses in 1946 and 1969 at a summer school for New Zealand composers, titled, respectively, “A Search for Tradition” and “A Search for Language.” In these speeches, he implored his cohort to find a national style, “a music that will satisfy those parts of our being that cannot be satisfied by the music of other nations” ([Lilburn 2011, p. 21](#)). Published in 2011, these two addresses offer a fascinating window into Lilburn’s mind, and into the state of the musical arts in mid-century New Zealand. In 1946, we confront a country lacking a full-time symphony orchestra and even a music conservatory, a country in which there are no attempts made by composers to incorporate elements from *Te Ao Māori* into their works. [Lilburn \(2011, p. 23\)](#) points out that New Zealand has no [European] folk song, or characteristic rhythms arising from folk dance, and that without these two things a national music in the traditional sense is an impossibility. Instead, he argues that composers can draw from the natural world distinct to New Zealand - the light, the colours - in a fashion that brings the artist into “harmony” with them. Lilburn references poet Alan Curnow and

novelist Frank Sargeson and what he sees as their already developed sense of a New Zealand literature, writing that, like this literature, any musical tradition developed here should give us a sense of our identity. Lilburn suggests that in the absence of a rhythmic tradition, composers can look to the environment around them, and that, in fact, rhythmic traditions globally are influenced by the landscape in which they arose. He writes,

Everything about us, the patterns of our landscape and our seacoast, the changing of the seasons, and the flow of light and colour about us, that all these things show patterns of movement or characteristic rhythms ... So, having told you earlier that we have no traditional rhythms of our own as the older countries have, I’m now saying we have enormous potential of characteristic rhythm in this environment about us provided we can become sufficiently aware of it to be able to make it articulate in sound. ([Lilburn 2011, p. 45](#))

Lilburn would go on to found the electro-acoustic composition program at Victoria University, and his 1969 address finds him much more reflective than in 1946. He speaks of the inherent problems for composers of translating the world around them into a coherent musical picture, saying that he finds it difficult as a New Zealand composer

to put his immediate experience directly into an abstract musical language when simultaneously he must create that language ([Lilburn 2011, p. 60](#)). He cites his use of electro-acoustic compositional techniques as one of the ways he has managed to get around this “problem of translation” by using samples of sounds from his environment, such as birds and the human voice. He concludes his meditation by writing that he has felt that all the multifarious artistic works produced in New Zealand are affirmations of who New Zealanders are as a people and reflect the desire to understand the meaning of what it is to be a New Zealander, here and now.

Although Lilburn was not specifically concerned with incorporating aspects of *Te Ao Māori* in his work, I believe that his consistent attempts to translate and articulate the world around him have led to a culture of New Zealand composers being less interested in adhering strictly to the norms of Western art-music traditions and more interested in finding their own path, and for many jazz musicians, this means a dissatisfaction with just playing and recording “straight-ahead” American-style jazz.

Cultural Identification in New Zealand Jazz

Although “New Zealand jazz” as a distinct style is still developing, there is a general movement toward a New Zealand sound through the use of jazz processes - such as original composition, with improvisation always being present - as well as eclectic influences and the incorporation of indigenous elements into jazz forms. Much of the current thinking on this topic has been drawn together by Meehan in his 2016 book *New Zealand Jazz Life* [Meehan & Whincup, 2016]. Meehan examines the idea that although there may not be a concrete expression of New Zealand jazz marked by unique style parameters, the original jazz in New Zealand is something defined by process (such as improvisation and collaboration), rather than something canonical. He states,

The musicians I spoke with pretty well all made music that lay somewhere between faithful reproduction of existing models from the US and music that possessed none of the style markers of US-originated mainstream jazz, but some of the processes (almost always improvisation, and often spontaneous group activity) ... Now, it's probably fair to say New Zealand is culturally distinct; living here is

certainly different to living in the US and, to a lesser degree living in the UK or Australia. If that's the case, might jazz made here begin to assume a unique New Zealand character? Could there be a “New Zealand jazz”? [Meehan 2017, p. 120]

Perhaps building on these jazz processes has helped some musicians break free of American style markers and create something that is unique to New Zealand. New Zealand Jazz historian David Edwards (2009, p. 81), writing about the experimental music venue The Space, says that the idea of process was important as many of the regular performers were experimenting with new sounds, instruments, and approaches, leading to a continual evolution in players' styles. These approaches led to experimentations with *taonga pūoro* that have yielded unique music that could only be from New Zealand, a direct and unique evocation of place¹. The founder of The Space, saxophonist Jeff Henderson, who was instrumental in putting English avant-garde saxophonist Evan Parker together in concert with *taonga pūoro* player Richard Nunns², writes, “The music's evolved out of our influences, which are

American and European improvised musics, and also Pacific music - we can't help by being influenced by what's around us. It would be silly really for me to sound like an American jazz saxophone player, because I'm not” [Nunns & Thomas 2014, p. 78]. *Taonga pūoro* translates to “singing treasures.” The following Māori proverb serves to shed some light on how intensely spiritual music and instruments were to the Māori: “*Kei a te Pō te timatanga o te waiatatanga mai a te Atua. Ko te Ao, ko te Ao mārama, ko te Ao tūroa*: It was in the night that the gods sang the world into existence. From the world of light, into the world of music” [Flintoff, 2014].

The Māori divided these intrinsically spiritual instruments into two broad families, named for the gods who brought them into being: Instruments of Rangi, and Instruments of Papa [Flintoff, 2014]. Instruments of Rangi, the primordial sky father to whom all music drifts up, are the melodic instruments and include the following broad instrument families: flutes, trumpets, and gourds. The instruments of Papa - Papatūanuku - the earth mother, whose heartbeat is said to manifest in these rhythmic instruments, such as gongs, and instruments that sound when they are whirled in the air. Interestingly, Māori music is the only Pacific music that does not have drums.

One rarely, if ever, buys the instruments; instead, they must be made by the musician who is to play them, and the fabrication of these instruments tends to be a collaborative process between musicians and musician-artisans, initially with Richard Nunns, Hirini Melbourne, and Brian Flintoff holding *wānanga* (workshops) around the country, and more recently with *wānanga* being organized by music schools, composer's associations, and community organizations. It is important to note that no two instruments are the same. For example, holes on a flute may be drilled according to the size of the musician's hand or a constellation of stars meaningful to the musician. In addition, there is no set scale for the instruments, and they often exist entirely outside Western harmonic systems. The Māori musical tradition is almost entirely based in improvisation, making it an appropriate bedfellow for jazz musicians, however removed it might be from the melodic, harmonic, and rhythmic traditions of jazz.

Jeff Henderson's explorations with Richard Nunns playing *taonga pūoro* with his group Urban Taniwha, and, more recently his album *This Appearing World* with Nunns and American pianist Marilyn Crispell have yielded some unique music, and, given *taonga pūoro*'s distinct sonic fingerprint, music that sounds like it could only be from New Zealand. Likewise, bassist Paul Dyne's collaboration with Nunns on *Hikoi* has been described by Norman Meehan as “one of the most musically intimate meetings of jazz and *taonga pūoro*... the processes that make jazz so vital are

¹ *Taonga pūoro* were made from materials found in the natural environment and often served to evoke the sounds of the landscape from which they came, such as the wind, or specific insects, or the sea. Many served as devices for hunting, mimicking the sounds of their prey. Cf. Flintoff (2014), Nunns and Thomas (2014), Flintoff (2004).

² Nunns and Māori musician Hirini Melbourne, along with carver Brian Flintoff, are almost singlehandedly responsible for the revival of *taonga pūoro*, as many instruments were placed in museums during New Zealand's colonial period, and pedagogical and performance traditions were stamped out and replaced with European ones. See Nunns and Thomas (2014).

everywhere on the record. If this music isn't jazz it certainly knows about jazz" (Meehan & Whincup 2016, p. 200).³

But are the albums discussed above a cynical attempt to generate funding? Jazz historian Nick Tipping opines that success in applying for funding less on what you do as a musician and more on what you represent; applicants who stand for particular politically weighted aspects of New Zealanders' aspirations for their identity are more likely to be funded. Tipping writes,

The perception exists among jazz musicians that classical and Māori music are better funded than jazz. It is unsurprising, therefore to see jazz applicants seeking to incorporate elements of those more successful art forms into their projects. Over the course of this project, several jazz musicians privately related their attempts to win favour from funding bodies by adjusting or conceiving of their projects in order to take advantage of CNZ's noted proclivities. (Tipping 2016, p. 84-85; emphasis added)

Though Tipping's formal sample size included only fifteen musicians, it would appear this belief is widely held among the musicians

interviewed. Certainly, when applying for funding that first time, I felt that my activities must be adjusted somewhat in order to take advantage of CNZ's "proclivities." As I mentioned earlier, it has also shaped the types of compositions I have penned myself. One of my first commissions was from the Wellington Museum to write a suite that explored the themes of *Matariki* (The Māori New Year festival). This was something I embraced with a little reluctance, as I wasn't sure how I would marry these two traditions, especially without using *taonga pūoro*. But jazz has always been a narrative music; it has always strived to tell a story. Since the days of field hollers⁴, the African American blues aesthetic has been one that strived to articulate the lives of those who performed it. Duke Ellington's *Harlem Airshaft* is one of the great early examples of translating the composer's world into musical language; why should my work be any different? In my research, I found a number of themes among the myths surrounding *Matariki* that lent themselves to narrative melodic writing. The suite was well received, and a year later I was asked to re-work it for jazz quartet and string quartet, bridging the rivers of classical, jazz, and Māori traditions. While I may have felt subconsciously that I was playing a skill in order to curry favour from the

funding bodies, my research had the result of bringing me closer to *Te Ao Māori*. When I explained my vision to a senior member of the New Zealand defence force's Māori Culture Group⁵, he said, "You really get it, you really understand our stories." I later played my recording of a *Karanga* (a Māori prayer to call spirits) to the head Māori cultural advisor in the NZ Defence force, who said "Te tangi miharo o te pūtātara rino kia whiua te āhua o te wairua o Te Karanga. Tau kē Lex. The amazing sound of the trumpet to express the spiritual aspects of the calling. Well done Lex."⁶ So perhaps these aspirations came from cynical beginnings, but ultimately, they have brought me closer to Māori culture, and my interactions with Māori have served to empower me to continue to tell these stories as they relate to a bicultural New Zealand. My experience with Māori culture has certainly been dialogic, and my fear of appropriation has been tempered by interactions with Māori, and the permission they as "culture bearers" have given me. Likewise, *taonga pūoro* exponent Richard Nunns is Pākehā, but his main collaborative partnership was with Māori musician Hirini Melbourne.

In addition, his respectful interactions with *iwi* (tribes) have empowered him as a culture bearer despite being Pākehā, though these interactions have not always been easy.⁷ Musician Alistair Fraser, who is seen as Nunns's successor, has also built relationships nationally with *iwi*, and he says that he fully acknowledges that *taonga pūoro* belong in Māori culture. He also says that he understands if Māori don't agree with what he does, but that on the whole Māori are happy to see the instruments being played, even if by a Pākehā (Poynton 2019). Jeff Henderson, one of the first people to broker a collaboration between jazz musicians and *taonga pūoro*, speaks of an occasion at The Space during which a Māori *kuia* (elder) was present for a duo concert that featured *taonga pūoro*. At the end of the concert she spoke of the beauty of the music and gave the musicians a challenge: Māori had learnt to play Western instruments for long enough, and now it was time for Pākehā to learn to play Māori instruments. Jeff says that she particularly welcomed how he played baritone saxophone alongside *taonga pūoro*, and he says the experience gave the musicians a Māori imprimatur to continue working with *taonga pūoro* (Nunns & Thomas 2014, p. 116).

³ In addition, recent years have seen other such collaborations, notably Te More (Whirimako Black, vocals, and Richard Nunns, *taonga pūoro*), Ponguru (Phil Boniface, bass, and Al Fraser, *taonga pūoro*), Redaction (Mark Lockett, drums, and Richard Nunns, *taonga pūoro*).

⁴ Defined by Paul Oliver as "An extemporized form of African American song, sung by southern laborers to accompany their work." Oliver (2014).

⁵ I was a musician in the NZ Air Force for a number of years, and one of my deployments was alongside the Māori Culture Group in Greece. On this deployment I learned a great deal about Māori culture, and the conversations I had with the torchbearers of this culture only served to make me feel more comfortable with including *Te Ao Māori* in my work.

⁶ Jack Rudolph, Facebook communication, 2016.

⁷ Nunns talks of Māori audiences often being puzzled to see a Pākehā specializing in the performance of *taonga pūoro*. He also recounts numerous occasions giving workshops with Hirini Melbourne, where *iwi* said they only wanted the Māori performer to give a workshop, to which Hirini's standard reply was "It's all of us or nothing" (Nunns & Thomas 2014, p. 18).

CONCLUSION

So, are these attempts rooted in opportunistic behaviour to guarantee more funding? I think not. Although I have no doubt that in the past, there were a number of musicians who felt the need to change the scope of their projects in order to merit funding, I think that a more accurate account of proceedings is that artists in a country that is wrestling with decolonization are trying to tell *everybody's* stories, not just their own, and are attempting to do so in a collaborative way. To come full circle with my own experiences, in an informal conversation with a friend who works as an assessor for CNZ, he mentioned that eligibility for funding increasingly focuses on the profile of the artist and his or her ability to deliver quality art. As a result, New Zealand jazz musicians are increasingly being funded on their own artistic merits, and I would

imagine there is much less incentive to shoehorn *taonga pūoro* into projects just for funding outcomes. The most important part of all this, as we move forward, is that any ongoing attempts to marry jazz and *taonga pūoro* take place in a dialogic way, a collaborative way, one that involves building relationships between Pākehā and Māori. It seems that neither Māori nor Pākehā view the collaborative attempts I've described as appropriative, but that is only by virtue of their collaborative nature. Any Pākehā jazz musician wanting to explore *taonga pūoro* must engage with Māori, build positive relationships, and weather the associated challenges, and it is only in this fashion that we will create music that truly identifies as "New Zealand" in nature, representing both Māori and Pākehā, engaged in equal-footed dialogue.



REFERENCES

- Alcázar, J. (2014). *Performance: un arte del yo: autobiografía, cuerpo e identidad*. Siglo XXI Editores.
- Creative NZ. (n.d). "Our vision and values." <https://www.creativenz.govt.nz/about-creative-new-zealand/our-vision-and-values>.
- Cresswell, L. (2011). "A Search for Tradition by Douglas Lilburn Review." *Noted*. <https://www.noted.co.nz/archive/listener-nz-2011/a-search-for-tradition-by-douglas-lilburn-review/>.
- Downes, G. (2010). "National Identity? Who Wants to Know and Why?" In Johnson H. (Ed). *Many Voices: Music and National Identity in Aotearoa/New Zealand*, 160-67 Cambridge Scholars.
- Edwards, D. (2009). "The Space." In Hardie, R & Thomas A. (Eds). *Jazz Aotearoa*, 69-87. Steele Roberts.
- Flintoff, B. (2004). *Taonga Pūoro Singing Treasures: The Musical Instruments of the Māori*. Craig Potton Publishing.
- Flintoff, B. (2014). "Māori Musical Instruments - taonga pūoro - Māori Musical Concepts. In *Te Ara - the Encyclopaedia of New Zealand*. <http://www.TeAra.govt.nz/en/maori-musical-instruments-taonga-puoro/page-1>.
- Lilburn, D. (2011). *A Search for Tradition and a Search for Language*. Lilburn Residence Trust.

- Meehan, N. (2017). "The New Zealand Jazz Tradition: Something Borrowed, Something Blue." In Brown, M & Owens, S. (Eds). *Searches for Tradition: Essays on New Zealand Music, Past & Present*, 161-73. Victoria University Press.
- Meehan, N. & Whincup, T. (2016). *New Zealand Jazz Life*. Victoria University Press.
- Nunns, R. & Thomas, A. (2014). *Te Ara Pūoro: A Journey into the World of Māori Music*. Craig Potton Publishing.
- Oliver, P. (2014). "Field holler." *Grove Music Online*. <https://doi-org.proxy3.library.mcgill.ca/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2256548>
- Pound, F. (2007). *The Invention of New Zealand: Art & National Identity, 1930-1970*. Auckland University Press.
- Poynton, D. (2019). "Waves of Knowledge." *Capital 62*. https://issuu.com/capitalmag/docs/capital_62/s/127834.
- Tipping, N. P. (2016). "Outside In: Wellington Jazz among the Discourses." Unpublished PhD dissertation, Victoria University of Wellington.

La terminologie des jeux vidéo : entre étrangéisation et naturalisation

Julie Pigeon

BIOGRAPHIE

Traductrice et réviseuse professionnelle, Julie Pigeon se spécialise dans les jeux vidéo. Elle est étudiante à la maîtrise en études langagières à l'Université du Québec en Outaouais, sous la direction de la professeure Iulia Mihalache, et elle a remporté deux bourses d'excellence de la Fondation UQO. Ses travaux portent sur les bonnes pratiques en matière de localisation des jeux vidéo pour le marché franco-canadien. Elle souhaite offrir aux traductrices et aux développeurs de jeux vidéo des outils qui contribueront à la mise en marché de jeux localisés en français de qualité. Elle s'intéresse aussi aux enjeux de la féminisation et de l'écriture inclusive dans les jeux vidéo.
pigj04@uqo.ca

RÉSUMÉ

L'industrie des jeux vidéo a le vent dans les voiles un peu partout sur la planète. La diffusion de ces produits culturels à l'échelle mondiale incite leurs éditeurs à les traduire ou, plus précisément, à les localiser, c'est-à-dire à les traduire en tenant compte des exigences sociolinguistiques et culturelles des différents publics cibles. Dans le cadre de mon projet de maîtrise, je m'intéresse aux bonnes pratiques en matière de localisation des jeux vidéo en français canadien. La première partie de mon travail de recherche consistait à établir l'état des lieux de la localisation des jeux vidéo pour le marché franco-canadien, notamment par un sondage en ligne auprès de traductrices et de joueurs sur leurs préférences terminologiques, de même que par une analyse du matériel promotionnel d'une quarantaine de jeux vidéo. Les résultats, présentés dans deux articles en cours de publication¹, servent à alimenter la réflexion que je propose dans le présent article, sur deux stratégies de traduction conceptualisées par Lawrence Venuti (1995) : la naturalisation, dont l'objectif est d'adapter le plus possible le contenu au destinataire, et l'étrangéisation, qui vise à conserver la nature étrangère du texte source. Quelle approche devrait être privilégiée dans le domaine vidéoludique ?

¹ Pigeon, J. (2020). Évolution du langage et néologismes dans les jeux vidéo : l'usage suit-il la norme? [document soumis pour publication]. Études langagières, Université du Québec en Outaouais.

Pigeon, J. (2020). La localisation des jeux vidéo pour le marché canadien : entre la norme et l'usage [document soumis pour publication]. Études langagières, Université du Québec en Outaouais.

MOTS-CLÉS

fémicide, art performance, activisme, résistance, Ciudad Juárez, Mexique

INTRODUCTION

La mondialisation des marchés a permis la diffusion à l'échelle internationale des produits culturels, et les jeux vidéo en font partie. Cette diffusion a entraîné la nécessité de traduire et d'adapter ces produits en tenant compte des exigences sociolinguistiques et culturelles des différents publics cibles, ce que nous appelons la localisation. Cependant, comment faire en sorte que ces produits culturels répondent bien à de telles exigences ? Leur terminologie devrait-elle être traduite ?

La traductrice¹ spécialisée dans le domaine des jeux vidéo a le choix entre deux stratégies de traduction, conceptualisées par Lawrence Venuti (1995) : la naturalisation (de l'anglais *domestication*), dont l'objectif est d'adapter le plus possible le contenu au destinataire, et l'étrangéisation (de l'anglais *foreignization*), qui vise à conserver la nature étrangère du texte

source. Dans l'industrie vidéoludique, ce texte source est, dans la grande majorité des cas, en anglais, un anglais « international » ou, comme le souligne Pym, un anglais « délocalisé », duquel on a enlevé les particularités locales (Pym, 2004, p. 3)². La langue anglaise³ est rapidement devenue la langue de développement des jeux vidéo, avec de grands éditeurs aux États-Unis, au Canada et en Europe. Même au Japon, où de nombreux jeux ont été créés et où sont établies les grandes entreprises Nintendo et Sony, les éditeurs de jeux publient de plus en plus leurs jeux en anglais (Pace, 2017). Dans les plus petits marchés, comme au Québec, la langue anglaise domine aussi. Sur la version franco-canadienne du site d'Ubisoft, toutes les bandes-annonces sont en anglais (parfois avec sous-titres français), et ce, même pour des jeux créés au Québec⁴. En partant de la prémisse que la naturalisation favorise l'emploi de néologismes francisés et que

¹ Dans une perspective d'inscrire mon projet de recherche dans le mouvement d'écriture féminine et inclusive, j'utilise *traductrice* comme féminin générique. Cet emploi de la forme féminine vient aussi refléter la réalité québécoise : 70 % des professionnel(le)s de la traduction au Québec sont des femmes. http://imt.emploi.quebec.gouv.qc.ca/mtg/inter/noncache/contenu/asp/mtg122_statprof_01.asp?PT4=53&pro=5125&PT2=21&cregn=QC&PT1=8&PT3=10&lang=FRAN&cregncmp1=QC&cregncmp2=QC&Porte=1&msta=1, consultée le 2 décembre 2018. Les autres termes obéiront à la règle du masculin générique.

² Pym s'intéresse surtout à la localisation des logiciels, mais ses réflexions sur l'internationalisation et la localisation peuvent quand même s'appliquer à la traduction vidéoludique.

³ Bien que l'utilisation de la langue anglaise soit largement répandue et qu'elle soit considérée comme une *lingua franca*, son caractère étranger n'en demeure pas moins.

⁴ Source en ligne : <https://www.ubisoft.com/fr-ca/>, consultée le 20 juillet 2020.

l'étrangéisation incite plutôt à employer des anglicismes, comment pourrions-nous décrire la tendance qui se dessine dans les jeux vidéo localisés pour le marché franco-canadien ?

Cette communication propose une réflexion sur ces deux approches et sur leur application dans les jeux vidéo. Ma réflexion est notamment alimentée par

Mon approche

Pour mieux comprendre les approches que je vais aborder, je commencerai par présenter le cadre conceptuel de mes recherches. Mes travaux s'inscrivent dans le champ de la traductologie appliquée, où l'approche productiviste est centrale, car elle guide la recherche afin de relever les problèmes rencontrés au quotidien lors de la traduction. Jean-René Ladmiral définit cette traductologie productiviste comme une approche directe et pragmatique où la pratique traduisante est conceptualisée « telle qu'on en fait l'expérience » et qui ouvre un « espace de réflexivité où pourra s'opérer la prise de conscience et la problématisation des difficultés rencontrées dans la pratique traduisante » [Ladmiral, 2010, p. 11]. Cette approche productiviste est chapeautée par une approche multidisciplinaire essentielle à l'étude de la traduction des jeux vidéo, tout comme le constate le professeur

un sondage en ligne auprès de joueurs et par mes expériences professionnelles qui me permettent d'évaluer le degré d'implantation terminologique de certaines des recommandations officielles.

Miguel Ángel Bernal-Merino, qui a beaucoup étudié la place et les défis de la localisation dans ce domaine.

Bearing in mind the many areas of knowledge involved in the process of transferring video games from one culture to another, my approach is multidisciplinary by necessity, in that it constitutes an attempt to explain the various multifaceted issues involved [Bernal-Merino, 2015, p. 5].

Les disciplines touchées dans le cadre des études vidéoludiques sont multiples, notamment la littérature, l'informatique, la sociologie, les arts graphiques et même l'économie.

À l'intérieur de ce cadre conceptuel, le processus de traduction mène à une

localisation par une approche cibliste jumelée à une approche fonctionnaliste. Cette importance accordée au texte cible - le résultat de la traduction - et à sa fonctionnalité a été abordée avec la théorie du *skopos*, élaborée par Hans Vermeer et Katharina Reiß vers la fin des années 1970. Ce que nous pouvons retirer de cette théorie, c'est que ce n'est plus le principe d'équivalence qui prévaut pour évaluer la qualité d'un texte traduit, mais bien le principe de fonctionnalité. Le *skopos* d'une traduction, sa finalité, est ce qui guide

Naturalisation vs étrangéisation

Les deux stratégies de traduction que j'aborde plus précisément dans cet article sont la naturalisation et l'étrangéisation, conceptualisées par Venuti en 1995. Selon Venuti, le processus de naturalisation est violemment ethnocentrique, car il cherche à dépouiller le texte cible de toute référence à la culture et aux valeurs du texte source [Yang, 2010, p. 78]. Déjà, à l'époque de la Rome ancienne, cette stratégie de traduction était utilisée par les poètes latins qui traduisaient les textes grecs en les adaptant au contexte de l'Empire romain, ce qui serait aussi, comme Nietzsche l'a remarqué, une forme de conquête [Baker, 2001, p. 241]. Pour contrer cette violence idéologique, cet

la traduction du texte source en un texte cible « fonctionnellement approprié » [Schäffner, 1998]. Dans le cas des jeux vidéo, ce principe de fonctionnalité se traduit notamment par la contribution du texte traduit à l'immersion du joueur dans le jeu et à la bonification de son expérience. Par exemple, la terminologie intrajeu doit être fonctionnellement appropriée pour la culture cible : elle doit être facilement comprise et les joueurs doivent être en mesure de se l'approprier.

effacement de l'Autre, Venuti propose la stratégie d'étrangéisation comme acte de résistance [Yang, 2010, p. 78]. Il s'inspire notamment du philosophe et théologien allemand Schleiermacher, qu'il cite : « *Either the translator leaves the author in peace, as much as possible, and moves the reader towards him* [étrangéisation] ; *or he leaves the reader in peace, as much as possible, and moves the author towards him* [naturalisation] » [Schleiermacher, cité dans Venuti, 1991, p. 129]. Berman s'en prend lui aussi à la traduction domestiquante : « J'appelle mauvaise traduction la traduction qui, généralement sous couvert de transmissibilité, opère

une négation systématique de l'étrangeté de l'œuvre étrangère » [Berman, 1984, p. 17].

En effet, la stratégie de naturalisation pourrait être vue comme une réduction de la culture du texte source à un simple support. Néanmoins, Venuti s'en prend surtout aux traductions faites en anglo-américain [Yang, 2010, p. 78]. Il souhaite résister à l'hégémonie de cette culture qui s'approprie les œuvres et les vide de leurs particularités culturelles.

Cette idéologie assimilationniste serait aussi présente en Angleterre et en France, où prévaudraient ces stratégies domestiquantes [Venuti, 1991, p. 149]. La traduction naturalisante des œuvres étrangères serait donc une forme d'appropriation culturelle, où les particularités de l'Autre tendent à disparaître au profit de notre propre vision du monde. Quant à l'étrangéisation, elle favoriserait la rencontre de l'Autre.

L'étrangéisation et la naturalisation dans les jeux vidéo

Comment ces deux concepts sont-ils appliqués en traduction vidéoludique ? Depuis la parution des premiers jeux et de leur localisation, une tendance s'est dessinée : les titres, les noms de personnage et même certains objets ou certaines capacités restent en anglais. J'ai parcouru beaucoup de lexiques et de glossaires spécialisés dans les jeux vidéo. Un de ces lexiques présente un exemple de phrase assez représentatif du monde du jeu : « Le *gameplay* de ce MMORPG n'est pas très fluide, en plus, les PNJ ne *droppent* pas beaucoup de *loot* » (« Petit glossaire des jeux vidéo », 2016). Cette phrase contient deux noms communs anglais (*gameplay*, *loot*), un sigle anglais (MMORPG, pour *massively multiplayer online role-playing game*) et

un verbe anglais conjugué à la française (*droppent*). Ce glossaire comporte 50 mots et sigles anglais, sur un total de 88 entrées, c'est donc plus de la moitié des entrées qui définissent un mot anglais sans proposer d'équivalent en français. Tant de mots anglais, tant d'anglicismes... est-ce par souci d'étrangéisation ? Y a-t-il volonté, ici, de préserver certains éléments de la culture source ? Mais, quelle est donc cette culture source ?

Prenons l'exemple de *Final Fantasy*, une série de jeux vidéo de rôle très populaire produite par Square, une entreprise japonaise qui a fusionné en 2003 avec la compagnie Enix, une autre société d'édition de jeux vidéo, pour devenir Square-Enix. Le japonais

Hironobu Sakaguchi fut le concepteur de la première mouture de la série. Il a choisi le nom *Final Fantasy*, où le choix du mot *Final* est inspiré du mot japonais *ファイナル* [*fainaru*] [Ashcraft, 2015]. Le jeu se déroule dans un monde fantastique d'inspiration médiévale où se côtoient guerriers et magiciens. Les personnages sont surtout humains, mais proviennent aussi d'autres races (elfes, gnomes, demi-géants, etc.). Ce qui nous amène à nous poser la question suivante : en quoi sont-ils liés d'une façon quelconque à la culture anglophone ? Le sont-ils

vraiment ? À quel point est-ce nécessaire d'utiliser un titre en anglais, alors que l'imaginaire fantastique n'est pas la propriété exclusive de cette langue ou de cette culture ? Les gnomes et les elfes seraient-ils de langue maternelle anglaise ? La question pourrait paraître absurde, mais elle soulève un point important : la forte présence de la culture anglophone dans l'univers des jeux vidéo, et ce, peu importe l'univers fictionnel dans lequel se déroule le jeu.

Le point de vue des joueurs

Quoi qu'il en soit, il importe de considérer le point de vue des joueurs. L'une des caractéristiques de la traduction des jeux vidéo, c'est la forte présence des joueurs dans le processus. Le site Web senscritique.com recense d'ailleurs 92 jeux traduits en français par des joueurs [Neoseeraphy, s.d.]. Ces traductions sont souvent faites sans l'accord explicite de l'éditeur de jeu et sont publiées sous forme de correctifs à télécharger. Les joueurs n'hésitent pas non plus à échanger leurs commentaires sur les forums, notamment sur le forum du jeu

Smite, où un joueur affirme avoir relevé « un nombre incalculable d'erreurs »⁵. Il déplore également le fait que les noms d'objets et de compétences aient été traduits en français. Le problème souligné n'est pas la traduction en tant que telle, mais la possible difficulté de communication qu'éprouveront les joueurs francophones qui jouent en ligne avec des non-francophones. Dans le feu de l'action, si un joueur souhaite que son coéquipier utilise son « arc d'entraînement », il devra préciser le terme anglais (*Training Arc*) pour se faire comprendre⁶.

⁵ Source en ligne : <http://forums.smitegame.com/showthread.php?99368-Traduction-de-Smite-en-fran%C3%A7ais>, consultée le 4 mars 2020.

⁶ Source en ligne : <https://www.smitefrance.fr/notes-du-patch-du-mardi-25-fevrier-2020/>, consultée le 4 mars 2020.

Cette problématique a d'ailleurs été relevée par Ugo Ellefsen qui a fait une enquête auprès de joueurs francophones (de la France, de la Belgique, de la Suisse et du Canada) sur leur perception de la localisation des jeux vidéo en français. Pour 40,7 % des répondants francophones du Canada, l'adaptation des jeux en français ne facilite pas la communication entre les joueurs [Ellefsen, 2018, p. 36]. Ellefsen explique cette réponse par le fait que les joueurs canadiens jouent souvent sur des serveurs nord-américains, donc avec des joueurs anglophones, et que les différents forums, wikis et guides en ligne sont la plupart du temps en anglais [2018, p. 37]. Pourtant, 42,8 % des répondants canadiens croient que tous les jeux vidéo devraient être localisés en français, et 44,6 % d'entre eux pensent que les mécaniques de jeu sont plus faciles à comprendre lorsqu'elles sont traduites [2018, p. 37]. Ainsi, si les joueurs souhaitent conserver une terminologie en anglais, c'est plus par sens pratique que par souci d'étrangéisation.

Dans le cadre de mes travaux de recherche, j'ai aussi sondé les joueurs sur leurs préférences en matière de terminologie et de traduction des jeux vidéo. Deux sondages ont été réalisés entre le 24 avril 2019 et le 10 septembre 2019 au moyen de Lime Survey ; le premier

s'adressait à des joueurs et le second à des traductrices. Ils ont été publiés en ligne et partagés en mode public sur mes réseaux sociaux (Facebook et LinkedIn), de même que dans différents groupes, notamment des groupes privés Facebook de vente et achat de jeux vidéo et des groupes de traductrices, ce qui m'a permis d'atteindre un large public. Le sondage sur les préférences terminologiques en matière de jeux vidéo présenté aux joueurs a recueilli 74 réponses, dont 26 réponses incomplètes. Étant donné que chaque question peut être traitée séparément, toutes les réponses ont été compilées dans les résultats de l'enquête. Les résultats ont été exportés de Lime Survey en format .xls et ont par la suite été compilés au moyen d'Excel. Pour le présent article, je me sers des résultats des questions supplémentaires du sondage présenté aux joueurs. La section principale comportait des questions du type « Comment traduiriez-vous... » avec un choix de réponses. Les résultats de ces questions ont été présentés en novembre 2019 dans le cadre du VocUM. Mon article « Évolution du langage et néologismes dans les jeux vidéo : l'usage suit-il la norme ? » sera publié à l'automne 2020 dans le ScriptUM.

J'ai présenté aux joueurs une question similaire à une question de l'enquête d'Ellefsen. J'ai demandé aux joueurs si les noms des villes, des dieux, les noms communs des personnages, ainsi que les noms des compétences, des objets magiques et de la monnaie du jeu devraient être traduits. Comme nous pouvons le voir dans le tableau 1, les joueurs estiment en grande majorité que ces termes devraient être localisés en français. Ellefsen relève plutôt que, pour 72,3 % des répondants franco-canadiens, les noms propres, les noms de lieux et les références culturelles ne devraient jamais être traduits [Ellefsen, 2018, p. 37].

De plus, bien que, dans mon sondage, seuls 26,92 % des joueurs affirment jouer aux

jeux vidéo surtout en français, 76,92 % des répondants préfèrent que les termes soient le plus possible en français. Plus de 86 % des joueurs reconnaissent qu'un jeu peut être tout aussi génial avec des termes en français.

Bernal-Merino déplorait la non-traduction de certains termes qui pouvait nuire au côté amusant d'un jeu. Il donne l'exemple de la série de jeux *Viva Piñata* [Rare, 2006] où les noms de créatures ne sont pas traduits. Ainsi, ces noms deviennent tout simplement des noms étrangers à la langue cible qui ne possèdent aucune connotation ludique pour le joueur [Bernal-Merino, 2013, p. 89].

Tableau 1 - Préférences des joueurs en matière de traduction de certains éléments du jeu

Éléments à traduire	Toujours	Parfois	Total
Noms de villes (p. ex. London/Londres)	66,04 %	22,64 %	88,68 %
Noms des dieux (p. ex. Hades/Hadès)	62,26 %	22,64 %	84,90 %
Noms communs des noms de personnages (p. ex. Fireman Sam/Sam le pompier)	45,28 %	39,62 %	84,90 %
Noms de compétences spéciales (p. ex. Invisibility/Invisibilité)	79,25 %	16,98 %	96,23 %
Noms d'objets magiques (p. ex. Magic Box/Boîte magique)	64,15 %	30,19 %	94,34 %
Noms de la monnaie du jeu (p. ex. coins/pièces)	54,72 %	37,74 %	92,46 %

La couleur locale

J'ai invité les répondants à me faire part de leurs divers commentaires. L'un d'eux a répondu qu'il aimerait beaucoup jouer à des jeux en français, mais que le niveau de langue des jeux est trop « international », qu'il aimerait bien voir un jeu traduit au Québec, pour les Franco-canadiens. Rappelons-nous qu'un jeu bien écrit (et bien traduit) contribue à l'immersion dans laquelle sont plongés les joueurs, ce qui favorise le succès du jeu [Bernal-Merino, 2009, p. 236]. Ce qui me ramène donc au principe de fonctionnalité, le *skopos*. Pour le joueur en question, les jeux vidéo présentement traduits en français ne favorisent pas cette immersion, car il n'y a pas de couleur locale. Ce que ce joueur décrit comme un « français international », c'est une langue entre deux langues (le français de France et le français du Canada) qui semble forgée artificiellement entre deux cultures. C'est le fruit d'une internationalisation. Roland Robertson voit d'ailleurs cette *globalisation* plutôt problématique, car, bien qu'elle permette une communication mondiale, elle favorise l'homogénéisation des différentes cultures en une seule culture « globale ».

Il propose plutôt la *glocalisation*, qui permet l'inclusion d'une certaine couleur locale [Robertson, 2012, p. 191].

Néanmoins, une nouvelle tendance se dessine chez certains développeurs de jeux indépendants : l'adaptation de leurs jeux vidéo dans des variantes familières du français canadien, comme le joual et le chiac. C'est le cas entre autres de *Journey to the Savage Planet* (Typhoon Studios, 2020), de *Kona* (Typhoon Studios, 2016) et de *The Messenger* (Sabotage Studio, 2018), où il est possible de choisir le « québécois »⁷ comme langue de jeu. Pour les concepteurs et éditeurs de jeux qui font ce choix, c'est une façon de mettre en valeur des parlers et des cultures moins médiatisés, en plus d'offrir une version du jeu plus originale et plus mémorable qui sait même plaire aux joueurs de la francophonie hors Canada [Auducendeau & Lamy, 2020]. Ainsi, dans le jeu *The Messenger*, les concepteurs ont fait le pari d'utiliser un niveau de langue familier du français canadien dans le contexte de la quête d'un ninja qui tente de sauver son village.

Toutefois, le nom du jeu est en anglais, malgré le fait qu'il ait été développé à Québec, sans doute pour une meilleure commercialisation à l'international. J'ai également remarqué que la version en français canadien du jeu n'est pas annoncée sur les différentes plateformes de vente. En consultant la fiche de ce jeu sur le site de Steam⁸, nous pouvons voir que le jeu est offert en dix langues, dont le français : aucune mention d'une deuxième version en français québécois ou canadien⁹. L'annonce affichée sur le PlayStation Store n'indique pas non plus cette particularité¹⁰.

Le texte descriptif est écrit dans un français standard, et ce, même lorsque nous consultons la version en français canadien du PlayStation Store. De plus, le site Web du jeu¹¹ n'est offert qu'en anglais. Même son de cloche du côté du jeu *Journey to the Savage Planet* : dans la boutique en ligne d'Epic Games¹², parmi la liste des langues du jeu, aucune mention n'est faite de cette variante en français canadien. Il y a donc des jeux vidéo qui offrent une version en français canadien, mais cette version n'est pas publicisée autrement que dans divers articles et chroniques sur l'industrie vidéoludique, ce qui est somme toute dommage.

⁷ J'utilise le terme *québécois* ici, plutôt que *français canadien*, car, dans les exemples énoncés, les éditeurs ont fait le choix de donner une couleur et des accents du québécois familier à leurs textes. Le terme *québécois* fait donc ici référence à la variante familière du français canadien.

⁸ Steam est une plateforme de vente et de distribution de jeux vidéo qui permet aussi aux joueurs de jouer en ligne.

⁹ Source en ligne : https://store.steampowered.com/app/764790/The_Messenger/, consultée le 10 mars 2020.

¹⁰ Source en ligne : <https://www.playstation.com/fr-ca/games/the-messenger-ps4/>, consultée le 10 mars 2020.

¹¹ Source en ligne : <https://themessengergame.com/>, consultée le 10 mars 2020.

¹² Source en ligne : <https://www.epicgames.com/store/fr/product/journey-to-the-savage-planet/home?lang=fr>, consultée le 10 mars 2020.

CONCLUSION

Y a-t-il une raison de choisir l'une ou l'autre des deux approches? Devrait-on étrangeriser ou *domestiquer* les jeux vidéo? La localisation est sans aucun doute une forme de naturalisation vers la culture cible et, selon les points que j'ai abordés, rien n'indique qu'elle n'a pas sa place dans les jeux vidéo. Nous avons vu qu'il y a certaines réticences du côté des joueurs à traduire certains termes, mais ces réticences sont purement motivées par des raisons techniques. Il y a tout de même une ouverture chez les joueurs à une naturalisation des jeux, surtout pour leur donner une couleur locale qui les rendra encore plus intéressants. Tout comme l'indique Bernal-Merino, la déclinaison d'un jeu en différentes versions localisées est aussi, pour les développeurs, une façon de maximiser leur investissement [Bernal-Merino, 2013, p. 133].

Bien que mon projet de maîtrise vise d'abord à outiller les traductrices et les développeurs de jeux vidéo avec un guide des bonnes pratiques en matière de localisation des jeux vidéo en français canadien, mon objectif est également de promouvoir cette localisation des jeux vidéo. Dans ce contexte, je considère avoir démontré l'importance de les adapter au marché, de les naturaliser, de les localiser... tout ceci dans la mesure du possible. Et, dans l'industrie vidéoludique, le champ des possibles est dicté par le client. Espérons que d'autres recherches viendront appuyer mes conclusions.



BIBLIOGRAPHIE

- Ashcraft, B. (2015, 28 mai). Debunking the Final Fantasy Naming Myth. *Kotaku*. <https://kotaku.com/debunking-the-final-fantasy-naming-myth-1707389344>.
- Audurendeau, W. & Lamy, C. (2020, 6 février). Au Canada, des jeux vidéo au secours de la francophonie. *Le Monde.fr*. https://www.lemonde.fr/pixels/article/2020/02/06/au-canada-des-jeux-video-au-secours-de-la-francophonie_6028646_4408996.html.
- Baker, M. (dir.). (2001). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Psychology Press.
- Berman, A. (1984). *L'épreuve de l'étranger*. Gallimard.
- Bernal-Merino, M. Á. (2013). *The Localisation of Video Games*. <http://spiral.imperial.ac.uk/handle/10044/1/39333>.
- Bernal-Merino, M. Á. (2015). *Translation and Localisation in Video Games: Making Entertainment Software Global*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315752334>.
- Bernal-Merino, M. Á. (2009). Video games and children's books in translation. *JoSTrans The Journal of Specialised Translation*, 11, 234-247.
- Ellefsen, U.-M. (2018). Harnessing the roar of the crowd. *The Journal of Internationalization and Localization*, 5(1), 21-48.
- Ladmiral, J.-R. (2010). Sur le discours méta-traductif de la traductologie. *Meta*, 55(1), 4-14.

- Neoseeraphy. [s.d.]. La traduction française a été faite par les fans. *SensCritique*. https://www.senscritique.com/liste/La_traduction_francaise_a_ete_faite_par_les_fans/1431110
- Pace, H. [2017, 14 décembre]. Video Game Localisation: Japanese games releasing in English. *Playasia Blog*. <https://www.play-asia.com/blog/2017/12/14/video-game-localisation-asia-english/>.
- Petit glossaire des jeux vidéo. [2016, 9 décembre]. *L'influx*. <http://www.linflux.com/societe/petit-glossaire-jeux-video/>.
- Pym, A. [2004]. *Localization from the Perspective of Translation Studies: Overlaps in the Digital Divide?* Intercultural Studies Group, Universitat Rovira i Virgili. https://www.researchgate.net/publication/250363090-Localization_from_the_Perspective_of_Translation_Studies_Overlaps_in_the_Digital_Divide.
- Robertson, R. [2012]. Globalisation or glocalisation? *The Journal of International Communication*, 18(2), 191-208. <https://doi.org/10.1080/13216597.2012.709925>.
- Schäffner, C. [1998]. Skopos theory. Dans Baker, M., [dir.]. *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (p. 235-238). Psychology Press.
- Venuti, L. [1991]. Genealogies of Translation Theory: Schleiermacher. *TTR: traduction, terminologie, rédaction*, 4(2), 125. <https://doi.org/10.7202/037096ar>.
- Yang, W. [2010]. Brief Study on Domestication and Foreignization in Translation. *Journal of Language Teaching and Research*, 1(1), 77-80.

Résister autrement: l'art performance comme acte de visibilisation du féminicide à Ciudad Juárez au Mexique

Christine Brault

BIOGRAPHIE

Christine Brault vit et travaille à Montréal. Artiste transdisciplinaire, elle crée, selon les contextes, des actions d'art performance et des interventions in situ, selon un angle poétique, engagé et féministe. Ses recherches concernent les problématiques de migration, de frontières, de droits humains, de violences faites aux femmes et à la terre. Ayant voyagé d'est en ouest, du nord au sud, à travers maintes explorations et expérimentations, elle cherche à créer un dialogue performatif évoquant une certaine forme de rituel lié à la terre, aux êtres humains, à leurs langages, à leurs transformations.

Diplômée de l'UQAM avec une maîtrise en arts visuels, doctorante en études et pratiques des arts (art performance et sociologie), elle questionne la réception d'actions performatives de nature activiste réalisées dans l'espace public, habituellement hors des cadres institutionnels. Assurant une présence régulière dans diverses rencontres de performance au Mexique et dans plusieurs pays d'Amérique latine, elle a également présenté son travail au Québec, au Canada, en Europe, en Chine et aux États-Unis. Elle a aussi participé à deux événements de Hemispheric Institute, à Montréal et à Santiago, Chili. christine.brault1@gmail.com

REMERCIEMENTS

Brenda Cenicerros, Veronica Corchado et l'Instituto Municipal de las Mujeres à Ciudad Juárez, Jane Terrazas et les participantes au projet, l'Université autonome de Ciudad Juárez (UACJ), Fausto Gracia, Piedad Martinez, Colin Matéo Brault-Girard, Jean-François Côté, Leila Celis et Ève Lamoureux.

RÉSUMÉ

Cet article concerne l'expression d'un engagement politique actuel au Mexique à travers l'art performance dans l'espace public, comme outil de résistance et de résilience. Lors d'un premier voyage en autobus sur une distance de plus de 1200 km (Querétaro - Chihuahua), je remarque, tout au long de la route, aux abords des stations d'essence, des visages de femmes imprimés sur des affiches placardées. *Desaparecidas* (disparues). Cette réalité contondante a agi comme déclencheur et a marqué l'ébauche de mes recherches sur ce phénomène ascendant des disparitions et des meurtres de femmes au Mexique.

Depuis ce séjour mexicain initiatique, en guise de levier de revendication et de stratégie artistique et sociale, j'utilise l'art performance engagé pour questionner cette problématique des disparitions de femmes au Mexique. Un enjeu qui touche des femmes de différentes origines, générations et classes sociales. À travers un premier projet d'action performative à Ciudad Juárez, réalisé en cocréation, selon un travail en amont en atelier puis dans l'espace public, j'ai cherché à savoir comment ces formes d'agir social pouvaient contribuer à des changements sociétaux en réfléchissant sur les bénéfices et les limites d'un tel projet, et ce, au sein d'une population déjà épuisée par cet enjeu. Enfin, à partir de cette expérience, cet article traite des affects et des effets que ces actions peuvent générer autant pour l'artiste que pour les spectateur·trice·s et ce, en se basant sur la documentation effectuée en post-performance.

MOTS-CLÉS

Féminicide, art performance, activisme, résistance, Ciudad Juárez, Mexique

INTRODUCTION

Lors d'un premier voyage en autobus à partir de la ville de Querétaro (environ à 220 km au nord-est de la ville de Mexico, capitale du Mexique) pour me rendre à la ville de Chihuahua (située près de la frontière nord-ouest avec les États-Unis), j'apercevais, tout au long de la route, au fur et à mesure qu'on approchait de l'État de Chihuahua, de plus en plus de visages de femmes imprimés sur des affiches placardées aux abords des stations d'essence, des haltes routières. Ce voyage marqua l'ébauche de mes recherches sur ce phénomène ascendant des disparitions et des meurtres de femmes au Mexique. Depuis 1985 à aujourd'hui, plus de 55 000 femmes et filles y ont été assassinées [El Dictamen, 2019], puis dans les trois dernières années, le nombre quotidien de féminicides a augmenté de 7 à 10, selon l'ONU [Xantomila, 2020].

Dans cet article, je souhaite exposer mon processus artistique d'art performance engagé comme outil de revendication et de stratégie artistique et sociale, pour questionner cette problématique de

disparitions de femmes, particulièrement au Mexique. Un enjeu qui vise non seulement des femmes autochtones¹, mais aussi des femmes ouvrières² ainsi qu'un nombre grandissant d'adolescentes³. À travers un projet réalisé à Ciudad Juárez (ville frontalière au nord-ouest du Mexique) en janvier 2019, auprès d'une dizaine de femmes selon un travail en amont en atelier menant à une action performative dans l'espace public, j'ai cherché à savoir comment ces formes d'agir social peuvent contribuer à des changements sociétaux. En quoi une action d'art performance peut servir de levier de revendication de justice sociale et finalement, quelles en sont les limites et quels bénéfices peut-on en tirer, à court et à long terme

¹ Les femmes autochtones (ou indigènes) au Mexique sont malheureusement souvent stigmatisées, souffrant de violence systémique et vivent, pour la plupart, dans des conditions sociales de pauvreté.

² Je parle ici des femmes ouvrières des usines de fabrication diverse : les *maquiladoras* (terme utilisé en espagnol qui désigne les usines où les employé·e·s travaillent à bon marché pour le bénéfice des Étatsuniens et des Canadiens, pour la plupart) dans González Rodríguez, S. (2012), *The Femicide Machine*, Semiotext(e).

³ Un nombre grandissant d'adolescentes de l'État de Mexico, situé en périphérie nord de la capitale, Mexico, puis dans les villes de Querétaro et de Guanajuato et dans la région de Puebla, au sud de la ville de Mexico, disparaissent ou sont retrouvées mortes.

Le féminicide: un terme lié à la violence de genre, ses causes et les contextes intimes et publics au Mexique

Le terme *féminicide* définit le meurtre d'une femme pour le simple fait qu'elle est une femme et fut développé d'abord par Diana Russell [Fregoso & Bejarano, 2010], sociologue états-unienne, puis repris par Marcela Lagarde, une avocate féministe mexicaine également professeure à l'Université nationale autonome du Mexique qui est aussi spécialiste de cette problématique. Le terme féminicide n'est toutefois pas employé par tous. D'autres chercheurs, dont Montserrat Sagot (Costa Rica), professeure à l'Université du Costa Rica, préfèrent celui de femicide, plus fréquemment employé. Toutefois, Marie-France Labrecque nous réfère à l'ouvrage collectif de Fregoso et Bejarano (2010) :

Le terme *féminicide* correspond davantage à l'esprit véhiculé par le terme *femicidio* en espagnol et, de toute façon, tant *femicidio* que *feminicidio* n'existent pas non plus en espagnol. Ainsi, adopter le terme *feminicidio/féminicide* est une posture politique qui reconnaît la pertinence des théories en provenance du sud global [Labrecque, 2012, p. 66].

Par cette précision, Fregoso et Bejarano projettent ce concept dans une plus ample problématique, en considérant, en plus du genre, la classe sociale, l'ethnie et la race ou la couleur de peau ainsi que la génération des filles et des femmes victimes

de ces multiples abus, disparitions et assassinats [Labrecque, 2012, p. 68]. Pour ce faire, selon la sociologue Julia E. Monárrez Frago, différentes catégories de féminicides doivent être prises en compte: le féminicide intime qui émerge au sein de la famille; le féminicide issu des milieux de travail *underground* et stigmatisés tels les boîtes de danseuses nues où les serveuses et les travailleuses de nuit ; le féminicide qui implique la violence sexuelle et systémique causant la mort atroce de trop de femmes, notamment à Ciudad Juárez par le viol, la torture et la mutilation corporelle [Labrecque, 2012, p. 70].

Depuis les 30 dernières années, ce problème important du féminicide affecte plus spécifiquement le Mexique. Qu'elle soit issue du patriarcat, du racisme, de la dépossession des terres, ou à cause des narcotrafiquants, la violence fait maintenant partie du quotidien du peuple mexicain où règne un climat de peur surtout chez les femmes, jeunes et moins jeunes. Les conséquences douloureuses de cette violence motive toutefois de plus en plus les citoyen·ne·s à se rassembler afin de réfléchir à des solutions pour inverser le processus, pour revendiquer le droit à la vie pour chacune, pour toutes.

L'engagement artistique et social à travers l'art performance

En quoi l'art performance engagé dans l'espace public peut-il agir comme dispositif et stratégie⁴ poétique et politique de visibilité du féminicide ? Quelle est sa spécificité en tant que forme d'expression artistique de revendication pour la justice sociale ? Il va sans dire que dans le monde actuel, il existe une grande variété de formes d'expression artistique, dont plusieurs explorent des problématiques sociales sensibles telles que la violence de genre. Créer à partir de l'indignation ressentie devant de tels enjeux peut devenir un véritable moteur de soulèvement politique par le biais de l'expression artistique depuis l'artiste vers le public qui reçoit son œuvre et en poursuit l'expérience esthétique. Alors que certain·e·s artistes privilégient la matérialité de l'œuvre par la broderie, la peinture murale ou d'autres formes pérennes évoquant une permanence du travail artistique, d'autres préfèrent des pratiques plus éphémères, telles que l'art performance selon le contexte de réalisation (souvent à partir d'une problématique économique ou d'un souci environnemental), l'espace de création (studio ou espace public) et

du public visé.

Comment peut-on définir l'art performance ? Au fil de mon parcours, l'art performance s'est révélé l'expérience esthétique la plus totale pour moi. Cet art de la présence en soi et à l'Autre est, selon moi, un art de l'Être, en évolution constante, qui se lie intimement à la vie. Selon la sociologue de l'art mexicaine Josefina Alcazar, « l'art performance est une manifestation qui invite à l'autoréflexion [...] et agit comme révélateur culturel et social » [Alcazar, 2014, p. 7], là où le public et le privé se fondent l'un dans l'autre, dans l'éphémère événementiel. Lors d'une telle action, le corps de l'artiste devient son propre matériau et son outil d'expression poétique. Par l'acte performatif, l'artiste vient inscrire sa corporalité dans un lieu, un contexte culturel et situationnel choisis. La création se développe intrinsèquement à partir de ces derniers et comporte inévitablement une certaine part de risque. Par exemple, si l'action se réalise devant public à l'extérieur, un·e participant·e peut intervenir

⁴ Michel de Certeau conçoit le concept de stratégie, comme une manière d'agir ou tel un « calcul (ou la manipulation) des rapports de force qui devient possible à partir du moment où un sujet de vouloir et de pouvoir (...) est isolable. » Il ajoute : « il serait légitime de définir le pouvoir du savoir par cette capacité de transformer les incertitudes de l'histoire en espaces lisibles. » Dans Certeau, M. de. (1990), *L'invention du quotidien : 1. arts de faire*, Gallimard, Folio Essais, p. 60-61.

favorablement ou défavorablement au cœur de l'action en processus, un accident quelconque peut rapidement en modifier le cours, et on est assujetti aux conditions météorologiques. « Quelle que soit notre façon de reconnaître le mode performatif, aucune garantie, aucun contrôle n'est possible : le performatif advient, et ce, en dehors de ce que nous imaginons, prévoyons et même proposons » (TouVA, 2013, p. 23).

Par ailleurs, on peut également associer cette forme d'art à un activisme artistique ou *artivisme*, une forme hybride qui conjugue *art* et *activisme*. En d'autres termes, un art d'action poétique à portée sociale où la puissance de l'expression créative vise à conscientiser l'auditoire et à provoquer un changement notoire dans un contexte sociopolitique et non institutionnel. Ce genre d'action doit intrinsèquement avoir lieu dans des espaces publics clés tels que des sites extérieurs à fréquentation peu ou moyennement élevée, selon le public ciblé et le degré de pertinence concernant le projet à développer. Ainsi, une action performative engagée revêt un sens de dénonciation, un geste politique parfois beaucoup plus fort que si elle est présentée dans une institution artistique (Fernández Quesada, 2004). Un.e artiste pratiquant l'art performance engagé observera peu de limite et, autant que possible, optera pour la spontanéité pour s'installer dans un lieu. Demander l'autorisation d'occuper l'espace public s'avère parfois nécessaire, mais peut comporter une logistique complexe.

De plus, de telles actions ou interventions performatives peuvent s'initier de façon individuelle ou collective, en cocréation ou en invitant le public à participer. La durée de l'action, la force de présence de l'artiste, sa capacité à captiver un public (souvent non initié) et la curiosité que ses gestes et/ou son discours peuvent susciter comme réaction et réflexion chez l'auditoire, ajoutés aux matériaux utilisés et l'approche esthétique de l'artiste, deviennent autant d'éléments nécessaires à ce qu'un dialogue puisse peu à peu s'installer subtilement, qu'une discussion émane non seulement entre l'artiste et les personnes présentes, mais aussi entre ces mêmes gens. Une telle appropriation éphémère d'un lieu peut agir comme un déclencheur et ainsi à contribuer à conscientiser, amener à réfléchir une certaine population, avoir un effet de levier sur celle-ci et sur les instances décisionnelles, et ce, à court ou plus ou moins long terme. Aussi interdisciplinaire, quand il consiste en un art de recherche qui peut intégrer divers champs artistiques ou non tels que les sciences sociales ou autres, un projet d'art performance s'imprénera du contexte culturel, historique et social d'un site donné, pour y tisser ensuite une série de gestes artistiques. Ces gestes pourront ainsi révéler une forme d'hybridation, incluant la négociation entre les espaces réels, contextuels ou sociaux et poétiques (Diéquez Caballero, 2007, p. 189). Ces entrelacements ouvrent les processus performatifs à l'inconnu, à l'imprévisible, à une multitude de possibilités.

Le projet *Seguir la ruta... hijas transfronterizas*⁵

Je poursuis maintenant avec le projet entièrement réalisé à Ciudad Juárez, à la fin janvier 2019, auprès d'un groupe de femmes principalement originaires de cette ville. Dans un contexte frontalier avec une population autant épuisée par l'omniprésence de la violence que par cette problématique du féminicide, quels peuvent être les bénéfices d'une action artistique et, plus précisément, quelles furent les limites ressenties, exprimées de la part des parties concernées (artiste, participantes, collaboratrices au projet, public) ?

On m'avait d'abord invitée à le présenter dans le cadre d'un événement intitulé RE Imaginando la *Ciudad desde la Frontera* à la UACJ (Universidad Autónoma de Ciudad Juárez). Sous la coordination de Brenda Cenicerros (Département d'architecture, UACJ), la proposition initiale visait une création en solo, mais suite à une invitation de l'Instituto Municipal de las Mujeres, dirigée par l'activiste Verónica Corchado, j'ai pu entreprendre un processus de cocréation sous forme d'atelier intitulé *Las fronteras del*

*cuervo*⁶. Je souligne ici que la sélection des participantes à l'atelier s'est réalisée sur une base volontaire préalablement à mon arrivée ; je n'avais émis aucun critère. L'idée de travailler avec ces femmes a émergé à partir des intérêts de l'institut et de sa directrice. À la suite d'une discussion sur mon parcours artistique lié à la problématique des féminicides, j'ai écouté ces femmes parler de ce que signifiait pour elles de vivre à la frontière nord du Mexique, de leur identité de femmes *transfrontalières* où la violence, particulièrement envers leur genre, sévit depuis plus de 30 ans⁷.

Ensuite, en leur présentant l'ébauche du projet *Seguir la ruta... hijas transfronterizas*, je leur ai offert un pan de tissu blanc (en guise de tablier) où chacune s'est mise à écrire et à dessiner son propre jardin des droits qu'elles voulaient faire reconnaître à travers une action de performance sociale, collective. Une dizaine de toiles s'imprégnaient ainsi de tout énoncé visant leur propre émancipation, leurs propres réflexions en tant que femme

⁵ Traduction française : Suivre la route... filles transfrontalières.

⁶ Traduction française : Les frontières du corps.

⁷ Bustillos Jáquez, L. & Mustang, J. ¡Ni Una Más! vidéo de la marche (25 novembre 2016). Ciudad Juárez, Mexique [vidéo]. *Vimeo*. <https://vimeo.com/193283091>

vivant à Ciudad Juárez souhaitant vivre et non seulement survivre. Ceci dans une ville éprouvée par une violence extrême à cause, notamment, du trafic humain, du manque de justice, dans l'impunité et l'indifférence des gouvernements antérieurs, effets du pouvoir colonial et capitaliste qui se perpétuent.

Je souligne que si j'ai pu proposer un tel projet en tant qu'artiste, le processus de prise de décisions et de développement s'est élaboré au cours des discussions de façon horizontale avec ces femmes, au fil de ces trois jours passés avec elles, ensemble connectées par un même fil. Le jour de l'action publique, le 1er février, nous allions réaliser une marche à partir de l'Instituto Municipal de las Mujeres pour ensuite longer la voie ferrée menant à la frontière séparant le Mexique des États-Unis. Tout d'abord, avant de débiter la marche, j'ai distribué à chacune des pétales de roses séchées récupérées des bouquets de l'institut, qu'elles gardaient dans leur tablier. La dernière

en file était la gardienne d'eau (cette jeune fille se nomme América) alors que j'initiais la marche, un choix déterminé par l'ensemble du groupe [FIG. #1].

Chacune prenait un pétale sec et le laissait partir au vent, en longeant la voie ferrée. Cette voie où circule le

train de la *Bestia* chargé de divers types de marchandises : matières premières, aliments végétaux tels le maïs, les semences, en plus des matières toxiques telles le gaz, l'ammoniaque, le pétrole⁸, ainsi de suite. Cette voie que traversent des milliers de migrant·e·s avec leurs rêves et l'espoir d'un avenir meilleur en tentant d'accéder à l'autre côté de la frontière, aux États-Unis, ou toujours plus vers le Nord. Un train devait passer, mais le silence régnait.

À chaque pétale soulevé par le vent, nous pensions à ces filles, à ces femmes disparues ou retrouvées mortes, pour la plupart. Cet air fait de poussière du désert, mais aussi de poussières de vies perdues. Ces jeunes ouvrières, entre autres personnes, amenées de force dans un terrain vague loin de leur famille, parties travailler pour ne jamais revenir.

Nous sommes arrivées à la rue du 16 de septembre, une rue piétonne menant au centre-ville, et j'ai senti le besoin de nous unir davantage, en prenant la main de Brissa Maltos (également coordonnatrice de l'atelier) qui était derrière moi...et le lien s'est poursuivi jusqu'à América.

La tension montait, les regards fuyaient, une dame qui passait avec sa fillette lui fit ce commentaire : « vez, ¡es por eso que nos matan! » (« Tu vois, c'est pour

ça qu'on nous tue! »). Je percevais la pesanteur du silence. Ces mêmes femmes marchant avec moi puissent-elle un jour générer un certain changement par leurs actions, par une constante lutte pour la reconnaissance du droit fondamental, le droit à la vie, où que l'on soit, de jour comme de nuit.

Arrivées au monument à l'effigie de Juárez, symbole de fierté pour les *Juarenses* (citoyen·ne·s de Ciudad Juárez), réunies en cercle nous chantions « muki », qui signifie « femme » en *raramuri*⁹ en l'honneur de ces femmes. Cependant, notre présence semblait incommoder quelques hommes qui faisaient jouer de la musique sur cette place. Nous chantions, ils haussaient le volume. Nous chantions plus fort, ils nous enterraient, littéralement. Par cet acte, ces hommes nous incitaient à nous taire, une fois de plus. Ce qui semblait les choquer était peut-être cette volonté d'appropriation d'un espace public et commun par la parole et l'action en tant que femmes, et ce, au même titre que les hommes. J'ai alors pris la jarre d'eau des mains d'América pour en offrir à chaque participante, en un geste symbolique de guérison (je précise que c'était le choix du groupe que je fasse ce geste). Nous nous sommes ensuite regroupées à nouveau en cercle, recueillies pour en terminer l'action [FIG.#2].

De retour à l'institut, nous avons tenu une séance de rétroaction. Par cette action collective et les réactions négatives qu'elle a générées, les participantes accompagnées de la directrice Veronica Corchado et de Brenda Cenicerros, qui avait documenté l'action au moyen de photographies, ont exprimé à quel point la volonté de changement devait se faire de façon bilatérale et inclusive. À ce sujet, une participante commenta que le fait d'avoir travaillé de façon horizontale avait permis l'émergence d'une voix démocratique et libre à travers laquelle toutes les voix se faisaient entendre ensemble, en une nécessaire synergie. La confiance doit se reconstruire, surtout celle des femmes envers les hommes, selon ce qu'elles exprimaient. La directrice a ensuite évoqué le désir de poursuivre ce projet avec un plus grand nombre de participantes afin d'obtenir un plus grand impact à long terme. La route promet d'être longue pour transformer l'image d'une ville transformée par la violence, le machisme, la drogue, les cartels - conséquences désastreuses du capitalisme effréné sur un peuple victimisé par son voisin, les États-Unis.

⁸ Iturralde, M. <https://treneando.com/2010/09/13/el-tren-que-conduce-al-sueno-americano-o-al-infierno/>

⁹ Le *raramuri* est la langue autochtone de cette région.

CONCLUSION

Par cet article, partiellement sous forme de récit autoethnographique [Madison, 2005], j'espérais démontrer comment l'étude et la pratique de l'art performance engagé qui investit l'espace public, pouvait représenter un important outil de conscientisation, de résistance et de revendication pour dénoncer certaines problématiques sociales telles que le féminicide. Cette première expérience de performance collective avec et auprès des membres d'une population déjà humainement et socialement éprouvée par une violence extrême, m'aura permis de tracer l'ébauche d'une recherche à poursuivre auprès d'un plus grand nombre de partenaires, féminins et masculins, artistes et défenseur·e·s des droits humains à même cette ville frontalière ainsi que de l'autre côté du mur, à la ville d'El Paso (état du Texas, États-Unis).

Cette expérience performative frontalière, selon la discussion qui a suivi la performance, a, d'une part, révélé la rigidité d'un certain public issu d'une société patriarcale tenace où les femmes sont encore perçues comme mineures, subalternes, où leurs voix incommodes et peinent à se faire

entendre et, d'autre part, a prouvé, avec les témoignages de mes collègues participantes, que, pour le moment, les bénéfices de cette action résident surtout en elles-mêmes. Cette volonté de se rassembler afin de faire valoir leurs droits, de crier l'injustice sociale à travers l'action performative engagée reste palpable et j'espère qu'elle deviendra contagieuse. Toutes ces femmes que j'ai rencontrées entretiennent ce désir de changer le cours de l'histoire et agissent concrètement, de manière à penser et sentir leur ville, tel un monde paisible pour également y réaliser leurs rêves.

Enfin, par ce genre d'action artistique conviant le·s public·s, sera-t-il possible de créer d'éventuels espaces de dialogues plus inclusifs et sécuritaires, comme l'ont exprimé les participantes à l'institut, où l'amour, le respect, l'espoir, la reconnaissance du droit primordial, celui de la vie et la justice prévaudront sur l'indifférence ? Pour les artistes qui vivent à Ciudad Juárez, l'art performance déployé dans l'espace urbain pourrait-il devenir un moyen de se réapproprier leur ville et d'en modifier la perception liée au contexte de violence toujours présent ? Viser non seulement un état de *survivance* mais plutôt de *vivance*.



Fig. #1. Seguir la ruta... hijas transfronterizas [performance]. © 2019 par C. Brault

BIBLIOGRAPHIE



Fig. #2. *Seguir la ruta... hijas transfronterizas* [performance]. © 2019 par C. Brault

- Alcázar, J. (2014). *Performance: un arte del yo: autobiografía, cuerpo e identidad*. Siglo XXI Editores.
- Atencio, G. (dir.). (2015). *Feminicidio: El asesinato de mujeres por ser mujeres*. Fundación Internacional Balthasar Garzón y Catarata.
- Brault, C. (2019). *Seguir la ruta... hijas transfronterizas* [photographies inédites]. Collection personnelle de Brault, C. Montréal, QC, Canada.
- Certeau, M. de, Giard, L., & Mayol, P. (1990). *L'invention du quotidien : 1. arts de faire*. Gallimard.
- Dewey, J. (2014). *L'art comme expérience*. Gallimard.
- Diéguez Caballero, I. (2007). *Escenarios Liminales: Teatralidades, performances y política*. Atuel.
- El Dictamen. (2019). Más de 55 mil feminicidios en México, de 1985 a la fecha. <https://www.eldictamen.mx/nacional/mas-de-55-mil-feminicidios-en-mexico-de-1985-a-la-fecha/#.XMYOB-EWfLO.facebook>
- Fernández Quesada, B. (2004). "Nuevos lugares de intención: intervenciones en el espacio público". Espai Públic. http://www.ub.edu/escult/epolis/bfdez/blanca_fdez02.pdf.
- Fregoso, R. L. & Bejarano, C. L. (Eds.). (2010). *Terrorizing women: Feminicide in the Américas*. Duke University Press.

- Fuentes, M. (2019). *Performance Constellations: Networks of Protest and Activism in Latin America*. University of Michigan Press.
- González Rodríguez, S. (2012). *The Femicide Machine* [Parker-Stainback, M. Trans] Semiotext(e).
- Labrecque, M. F. (2012). *Féminicides et impunité : le cas de Ciudad Juárez*. Écosociété.
- Madison, D. S. (2005). *Critical Ethnography: Method, Ethics, and Performance*, Thousand. Sage Publications.
- Segato, R. (2006). *Qué es un feminicidio: notas para un debate emergente*. Universidade de Brasília.
- Segato, R. (2014). *Las nuevas formas de la guerra y el cuerpo de las mujeres*. Pez en el árbol.
- Fuentes, M., Taylor, D. & Fuentes, M. (Eds.) (2011). *Estudios avanzados de performance*. Fondo de Cultura Económica.
- TouVa. (2013). *Index du performatif. Inter :art actuel*, 115, supplément.
- Walsh, C. (2017). *Entretejiendo lo pedagógico y lo decolonial : luchas, caminos y siembras de reflexión-acción para resistir, [re]existir y [re]vivir*. Alter/nativas.
- Xantomila, J. (2020). ONU: Femicidios en México crecieron diariamente de 7 a 10 en tres años. *La Jornada*. <https://www.jornada.com.mx/ultimas/sociedad/2020/03/05/onu-femicidios-en-mexico-crecieron-de-7-a-10-diarios-en-tres-anos-8647.html>

Hip-hop Music and Teens from Haiti's Gonaïves Commune

Sandy Larose, Guitele J. Rahil and

Hérode Faustin

BIOGRAPHIES

Sandy Larose is a PhD candidate in the Department of Sociology at Université Laval. His research interests include hip-hop culture, popular music, identity, and Haitian revolution. He is a member of Centre de recherche CÉLAT (Québec) and since 2013 has taught in the Faculty of Ethnology at the State University of Haiti. He is currently writing a dissertation on identity and feelings of revolt in Haitian hip-hop.

Guitele J. Rahill is an associate professor in the School of Social Work at the University of South Florida. Her research interests include syndemic interactions among traditional norms, health beliefs and practices, biopsychosocial conditions, geographical disasters, and structural violence, adolescents' behaviour, psychological trauma, and family system disruption. She has several published works in the *American Journal of Public Health*, the *Journal of Affective Disorder*, the *Journal of Ethnicity and Health*, *AIDS*, the *Disasters Journal*, and the *Journal of Health Care for the Poor and Underserved*.

Hérode Faustin holds a bachelor's degree in psychology with a major in research from the State University of Haiti. In his qualitative research, he examines the impact of hip-hop culture on youth behaviour. In September 2020, he began working on a master's degree in the Department of Psychology at *Université Libre de Bruxelles* in Belgium.

ABSTRACT

Hip-hop culture has become an alternative culture for adolescents from lower-income neighbourhoods in some Haitian cities, especially in Raboteau, in Gonaïves Commune. In this article, social learning is used as a theoretical lens for investigating the influence of hip-hop music on a group of adolescents in Gonaïves, through semi-structured interviews of fifteen teens between the ages of fourteen and nineteen. Through an in-depth analysis of the transcripts of these interviews, we describe how hip-hop music influences the behaviour of teens in Haiti's lower-income enclaves. Findings reveal that hip-hop is an omnipresent factor in the lives of Haitian teens, impacting the way they dress and speak and even their worldview.

KEYWORDS

Hip-hop, Raboteau, Gonaïves, teens, behaviour, working-class, Haiti.

INTRODUCTION

Music plays an important role in modern society. However, adults and adolescents [hereafter, used interchangeably with teens] do not typically listen to the same genres of music. Some prefer jazz, pop, dancehall, and compas, whereas others opt for reggae, rap, and other styles. In Haiti, young people show a strong attachment to hip-hop music and everything that goes with it, and they appear to express and construct their social interactions largely through their music. Songs that deal with young people's feelings, desires, and dreams are of great importance, as "they allow them to speak about themselves, who they are and what they are becoming" (Dragusanu, 2000, p. 89). According to Cohen (2008, p. 7), "Hip-hop is one of the genres of music most consumed by adolescents in the world." Hip-hop culture has permeated all large cities in the world; Haiti's cities are no exception. The majority of young people in Haiti have adopted hip-hop. Indeed, hip-hop culture is a vast

movement which brings the youth of the world to another way of living (Larose, 2015b, p. 8).

Here, we focus specifically on a group of teen residents of the Raboteau neighborhood in Haiti's Gonaïves Commune. Specifically, we investigated the adoption and influence of Haitian and American hip-hop culture on teen participants' behaviors, including how they talk and dress and their general attitudes toward life. In the present study, we define teens as individuals between the ages of fourteen and nineteen. Research attests that adolescence is a period of physiological, emotional, and intellectual growth (Benoit, 2017; Cholette-Pérusse, 1966). Over fifty years ago, Cholette-Pérusse noted that fashion and style are greatly influenced by teen consumers and that teens are among the most important consumers for multiple for-profit businesses such as the music industry.

Hip-Hop in Haiti

Unsurprisingly, when hip-hop was introduced to Haiti, young people came to the fore as both artists and fans, and they promoted hip-hop into a veritable movement. Haitian rappers have become role models for some young people, influencing them both positively and negatively. They are emulated by teens in nearly every aspect of their daily lives. Preliminary studies regarding hip-hop group the young people involved in the hip-hop movement into four categories: amateurs, artists, producers, and followers [Larose, 2015a; Lizaire, 2018].

Anctil [2005] asserts that since the 1980s, when hip-hop culture began, hip-hop fashion consisted of flexible and comfortable clothes that allows fans to move easily, which is important for the practices of breakdancing and graffiti painting. More recently, Tessier [2008] has observed that glamour and luxury go hand in hand with hip-hop outfits. Winnykamen [1982] reports that television and radio have enormous power over the public, especially young people. Therefore, adolescents are always looking for models. As we observe, audiovisual hip-hop content has the

potential to encourage adolescents to acquire and to modify behaviors simply by observing models, because the more they are exposed to something the more they tend to reproduce it. Thus, in Raboteau, as in other areas of Gonaïves, young people wear clothing such as sporting goods, caps, sneakers, and sweaters, as the rappers do.

These observations prompt the following questions: How does the consumption of hip-hop culture influence the behavior of teens? How does hip-hop influence the behavior of teens in Haiti? And what is it about hip-hop that commands the interest of teens in Haiti?

Social learning theory is a useful lens through which to view the consumption of hip-hop by Haitian teens. We begin with a discussion of social learning theory as a conceptual framework for this study. Next, we present the methodology of this study and the tools of the inquiry. Finally, we present the findings, followed by a discussion of the findings and the conclusion that can be drawn from them.

Social Learning Theory

Albert Bandura [1977] developed social learning theory based on a vast amount of research involving the socialization of children. Within social learning theory, a great deal of attention is devoted to social imitation processes. Social learning theory is useful in the present study because the theory proposes that new behaviors can be acquired through interaction with those who share sociocultural environments and by observing and imitating others, and it provides significant guidelines for conducting research by pointing to the process of learning new behaviors among adolescents.

Social learning theory is often described as a “bridge” between traditional learning theory and the cognitive approach [McLeod, 2016], because it explains many mechanisms of the cognition process. Bandura [1971] assigned primary importance to the mental (cognitive) factors of learning by defining “apprentices” as active subjects in the process of informing and valuing the relationship between their behavior and the possible consequences. Applied to the present study, the targeted teens are the apprentices and the perceivably successful hip-hop influencers are the master craftspeople from whom they learn vicariously.

Vicarious learning, or modeling, is based on the thoughtful observation of a model that fulfills certain conditions favorable to the eyes of the observer. People construct behavioral modalities similar to those manifested by the model when they use attention, memorization, reproduction, and motivation [Bandura, 1971; McLeod, 2016; Schunk, 1995]. Nevertheless, for teens, self-regulation is an issue that may influence what messages they get from hip-hop. According to Schunk [1995], self-regulation refers to the process whereby learners direct their cognition, motivation, and behaviors toward the attainment of goals. In effect, the learner decides what to learn. In any learning situation, individuals employ self-consciousness to manage the elements of learning and to guide their thoughts, behaviors, and feelings related to their established goals.

Social learning theory views the individual not as a passive observer who blindly and automatically assumes the behaviors of others but as one who takes self-consciousness into account. According to the theory, “Self-consciousness can be understood as an awareness of oneself. But a self-conscious subject is not just aware of something that merely happens to be themselves, as one is if one sees

an old photograph without realizing that it is of oneself" (Smith, 2020, p. 1.). The terms "I," "me," and "my" are often used to express the dimension of self-consciousness. All the elements interact and influence together as a network system. In this context, we argue that people have a certain power to influence their own actions to produce certain results. The capacity to exercise control over one's thought processes, motivation, affect, and action operates through mechanisms of personal agency (Bandura, 1999).

In addition to vicarious learning and self-consciousness, social learning theory refers to a cognitive aspect of the development and adoption of new behaviors: the observation of a model acts mainly by the information that it provides to the observer subject. The observer processes information, constructs symbolic representations of the behaviors observed, and then acts. Essentially, what is stored in memory is not a "photograph" of what is observed but coded data, processed by the subject, which can be found later thanks to this coding. What the subject reproduces from the observed behaviors may be less than what was actually retained: the performance is lower than

the acquisition. Thus, when teenagers are constantly exposed to hip-hop music, they are likely to reproduce the rappers' behavior. This point is important because it explains the delayed execution of what was observed, sometimes for a very long time after the initial observation. It is the motivation processes, as we will see below, that justify the level of performance compared to the level of acquisition.

Selective attention is yet another concept that is fundamental to social learning, but it is not enough to cause a human subject to perceive the activities of a potential model. Observers actively explore the perceptual field; they thus select the elements considered useful, in particular when they have concentrated on a task to the detriment of the auxiliary data (Bandura, 1971; Schunk, 1995).

Discriminatory observation is an additional condition within social learning theory. We will see below how age plays a considerable role in the subject's choice of what to pay attention to. But age - or, rather, level of development - as important as it is, is not the only variable that controls people's attention.

Study setting

In Haiti, the concept of working-class neighborhood refers to the most stigmatized areas where there are fewer services and where the population, particularly young people, has a hard time living. Therefore, it is synonymous with shantytowns, suburbs, small towns, and so on. "Working-class neighborhoods" in Haiti evokes the unhappiness of large groups, including misery, unhealthy environments, and especially violence (Jean-François 2011). Raboteau, as an urban area, faces poverty, violence, and

unemployment. Young people are the main victims of the unemployment situation. It is clear that deep social and economic inequalities have persisted in Haiti since it gained independence in 1804. Studies (ILO 2015) report that 57.5 percent of the population is under the age of twenty-five and the unemployment rate among young people in urban areas has exceeded 60 percent. Furthermore, even those who claim to be working live in precarious conditions, due to disguised unemployment.

Methodology

To examine how hip-hop influences the behavior of adolescents in the Gonaïves Commune of Haiti, we adopted a qualitative research approach. We utilized a semi-structured interview guide to collect data pertinent to the above-stated research questions from July 2018 to December 2019 in the safe and private locality of Raboteau in Gonaïves. We chose Raboteau because of the high proportion of teenagers (male and female, living in low-income neighborhoods) practicing hip-hop relative to the rest of Haiti. We conducted fifteen in-depth semi-structured interviews with adolescents aged between fourteen and nineteen years. Each interview took between thirty and ninety minutes. Our long-term

engagement in the community permitted us to observe the adolescents' environment. The interviews were conducted in order to ask the adolescents about their relationship with hip-hop - in particular, rap music - and the influence of hip-hop on their behavior. The interview guide comprised twenty questions related to their socio-demographic profile, their hobbies, how much time they spend listening to hip-hop music, the aspects of hip-hop that influence them, and so on. Specifically, the twenty domains investigated in the semi-structured interview reflected the research questions.

To recruit the respondents for the semi-structured interviews, we posted a flyer detailing eligibility criteria and the focus of the research (age, sex, social class, and hip-hop fan) on social networks (Facebook and WhatsApp). Volunteer participants contacted us by phone, instant messaging, or email. They signed a consent form and we used a code name for each participant. Before beginning the interviews, we obtained ethical certification from Université Laval.

For the analysis, we used a modified content analysis of the transcribed interview data and then proceeded with manual coding using thematic categorization. Our final sample size was fifteen. The analysis focused mainly on the content of adolescents' responses to the research questions. We prioritized the units of meaning by using the initial domains in the questionnaire and the frequency of repetition of the emerging themes (saturation).

Findings

The mean age of the participants was sixteen years; 66.66 percent (n=10) of the participants were male and 33.33 percent (n=5) were female. They all reported being unemployed. The mean level of education among the participants was secondary school, with an average of eight to twelve school years completed.

Most of the population is employed in fishing, painting, and trading. Most of the women in the neighborhood are traders, and they usually sell fish and cooking salt in the communal market in Gonaïves. Many young people in Raboteau drop out of school. First, we found that there many teenage pregnancies. Second, the boys often indulge in alcohol and marijuana. Finally, hip-hop culture is very present in this community, and many adolescents are hip-hop fans.

The Cultural Influence of Hip-Hop on Raboteau Teens' Behavior

Our study revealed that Raboteau teens perceive many reasons to adopt hip-hop culture. Some opt for the rapper outfit, but the majority of participants appreciate mainly the rappers' discourse and lyrics. Only a few of the participants claimed that it was the sound (the beats) that attracted them to hip-hop music. Most of them felt that the beats and the lyrics have power over them. The teenagers were therefore very attentive to what the rappers say in their songs. Some told us that they pay a great deal of attention to the rappers' words or lyrics. They learn and memorize many songs. Many of them spend more than eight hours a day listening to hip-hop music on the radio, on YouTube, or in other ways. Some learn the songs unconsciously because they are always listening to the music. Listening to the songs is part of their daily activities, and they learn in different ways (Askin & Mauskapf, 2017). The first way is by watching a live model on TV and music videos. The second way is through lyrics and verbal instruction in what hip-hop songs have to say. The third way is through a symbolic model, the representation of the hip-hop stars as models for young people. The difference is in the way teens interpret the messages from different models. They identify themselves as fans of this musical movement. They think that hip-hop culture permits them to exist, because they find themselves in the messages of the songs.

One younger teen participant noted in his interview:

I found in the rap songs a message describing my everyday life reality. I grow up in the hip-hop culture and I like rap music. My daily hip-hop music consumption is up to six hours a day. I like the way the artists describe my reality and without hip-hop culture I am no one. What I love the most about hip-hop videos is the way the rapper dresses. I want to experiencing all the beautiful things I see in the videos, mainly the beautiful cars. (John, fifteen years old.)

Consistent with Anctil's (2005) findings that hip-hop fashion is both flexible and comfortable, and with Tessier's (2008) findings that hip-hop fashion is associated with glamour and luxury, participants in this study indicated that hip-hop fashion distinguishes them, their reality, and their lifestyle from the rest of the majority. A sixteen-year-old girl offered:

The lifestyle of the artist in the video, that's what captures my attention. I also like the location where the video was shot and how the rapper leads his life in the community. As a girl, I would like to someday own all these beautiful things I see in hip-hop videos, like beautiful cars and houses and clothes.

I try to wear as the rappers because they are my models. I could be like them because they know my reality (Katty, sixteen years old).

This confirms that hip-hop artists influence the fashion choices of our study participants.

Social learning theory is very explicit regarding the transmission of behavior by imitation. It allows us to understand that young people learn to dress in this way through a direct model. It is important

to know that in Haiti there are many hip-hop radio and TV stations. Almost all radio stations feature hip-hop shows to promote this culture. During the shows, hosts invite rappers and DJs to talk about their projects and their life or to do a live performance. Haitian rappers always present hip-hop culture as an alternative to violence and poverty.

Hip-Hop's Command of Teens' Interests

In response to what it is about hip-hop that commands the interest of teens in Haiti, eighteen-year-old John stated (and other participants concurred):

What interests me most in a hip-hop video are the clothes the artist wears and also what they say. Sometimes, I would like to be in the rapper's shoes to enjoy these beautiful things that I see in the videos. I wish I could have lived the life of an artist one day with all the money and the nice cars these rappers have.

Our participants reported listening to hip-hop music at least five to twelve hours a day. Zo, a sixteen-year-old male participant, described himself as one of the biggest consumers of hip-hop in his town: "I spend almost a whole day or ten hours listening to hip-hop music." Another participant, Lock, said, "I spend about eight hours a day listening to hip-hop music cause it is all my life. The songs talk about my life." The adolescents admitted their passion for hip-hop music and culture when almost all said, "The songs talk about my life," because hip-hop exposes the various social contradictions in Haiti and the rap music is inspired by the experiences of rappers and other young people.

It seems that many young people project themselves into the image of the rappers they see on TV or living in their community. Our interviewees reported dreaming of possessing the material things they saw in a hip-hop video, such as cars, sneakers, and houses. It is important to note, in this study, all the adolescents interviewed wanted to live like the hip-hop artists. For them, hip-hop is a snapshot of the American dream. It is a way to escape the situation temporarily of poverty in which they live every day. There is a much larger web of socioeconomic conditions and global economic relations that could be tied into how and why hip-hop and its many variations are the way they are. We would not reduce the causes to race, genetics, or behavioral predispositions.

This research also revealed that the vast majority of adolescents express themselves with hip-hop jargon, modifying its syntax. Almost all participants admitted that they often express themselves in words, slogans, and phrases that they heard on hip-hop tracks or being used by hip-hop rappers. Only one participant answered in the negative; he is from a Christian family and he said that his parents would not allow him to repeat those words at home. Their way of speaking contains a whole lexical field full of neologisms, none of which is in Haitian Creole or French but emerged from daily youth interaction in the community. Some of them are derived from English

because American rap is very present in the Haitian media. In the vicarious learning of Bandura's social learning theory, the subject mimics the behaviors that are rewarded. In fact, the person who speaks the language of the ghetto in low-income neighborhoods is considered "real." Hip-hop permeates Haitian daily life at different levels; in the production of thousands of musical texts and music videos, in the organization of all kinds of festivities, in the invention of neologisms, in the handling of speech, in clothing style, and more. Hip-hop contributes to the Haitian cultural and artistic heritage. It participates in what Becker (1982) calls the art worlds in this country. Today, no one can speak about Haitian music without mentioning hip-hop songs, particularly rap. It has become an artistic channel through which adolescents can express their feelings.

CONCLUSION

Hip-hop culture is widely practiced by young people in almost all major cities around the world, especially in the poorest areas. We were surprised to learn some that the young people we interviewed could spend over twelve hours per day listening solely to rap music. Also surprising was that the majority of adolescents we interviewed were heavy consumers of hip-hop music and videos and that they spent scarce resources to attend hip-hop concerts in order to see their favorite stars. These findings are consistent with social learning theory, which asserts that for a behavior to be imitated it must attract the attention of the subject, there must be motivation, and the environment must be considered.

Low-income neighborhoods - the ghetto context in which the young people in our study reside - have had more than thirty years' exposure to the tradition of hip-hop. This may contribute to the extent to which they are influenced by hip-hop. Considering the importance that consumption seems to have in hip-hop (basketball, clothes, and all that it takes to adopt a certain look), it is important to question the lifestyle of the people who practice hip-hop. The modern age requires a lifestyle (Giddens, 1991). Wilska (2002, p. 195), suggests, "For the consumers, the identity sustaining process operates through playing with the lifestyles that are fragmented, flexible and fluid." In this study, we shed light on the influence of hip-hop on Haitian adolescents in an

urban enclave and the social and emotional pull that hip-hop has on them.

The present study has found that hip-hop culture has an impact on the lives and forms of Haitian adolescents' self-representation. They aspire to live out the lifestyles of American hip-hop culture through American hip-hop music. Hip-hop music influences Haitian adolescents' behavior in many different ways. Among the young people we met, some claimed that they dropped out of school to attend rap and deejay. They developed a new way of speaking with a lexical field full of neologisms, and they dress differently from other teenagers. This manner of dressing is calling "swag style." We conclude that hip-hop as a global culture embodies the desires of adolescents to have a lifestyle (Giddens, 1991; Kaufmann, 2004). Most of our study participants find a way to express themselves in hip-hop culture, which helps to explain why they adopt this culture. They are not doing a servile imitation of the rappers' behavior but trying to be like them because perceive themselves as actually embodying what they learn from hip-hop artists as role models and developing their own style as they observe and practice hip-hop culture.

Social learning theory greatly contributed to our understanding that through videos and hip-hop tracks, rappers present many details and descriptions of behaviors that are selectively attended to and discriminately

observed and absorbed by the teens who imitate them. This behavior is assimilated through a direct model (the artist who is on the screen, a person in the same environment) and via verbal instruction (through the lyrics in the music). Following hip-hop tradition, they establish a dichotomy between a "real person" and a "fake person." In this jargon, the "real person" is the one opposed to social values and the "fake person" is someone opposed to hip-hop culture. Therefore, the adolescents' attempts to be "real" are accomplished through their following and imitating hip-hop artists.

We discovered that the engaging aspects of hip-hop for teens in this study was not merely the instrumental (beat), but that they were more interested in what they garnered from the lyrics of hip-hop songs, as they strove to behave like the rappers. The principal changes that are effected in teens via hip-hop are evidenced in their manner of speaking and in the clothes they wear. The influence of hip-hop extends to participants' daily lives. Rap music offers adolescents a podium from which to express their identity through the narration. In conclusion, hip-hop has a major influence on the behavior of adolescent residents of Raboteau in Gonaïves, Haiti. Still, we cannot completely confirm that hip-hop is the only element that influences behavior in socioeconomically challenged neighborhoods of Haiti.

There are some limitations in this study, and the analysis is at an exploratory stage. First, it was conducted in a small area of Haiti that is characterized by extreme poverty. More research needs to be done in urban areas of Haiti and among less socioeconomically disadvantaged groups in that country. Second, there is a vast developmental difference between fourteen- and nineteen-year-olds, the age range for participants in this study, as nineteen-year-olds are presumably within the emerging adult phase of development whereas fourteen-year-olds have just entered the adolescent phase of development. Nevertheless, among the strengths of this study is that it is one of the first to consider how hip-hop as a genre of music influences the behavior of teens in Haiti, and it begins the discussion regarding what it is about hip-hop that commands the interest of teens in Haiti.

Future studies should investigate the relative contribution of other elements that affect development and change of adolescent behavior, including long-term outcomes of involvement with hip-hop, new communication technologies, and the rise of individualism in this century.

REFERENCES

- Anctil, L. (2005). « Au fil du temps : histoire du vêtement hip-hop ». *VibePlus_Magazine*. 1.
- Baskin, N. & Mauskapf M. (2017). What Makes Popular Culture Popular? Product Features and Optimal Differentiation in Music. *American Sociological Review*, 82(5), 910-944.
- Bandura, A. (1971). Behavior Therapy from a Social Learning Perspective. Proceedings of the XIXth *International Congress of Psychology*. England.
- Bandura, A. (1977). *Social Learning Theory*. Englewood Cliffs. Prentice Hall.
- Bandura, A. (1999). A Social Cognitive Theory of Personality. In Pervin.L & John O. (Eds). *Handbook of Personality* [2nd ed., 154-196]. Guilford Publications.
- Becker, H. (1982). *Art Worlds*. University of California Press.
- Cholette-Perusse, F. (1966). *Psychologie de l'adolescent de 10 ans à 25 ans*. Éditions du jour.
- Cohen, D. (2008). The Role of Rap/Hip-Hop Music in the Meaning and Maintenance of Identity in South African Youth. Faculty of Humanities, University of the Witwatersrand, Johannesburg.
- Dragusanu, A. (2000). « Une identité 'chantée' : jeunesse, chansons, mondialisation dans la Roumanie postcommuniste ». *Ethnologies*, 22(1), 89-114.
- Giddens, A. (1991). *The Trajectory of the Self, Modernity and Self-identity*. Stanford University Press.
- International Labour Organization (ILO). (2015). *Le travail décent au service de la reconstruction et du développement d'Haïti*. https://www.ilo.org/wcmsp5/groups/public/---ed_emp/documents/publication/wcms_525019.pdf.
- Jean-Francois, L. (2011). « Comment devenir 'Je' dans un monde qui vous met hors-jeu ? Le défi de la construction d'un individu-sujet chez les jeunes du Bel-Air (Port-au-Prince, Haïti) de 1986 à 2006 » PhD dissertation, Université Paris Diderot.
- Kaufmann, J.-C. (2004). *L'invention de soi*. Armand Colin.
- Larose, S. (2015a). « Le hip-hop en Haïti (1982 à 2010) : de la lutte pour la reconnaissance à la contribution socioculturelle ». Master's thesis, Université d'État d'Haïti.
- Larose, S. (2015b). *Phénomène du hip-hop*. EUE.
- Lizaire, J. E. (2018). « La pratique du rap en Haïti : un lieu d'autoformation et de subjectivation ». PhD dissertation, Université Paris 13.
- McLeod, S. A. (2016). Albert Bandura's Social Learning Theory. *Simply Psychology*. <https://www.simplypsychology.org/bandura.html>.
- Smith, J. (2020). Self-Consciousness. In Zalta, E.N. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Summer 2020 Edition). <https://plato.stanford.edu/archives/sum2020/entries/self-consciousness/>.

- Tessier, K. (2008). « Influence de la culture hip-hop québécoise sur les adolescents montréalais d'origine haïtienne ». Master's thesis, Université du Québec à Montréal.
- Wilska, T.-A. (2002). Me - a Consumer? Consumption, Identities and Lifestyles in Today's Finland. *Acta Sociologica*, 45(3), 195-210. <https://doi.org/10.1177/000169930204500302>
- Winnykamen, F. (1982). L'apprentissage par l'observation. *Revue française de pédagogie*, 59, 24-29.

A Queer Migrant Gaze: Re-signifying Spanish National Identity with Electro-pop and Reggaetón

Marina Gomá

BIOGRAPHIE

Marina Gomá is a PhD Candidate in Feminist and Gender Studies at the University of Ottawa. Marina completed her bachelor's degree in Sociology and Politics at the Glasgow Caledonian University and her master's degree in Cultural Theory and Critique at the Universidad Carlos III de Madrid. Her experiences as a migrant on unceded Algonquin territory and her relationships with queer, anti-racist, and decolonial feminists have brought her close to the topics of whiteness and coloniality. Marina's current research, supervised by Dr. Mythili Rajiva, analyzes migrant countercultures and the queering of national identity in Spain. La Caixa Fellow. Email: mgoma028@uottawa.ca

ACKNOWLEDGMENTS

Special thanks to Dr. Andrea Fitzpatrick for giving me the opportunity to share many of this article's ideas with their undergraduate class in Art, Globalization & Cultural Hybridities and mi gran amigo Carlos for his always supportive feedback.

ABSTRACT

In a polarized political climate of xenophobia and reactionary anti-feminist forces, Spanish young people are nourishing countercultures that challenge both heterosexism and colonial narratives of national identity. In this article, I examine how Putochinomericón, an electropop queer racialized artist; Ms Nina, a feminist migrant reggaetón artist; and Bad Gyal, a white urban singer and producer, subvert a Eurocentric (white and heteronormative) dominant Spanish consciousness through their cultural and political activity. I employ postcolonial theory and feminist media studies to analyze the anti-racist, queer, and feminist coalitions that these artists embody. My main argument is that their emerging popularity reveals important pockets of resistance arising from Spanish working-class and multiracial localities to white supremacist national ideals.

KEYWORDS

Whiteness, anti-racism, colonial amnesia, feminist coalitions, countercultures, Spain

INTRODUCTION

“No es solo una lucha inmigrante, sino una lucha de todas”
Aziz Faye (Casa Nostra, Casa Vostra, 2020).

Spain is witnessing a complex climate of political backlash against feminist, anti-racist and migrant justice movements. In this article, I look at the realm of underground and independently produced arts as a fruitful site from which to trace and explain the changes that Spanish national identity is currently undergoing. I examine from a postcolonial perspective the cultural and political activity of electro-pop artist Putochinomericón, reggaetón queen Ms Nina (ft. Jedet), and urban-style singer Bad Gyal. I chose these artists because they are situated, to varying degrees, within queer, feminist, and anti-racist movements. All under the age of thirty, these artists actively participate in the cultural scenes that characterize some of the most working-class and multiracial—albeit increasingly gentrified—neighbourhoods in Madrid and Barcelona.

The work of critical theorist Homi Bhabha [1994, p. 112], who argues that feminist and postcolonial temporalities engage in a “dissemiNation” struggle with national forces to create a supplementary space - the “plus” that compensates for the sexualized and gendered violence of colonial rule in the past of most imperialist nations, is relevant to the Spanish case. Spanish national identity remains marked by a history of colonization (Mignolo, 2006), a Francoist heterosexist-nationalist-Catholic regime (Martin-Márquez, 2008), and a white-supremacist citizenship system that continues to criminalize and illegalize migrants (Moffette, 2018). Against this backdrop, I subscribe to Fatima El-Tayeb’s (2011) notion that interdisciplinary art forms circulated by migrants and racialized minorities can create counternarratives to unquestioned assumptions of European white racial homogeneity (Goldberg, 2006).

Inspired by feminist subcultural theorists Ann Cvetkovich (2003) and Jack Halberstam (2005), I contextualize the works of Putochinomericón, Ms Nina, and Bad Gyal within the larger picture of collective action and organized political organizations such as Orgullo Crítico (Critical Pride), Migrantes Transgresorxs (Transgressive Migrants), Top Manta (Unionized Street Vendors of Barcelona), and the Regularización Ya (Status for All) campaign. My main argument is that

Spanish (White) National Identity

Spain is a former colonial empire that continues to frame colonialism as a historical reality decoupled from any kind of present accountability (see “Mexico Demands Apology from Spain and the Vatican over Conquest” 2019), despite the ongoing material practices of resource and human-labour extraction from its ex-colonies (Gil Araujo, 2010). Amid the COVID-19 pandemic, there are 390,000 to 470,000 irregular immigrants in Spain, predominantly from South and Central America, but also from sub-Saharan Africa and Morocco, doing essential yet highly underpaid labour in the domestic, care, agricultural, and hospitality sectors (Gálvez Iniesta, 2020).

the popularity that these artists have harnessed signals a wider network of alliances that challenge traditional gender roles and colonial narratives of national identity. Before I elaborate, however, I want to briefly outline the multiplicity of feminist as well as reactionary movements currently unfolding in Spain. I will also quickly articulate the fragile history of Spanish whiteness in relation to other European nation-states.

As Lara Dotson-Renta (2012, p. 3) noted, the Spanish nation-state exerts one of the most brutal migration regimes in the European Union, in which a racial agenda to guard its European white identity is enforced daily at the border with Morocco. Marked by the Black Legend, Spanish national identity has a history of racial contestation within Europe, particularly in relation to its Al-Andalusian past, its proximity to Africa, and its colonizing practices (Martin-Márquez, 2008). Current xenophobic discourses in Spain therefore cannot be separated from this history of fragile whiteness (Mignolo, 2006).

Putochinomericón

Chenta Tsai Tseng, who goes by the artist name Putochinomericón, which translates to Fuckingchinesefaggot (their name itself a defiant act of re-appropriation), describes themselves as a child of the Taiwanese diaspora in Spain. One of their most iconic homemade videos to the electro-pop song *No tengo wifi* (I have no Wi-Fi) (2008) is an unapologetic representation of embodied queerness, in which Tsai can be seen voguing (a dance style characteristic of Harlem drag ball culture) in front of a mirror. Another video, *Tú no eres activista* (You are not an activist) (2018), features elements of everyday Spanish and Taiwanese cultures (such as cleaning products) in hybrid and playful ways. Tsai Tseng’s lyrics and the accompanying aesthetic not only provide a parodic snapshot of millennial youth sentiments about precarity and life in late modernity, but also capture a racialized, queer, and postcolonial subjectivity that defies rigid Spanish ideals of whiteness and heteronormativity.

Tsai Tseng’s art has been extremely well received in Spain. Last year, they performed at Primavera Sound, a critically acclaimed international festival in Barcelona with an audience of approximately 220,000 people, where they screamed “Die, Abascal!” (Moner, 2019). Santiago Abascal is the leader of the aforementioned openly xenophobic party Vox, the third-largest group in the Spanish national parliament. Putochinomericón has repeatedly used

their public platform to visibilize anti-racist art and activism as part of a wider struggle against racism, sexism, and homophobia both inside and outside the LGBTQ+ community. In their book *Arroz Tres Delicias* (Three-Delight-Rice) (2019a, p. 140), which is written entirely in gender-inclusive and non-binary language, Tsai Tseng stated:

Until everyone has citizenship status, immigration detention centres close, all walls and borders are knocked down, and the Eurocentrism that only admits one way of thinking, being, and feeling comes to an end, I will become each time more whorish. More Chinese. And more of a faggot.

Tsai Tseng has played a pivotal role visibilizing the work of a coalition of racialized activists (with whom they marched during Madrid’s 2020 Pride Week) under the umbrella of the Orgullo Crítico (Critical Pride) platform. In early July of this year, Critical Pride released a manifesto critiquing the failures of mainstream feminism in representing the struggles of racialized and working-class women (Orgullo Crítico, 2020). The manifesto presents a queer-of-colour anti-capitalist critique that draws parallels between homonormativity and xenophobic expectations of migrants as “ideally complementing a playful yet competitive apolitical citizenship ... defined in terms of consumption” (El-

Tayeb 2011, p. 123]. The emphasis that Critical Pride places on anti-capitalism, anti-nationalism, and building alliances across power lines is thus salient in contrast to the homonormative ideal [Duggan, 2003].

Tsai Tseng is also a member of Migrantes Transgresoras/Ayllu (Transgressive Migrants), a collective of refugees, racialized, migrant, Black, Indigenous people, and people of Indigenous descent who are gender- and sexual-dissident. Ayllu is the research and artistic-political action branch of the collective. In June 2019, the collective organized a symposium titled “It’s Not 50 Years [since Stonewall] but 500 Years of Resistance: Abominable, Ancestral, and Pleasurable Sexualities,” during which the complex relationships between colonialism and heterosexism were examined [Tsai Tseng 2019b].

White supremacy is enmeshed in a sense of heteronormativity that issues from what Maria Lugones (2006, p. 187) calls “the light side of the modern/colonial gender system,” or the process through which white women’s subordination in patriarchy comes into operation “paradoxically through their privileged role reproducing the white race” [Razack 2005, p. 346]. Transgressive Migrants shines a light on these gendered logics of coloniality [Lugones, 2006] and calls out the racist and whitewashing tendencies to erase the leading role that racialized queer and trans people have played (and continue to play) in LGBTQ+ rights movements [Tsai Tseng, 2019b].

Putochinomarción’s art practice, and the queer anti-racist movements from which it arises, call upon Spain’s majoritarian white population to take accountability and counteract colonial amnesia [Smiley, 2017]. For example, on the primetime television show *Espejo Público*, contemporary artist and migrant antiracist activist Daniela Ortiz claimed that, given the momentum of Black Lives Matter in June 2020, the Columbus monument in Barcelona had to be taken down. When the host dismissed this idea, Ortiz replied, “Of course [commemorating Columbus does not bother you], you are white and you benefit from racism today” [Mas de Xaxàs, 2020]. Ortiz has now left the country due to the wave of xenophobic physical and emotional threats that followed the interview.

In addition to visibilizing the prevalence of white supremacist colonial discourse in Spain, Putochinomarción and organizations such as Critical Pride and Transgressive Migrants build community spaces that nourish and celebrate their dissident identities. They do this by thinking and *feeling* the relationship between past and present or, as Tsai Tseng (2019b) puts it, *perreando* (a popular form of dancing reggaetón) the present. I now turn to Ms Nina, a driving force in the establishment of a feminist reggaetón counterculture in Spain.

Ms Nina (ft. Jedet)

Jorgeline Torres, known as Ms Nina, is an Argentinian interdisciplinary artist who migrated to Spain at age thirteen. She gained international recognition for her net art, exhibited in 2017 in Madrid’s La Fresh Gallery, but has since produced many reggaetón hits. Reggaetón, an underground hybrid music style that is recognizable for its dembow rhythm and reggae, rap, hip hop and other Latin music style influences, has typically been framed in pejorative terms that depict Latin American underground cultures as low-brow and inherently sexist [Arias Salvad, 2019; Araña, Tortajada & Figueras-Maz, 2019].

Reggaetón is now experiencing international success, and Ms Nina has been credited by numerous sources [Fischer 2017; Hernanz, 2019; Exposito, 2020] for the popularity that the genre has gained in Spain. Torres’ distinctive brand of *neoperreo*, a term coined to describe a transnational movement building an inclusive and diverse reggaetón scene [Arias Salvado, 2019], has contributed to a paradigm shift in women’s appropriation of reggaetón as a medium for feminist empowerment, mainly because of the space that this musical style provides to advocate for sexual freedom and bodily autonomy [Alcazar, 2018].

The notion that embracing a sense of confidence and sexual subjectivity is empowering for women can be attributed to

a postfeminist gender order with little prospect of structural change [Gill, 2017]. However, Ms Nina’s performance of sensual femininity, in both her videos and her online presence, openly celebrates her South American and *cani* identity (a re-appropriated derogatory term for working-class people who supposedly lack cultural capital and taste) in ways that subvert a neoliberal-friendly, whitened, and apolitical postfeminist imperative. Therefore, although her lyrical themes may not extend beyond the realm of loving one’s body and openly enjoying sex, Ms Nina has attracted a wide range of feminist and queer audiences. I argue that her popularity can be significantly tied to the migrant-queer alliances that she enacts through her work, rather than just her reclamation of feminine empowerment.

Ms Nina’s track *Traketeo* (2017) re-appropriates nineties “old school” reggaetón from peripheral South American neighbourhoods, as signalled by the presence of a distinctive *cuatro* (a four-string instrument popular in Cuba, Puerto Rico, and Venezuela) in a way that significantly departs from the current reggaetón mainstream. The video features Ms Nina with white trans artist Jedet dancing in a corner grocery store, a site that symbolizes the feminization of impoverished migrant labour and simultaneously provides the space for meaningful everyday intercultural interactions [Padilla & Azevedo, 2018].

The video, which is addressed specifically to Madrilenians (referred to as *gatos*), deploys a migrant queer-feminist gaze in which cis-heteronormative men are not needed to party. This queer gaze is consistently present in Ms Nina's work, including the video-clip *Reinas* (2017), also featuring Jedet, and one of her most recent singles, *La Caprichosa* (2020).

Ms Nina's collaborations with Jedet are extremely important in the context of the polarization between feminist and reactionary movements outlined above. In late February 2017, a bright-orange bus hired by the far-right Catholic group *Hazte Oír* (Make Yourself Heard) displayed the slogan "Boys have penises, girls have vulvas. Don't be fooled." The bus appeared on prime-time television, echoing and magnifying homophobic and anti-feminist sentiments of injury mobilized by the organization's supporters who claim that citizens, especially men, suffer under the "ideology of gender" (Núñez Puente & Gámez Fuentes, 2017, p. 903).

Ms Nina's feminine embodiment may in some ways fit the postfeminist ideal (flexible, fun, and desiring), but it disrupts white heteronormativity with a racialized, migrant-queer gaze that ultimately detaches femininity from ideal white middle-class gendered and sexual expectations. Feminist media analyses of reggaetón such as that by Araña, Tortajada & Figueras-Maz (2019), whose

methodology "takes the disruption of the normative regime of representations of masculinities and femininities as strategies to politicize reggaetón" (7), would therefore benefit from considering the roles that race and migration play in the re-appropriation of the genre.

Torres may not be affiliated with politico-cultural collectives in the same way that *Putochinomericón* is, but she actively engages and supports queer politics and cultural practices that deploy a migrant anti-nationalist stance. At a London show in May 2019, Ms Nina wore a top stylized by Francesc Cardona and designed by queer fashion designer Chema Diaz that read "Fuck Me I'm an Immigrant." In his clothing designs, Diaz re-appropriates Spanish national symbols—such as the national flag, which, due to the Francoist dictatorship that only ended forty-five years ago, retains certain fascist and homophobic connotations—by re-signifying them with critical queer and migrant political imaginaries.

One of my main arguments is that the current queer, feminist, and anti-racist cultural milieu propelled by migrant and racialized minorities in Spain has undoubtedly laid the groundwork for other white (and heteronormative) icons to succeed. This is the case for urban artist Bad Gyal, whose aesthetics and political discourse I analyze next.

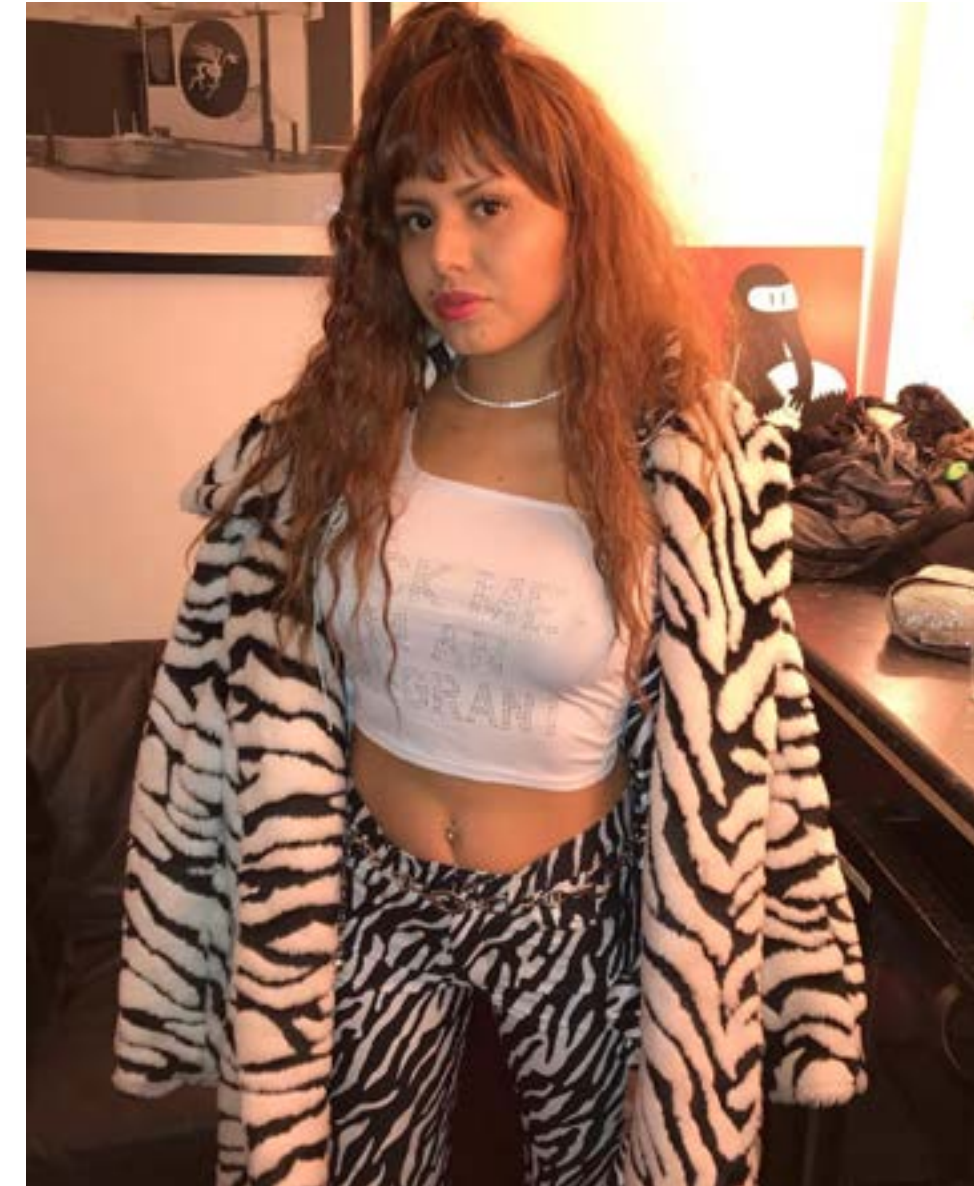


Fig. #1. Ms Nina wearing Chema Diaz's design "Fuck Me I'm an Immigrant" at her London Show on May 5, 2019 © 2019 par Chema Diaz

Bad Gyal

Alba Farelo, a white twenty-three-year-old Catalanian who goes by the name Bad Gyal, identifies herself as a feminist urban artist who mixes reggaetón, trap, and dancehall styles. Farelo sings in Spanish, Catalan, and English, and she independently produces her own music. Having achieved international success and critical recognition at festivals such as Sónar and Primavera Sound, Bad Gyal is considered a cultural referent in Spain for her ability to channel and aestheticize the experiences of a generation hit by youth unemployment and precarity.

In her video *Yo Sigo Igual* (I stay the same) (2018), Bad Gyal can be seen *perreando* in front of two supermarket signs, thus tapping into a sense of suburban, working-class familiarity and pride. The video aims to capture Bad Gyal's multiracial group of friends. In a conversation at the introduction of the video-clip, *la mulata* (a colonial Spanish term used to designate the racial mixture between white and black), *el negro* (a black man) and *el moro* (a Moor, a term to describe Arab people, usually charged with historical hatred due to the Moorish Kingdom that ruled Spain at various points in the Middle Ages) are casually mentioned in non-pejorative ways. It could be argued that Bad Gyal's video engages in what [bell](#)

[hooks](#) (1992) calls “eating the Other,” or the desire to encounter black people in intimate relations from a position of privileged whiteness in order to reaffirm power and acquire their supposed vitality and sensuality (369). In this sense, the selective fetishization of blackness in Bad Gyal's work arguably reveals a logic of appropriation that seeks to momentarily release white femininity from its sexual rigidity.

However, Bad Gyal's aesthetic choices equally speak (even if in problematic ways) to a desire to embrace, acknowledge, and visibilize an alternative reality to the one circulated by xenophobic narratives that depict migration as a source of moral panic in Spain (see [Jones, 2020](#)): a reality of friendship, shared working-class struggles, and productive cultural and political exchanges. In an interview with Ernesto Castro ([VICE en Español, 2018](#)), Farelo acknowledged her responsibility to credit the Jamaican dancehall and other Afro-Caribbean artists who inspire her. She consciously referenced the logics of cultural appropriation at work in the music industry and the pervasive racism that continues to disadvantage racialized minorities vis-à-vis Spain's majoritarian white population. However, she rejected any form of white accountability in colonial power relations:

It breaks my heart ... because I am not Christopher Columbus, I don't like that man nor a single shit of what he did. I wish he had never done it and those countries would have evolved however they had to evolve. It [colonialism] does not represent me ... but just because I am Spanish, I don't have “son of a bitch” tattooed on my forearm. ([VICE en Español, 2018, min. 29](#)).

In a way, Farelo's discourse displays what [Mariana Ortega](#) (2006, p. 61) described as a pattern of “loving, knowing ignorance,” in which white women recognize and credit intellectuals and artists of colour in order to advance their interests and/or establish themselves as benevolent anti-racist feminists, but fail to check or question their location of privilege and interests within a white supremacist system. Challenging Spanish national identity with a queer-migrant gaze not only requires a critique of normative binaries of gender and sexuality, but also a resistance to racial and national regimes of belonging ([Riggs, 2010, p. 347](#)). Ideally, a function of acknowledging one's location of privilege, as Farelo does, is to then recognize the debt that follows after locating the contingency of whiteness upon legacies of ongoing colonialism ([Rowe, 2008](#)).

Nonetheless, Farelo has been an active supporter of the migrant anti-racist campaign *Regularización Ya* (Status for All) that has unfolded in the wake of COVID-19 to demand the immediate, unconditional permanent legalization of irregular migrants in Spain. In an interview with Aziz Faye ([Casa Nostra, Casa Vostrea, 2020](#)), a member of the *Sindicato Mantero Barcelona* (Unionized Street Vendors of Barcelona), Bad Gyal compelled her followers (793,000 on Instagram) to be informed about the highly precarious and unjust process that racialized working-class migrants go through in Spain. Her sentiments resonated deeply with many of the principles circulated by *Transgressive Migrants*, as she emphasized the relationship between a history of colonialism and migrant labour today: “This kind of colonial, asymmetrical exploitation has always been a given” ([Casa Nostra, Casa Vostrea, 2020](#)). She further encouraged other urban artists to challenge gentrification and act up against the structural racism and classism that impacts the very localities from which these enriching subcultures arise.

CONCLUSION

To summarize, Putochinomericón subverts the homonormative apolitical ideal by forging anti-racist alliances and reclaiming a racialized gender-dissident queer identity. Likewise, Ms Nina detaches femininity from white, middle-class heteronormative expectations by deploying a migrant-queer gaze in her *neoperreo* aesthetics. Lastly, although Bad Gyal does not deeply engage with questions of colonial accountability, she actively supports the work of anti-racist campaigns such as Status for All. Together (albeit to differing degrees), these three artists and their increasing popularity reflect a collective will to *queer* racial regimes of belonging (El-Tayeb, 2011) by thinking and embodying the relationships between past and present.

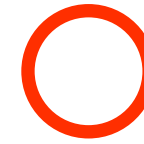
As Rosalía Cornejo-Parriego (2007, p. 35) noted, it is time for contemporary Spain to imagine its national identity otherwise. I have argued that this process of re-imagination is instilled primarily by migrant, queer, and racialized minorities who are challenging the rigid boundaries of Spanish nationalism. Despite having to swim against the current in today's fragmentary context, artists such as Putochinomericón, Ms Nina, and Bad Gyal represent the possibility of building networks of solidarity across racial, classed and gendered power relations. Most importantly, they create spaces of celebration that are not forgetful of colonial memory, and they do so to the rhythm of electro-pop and reggaetón.

REFERENCES

- Adlbi Sibai, S. (2016). *La cárcel del feminismo: Hacia un Pensamiento Islámico Decolonial*. Akal.
- Alabao, N. (2020, June 22) "Qué carajo es la Teoría Queer y por qué importa tan poco.". *ctxt.es | Contexto y Acción*. <http://ctxt.es/es/20200601/Firmas/32620/teoria-queer-feminismo-judith-buttler-movimiento-lgtb-trans-nuria-alabao.htm>.
- Alcazar, M. V. (2018). "Feminismo, Juventud y Reggaetón: Cuando las mujeres cantan y perrean." *Vitam. Revista de Investigación en Humanidades*, (3), 36-57. <https://doi.org/10.35461/vitam.v0i3.26>
- Araña, N., Tortajada, I. & Figueras-Maz, M.(2019). "Feminist Reggaeton in Spain: Young Women Subverting Machismo Through 'Perreo.'". *YOUNG*, 28(1). <https://doi.org/10.1177/1103308819831473>
- Arias Salvado, M. (2019). "Neoperreo, ¿Cambiando las reglas de(l) género? La escena transnacional online del 'reggaeton del futuro.'". *Cuadernos de Etnomusicología*, 14(22).
- Bad Gyal. (2018). *Still from Yo Sigo Igual*. [music video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=wNwzjh_7Ryo&ab_channel=BadGyalVEVO
- Banet-Weiser, S. (2018). *Empowered: Popular Feminism and Popular Misogyny*. Duke University Press.
- Bhabha, H. K. (1994). *The Location of Culture*. Routledge.

- *Casa Nostra, Casa Vostra* (2020, May 28). Bad Gyal + Aziz Faye [Top Manta]. [video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=LwoihaEP_0g&ab_channel=CasaNostra%2CCasaVostra
- Castejón, M. (2018). "Feminismo Mainstream: Feminismos para Tiempos Digitales, Mutaciones y Nuevos Retos." In N. Alabao et al., *Un feminismo del 99%*. Lengua de Trapo.
- Cornejo-Parriego, R. V. (2007). *Memoria colonial e inmigración: La negritud en la España posfranquista*. Edicions Bellaterra.
- Cvetkovich, A. (2003). *An Archive of Feelings: Trauma, Sexuality, and Lesbian Public Cultures*. Duke University Press.
- Hernanz, C. (2019). "Ms Nina wants you to dance your sadness away." *Dazed*. <https://www.dazeddigital.com/music/article/45163/1/ms-nina-spain-reggaeton-mixtape-interview>
- Dotson-Renta, L. N. (2012). *Immigration, Popular Culture, and the Re-routing of European Muslim Identity*. (1st ed). Palgrave Macmillan.
- Diaz, C. (2019). Ms Nina wearing Chema Diaz's design "Fuck Me I'm an Immigrant" at her London Show on May 5, 2019 [Photograph]. CHEMADIAZ. <https://www.chemadiaz.com/press/2019/5/5/ms-nina-london-gig>
- Duggan, L. (2003). *The Twilight of Equality? Neoliberalism, Cultural Politics, and the Attack on Democracy*. (1st ed). Beacon Press.
- El-Tayeb, F. (2011). *European Others: Queering Ethnicity in Postnational Europe*. University of Minnesota Press.
- Exposito, S. (2020, February 20). "Ms Nina Embarks on a Manhunt in New 'Caprichosa' Video." *Rolling Stone*. <https://www.rollingstone.com/music/music-latin/ms-nina-caprichosa-video-955241/>
- Filigrana, P. (2020). *El pueblo gitano contra el sistema-mundo: Reflexiones desde una militancia feminista y anticapitalista*. Akal.
- Gálvez Iniesta, I. (2020). *The Size, Socio-economic Composition and Fiscal Implications of the Irregular Immigration in Spain*. (Working paper. Economics 20-08). Universidad Carlos III de Madrid. Departamento de Economía. <https://e-archivo.uc3m.es/handle/10016/30643>
- Gil Araujo, S. (2010). "The Coloniality of Power and Ethnic Affinity in Migration Policy: The Spanish Case." In Gutiérrez Rodríguez, E., Coatca, M. & Costa, S.(Eds.), *Decolonizing European Sociology: Transdisciplinary Approaches*. Ashgate Publishing Ltd.
- Gill, R. (2017). "The Affective, Cultural and Psychic Life of Postfeminism: A Postfeminist Sensibility 10 Years On." *European Journal of Cultural Studies*, 20(6), 606-26. <https://doi.org/10.1177/1367549417733003>
- Goldberg, D. T. (2006). "Racial Europeanization." *Ethnic and Racial Studies*, 29(2), 331-64. <https://doi.org/10.1080/01419870500465611>
- Halberstam, J. (2005). *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*. New York University Press.

- hooks, b. (1992). "Eating the Other: Desire and Resistance." In hooks, b. *Black looks: Race and representation*. Routledge.
- Fischer, M. (2017, August 23). "Meet Madrid's Reggaeton Feminist Ms Nina." *Indie Magazine*. <https://indie-mag.com/2017/08/reggaeton-feminist-ms-nina-interview/>
- Jones, S. (2020, September 20). "Protests in Madrid over Coronavirus Lockdown Measures." *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/world/2020/sep/20/protests-madrid-coronavirus-lockdown-measures-spain>
- Lugones, M. (2006). "Heterosexualism and the Colonial/Modern Gender System." *Hypatia*, 22(1), 186-209.
- Martín-Márquez, S. (2008). *Disorientations: Spanish Colonialism in Africa and the Performance of Identity*. Yale University Press.
- Mas de Xaxàs, X. (2020). "La artista Daniela Ortiz sale de España por una campaña de amenazas en las redes sociales." *La Vanguardia*. <https://www.lavanguardia.com/cultura/20200802/482579201722/daniela-ortiz-macba-centro-nacional-de-arte-la-virreina.html>
- Mayoko Ortega, E. (2020). "Afrofeminismos en el Estado español: Cartografiar la blanquitud, desplazar la centralidad." *Pikara magazine*. <https://www.pikaramagazine.com/2020/02/afrofeminismos-en-el-estado-espanol-cartografiar-la-blanquitud-desplazar-la-centralidad/>
- "Mexico Demands Apology from Spain and the Vatican over Conquest." (2019, March 26). *BBC News*. <https://www.bbc.com/news/world-latin-america-47701876>
- Mignolo, W. (2006). "Islamophobia/Hispanophobia: The [Re] Configuration of the Racial Imperial/Colonial Matrix." *Human Architecture: Journal of the Sociology of Self-Knowledge*, 5(1), 13-28.
- Moneer, L. (2019). "Primavera Sound 2019 (Parc del Fòrum) Barcelona." *Muzikalia*. <https://muzikalia.com/primavera-sound-2019-parc-del-forum-barcelona/>
- Moffette, D. (2018). *Governing Irregular Migration: Bordering Culture, Labour, and Security in Spain*. UBC Press.
- Ms Nina. (2017). *Still from Traketeo*. [music video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=U00rzEv8DjE&ab_channel=MsNina
- Núñez Puente, S. and Gámez Fuentes, M. J. (2017). "Spanish Feminism, Popular Misogyny and the Place of the Victim." *Feminist Media Studies*, 17(5), 902-06. <https://doi.org/10.1080/14680777.2017.1350527>
- Orgullo Crítico. (2020, July 2).[tweet]. Twitter. <https://twitter.com/OrgCriticoMad/status/1278634543168344064>
- Ortega, M. (2006). "Being Lovingly, Knowingly Ignorant: White Feminism and Women of Color." *Hypatia* 21(3), 56-74. <https://doi.org/10.1111/j.1527-2001.2006.tb01113.x>
- Padilla, B. & Azevedo, J. (2018). "Etnografías de la convivialidad y superdiversidad: Reflexiones metodológicas." *Andamios* 15(36), 15-41. <https://doi.org/10.29092/uacm.v15i36.600>
- Putochinomericón. (2018). *Still from Tú no eres activista*. [music video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=tEZgYFdseUU&ab_channel=ChentaTsai



- Razack, S. (2005). "How Is White Supremacy Embodied? Sexualized Racial Violence at Abu Ghraib." *Canadian Journal of Women and the Law*, 17(2), 341-63.
- Riggs, D. (2010). "On Accountability: Towards a White Middle-class Queer 'Post Identity Politics Identity Politics.'" *Ethnicities*, 10(3), 344-57. <https://doi.org/10.1177/1468796810372300>
- Rowe, A. C. (2008). *Power Lines: On the Subject of Feminist Alliances*. Duke University Press.
- Serra, C. (2020). ¿Qué está pasando en el feminismo español? | Opinión | El País. <https://elpais.com/opinion/2020-06-24/que-esta-pasando-en-el-feminismo-espanol.html>
- Smiley, C. (2017). "'Our Stories are Our Life Blood': Indigenous Feminist Memory and Story Telling as Strategy for Social Change." In Horne, V. & Perry, L (Eds.), *Feminism and Art History Now: Radical Critiques of Theory and Practice*, 63-82. I.B. Tauris.
- Tsai Tseng, C. (2019a). *Arroz Tres Delicias: Sexo, raza y género*. Penguin Random House Grupo Editorial España.
- Tsai Tseng, C. (2019b). "Columna | Son 500 años de resistencia." *El País*. https://elpais.com/ccaa/2019/06/12/madrid/1560352753_939016.html
- VICE en Español. (2018). "Ernesto Castro charla con Bad Gyal." [video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=22Rif0QM5cA&list=LLImhZDdMifBZ_h8ehaxf0fA&index=739&ab_channel=VICEenEspa%C3%B1ol

l / as / tt

laboratoire
arts et sociétés
terrains et théories