Université de Montréal

Être dans le *pit* – Réflexions sur les désirs et les utopies queer

Par
Gabrielle Fortier

Département de communication
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de Maîtrise ès sciences
en Sciences de la Communication

Août 2024

© Gabrielle Fortier, 2024

Université de Montréal
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé

Être dans le *pit* – Réflexions sur les désirs et les utopies queer

Présenté par

Gabrielle Fortier

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes

Julianne Pidduck
Université de Montréal
Membre du jury

Line Grenier
Université de Montréal
Directrice de recherche

Martin Lussier
Université du Québec à Montréal
Membre du jury

Résumé

Ce mémoire de maîtrise porte sur les formes de relationalité qu'il est possible de vivre et d'imaginer dans le *pit,* lors de concerts de musique populaire. Le *pit*—soit l'espace vers le devant du parterre qui est le plus proche de la scène—est problématisé comme étant un lieu qui se déploie à plusieurs échelles affectives, matérielles et théoriques. En s'engageant avec le concept d'utopie tel qu'il est présenté par José Esteban Muñoz dans *Cruising Utopia : the then and there of queer futurity* (2009)—et par le biais d'une double approche ethnographique et autoethnographique—le mémoire interroge comment les appartenances, les intimités, les dynamiques de surveillance et le concept d'étiquette articulent un espace où les textures affectives sont particulièrement riches. Le mémoire comporte onze vignettes créatives où l'autrice et ses collaborat.eur.rice.s partagent certaines de leurs expériences personnelles dans le *pit.* Les résonnances thématiques entre les écritures théorique et créative permettent notamment d'explorer les manières d'apercevoir et de s'orienter (Ahmed, 2006) vers des horizons utopiques.

Mots-clés : communication, pit, concert, musicking, culture populaire, fan, queer, autoethnographie, théorie politique

Abstract

This master's thesis examines the forms of relationality that can be experienced and imagined in the *pit* during pop music concerts. The *pit*—a space towards the front of the audience that is closest to the stage—is problematized as a place that unfolds on several affective, material and theoretical scales. Engaging with the concept of utopia as presented by José Esteban Muñoz in *Cruising Utopia: the then and there of queer futurity* (2009)—and through a dual ethnographic and autoethnographic approach—the thesis interrogates how belonging, intimacies, the dynamics of surveillance and the concept of etiquette articulate a space where affective textures are particularly rich. The thesis includes eleven creative vignettes in which the author and her collaborators share some of their personal experiences in the *pit*. The thematic resonances between theoretical and creative writing allow us to explore the ways in which we may witness and orient ourselves (Ahmed, 2006) towards utopian horizons.

Keywords: communication, pit, concert, musicking, pop culture, fan, queer, autoethnography, political theory

Table des matières

RÉSUMÉ **2**

ABSTRACT **3**

LISTES DE FIGURES **6**

REMERCIEMENTS **7**

AVANT-PROPOS **11**

PROLOGUE – TORONTO, JUIN 2023 **17**

MÉTHODOLOGIE – PARLER À PARTIR DU PIT **20**

I. ÊTRE UNE FAN DANS LE PIT **20**
II. SAISIR CE QUI RESTE; L'ÉPHÉMÈRE ET LES SENS **24**

ÊTRE DANS LE PIT **27**

VIGNETTE 1 – METROPOLIS (OU LA PERSÉVÉRANCE DES NOMS) **29**
I. COMME ÊTRE DANS UN LIEU PROCHE DE LA SCÈNE **32**
II. COMME UNE RENCONTRE DE TRAJECTOIRES **33**
III. COMME ÊTRE DANS UN ESPACE DE « MUSICKING » **34**
IV. COMME ÊTRE DANS UN ESPACE (DE MOUVEMENT) CRITIQUE **38**
V. COMME ÊTRE DANS UN LIEU UTOPIQUE **40**

À LA RECHERCHE DE L'UTOPIE **44**

I. QUELLE UTOPIE? **44**
II. S'ORIENTER VERS L'UTOPIE **48**
VIGNETTE 2 – JE DÉSIRE UN PIT UTOPIQUE **51**
III. RETOUR RÉFLEXIF – FAIRE L'UTOPIE **53**
1. JOUER AU « CAT'S CRADLE » 53
2. COMPOSER AVEC (LES ASPIRATIONS À) LA NORMATIVITÉ 56

BELONGINGS **63**

I. LE DÉSIR D'APPARTENIR **63**
II. RESTER AVEC LE TROUBLE **73**
III. LES PROXIMITÉS DE NOS PEAUX **76**
IV. QU'EST-CE QU'ON PEUT BIEN FAIRE DE NOS CORPS DANS LE PIT? **77**
V. RESTER AVEC LE CŒUR BRISÉ, AU-DELÀ DES ÉQUIVALENCES SIMPLES **77**
VIGNETTE 3 – TRIPLE DOG DARE **80**

VIGNETTE 4 – 805 DAYS SINCE (PAR SYDNEY) **82**
VIGNETTE 5 – LOVE IS FOUND IN THE CONCERT CROWD (PAR NADIYA) **84**
VI. RETOUR RÉFLEXIF – COMMENT S'APPARTENIR ? **86**
1. S'APPARTENIR : INCLURE ET EXCLURE 86
2. L'ACCESSIBILITÉ EST UN MOT (TROP) HEUREUX 88

LEÇON D'ÉTIQUETTE **92**

I. EST-CE QU'ON PEUT ÊTRE DANS LE PIT SANS PARLER D'ÉTIQUETTE? **92**
VIGNETTE 6 – NOBODY IN THIS PIT HAS ANY ETIQUETTE! **94**
II. PROBLÉMATISER L'ÉTIQUETTE **97**
III. « PUISQUE J'AI PAYÉ MON BILLET »… **104**
IV. QU'EST-CE QUE ÇA VEUT DIRE D'ÊTRE EN SÉCURITÉ DANS LE PIT? **110**
VIGNETTE 7 – IN THE NAME OF SAFETY (PAR ATTOU) **115**
V. ARRÊTER DE FAIRE LA POLICE, MÊME SI TOUT LE MONDE N'EST PAS GENTIL **117**
VI. RETOUR RÉFLEXIF – RESTER AVEC LE TROUBLE, CONTRE L'ÉTIQUETTE ET LA POLICE (EN NOUS) **120**

NÉGOCIER DES INTIMITÉS **126**

I. SUIVRE—ET SURVEILLER—NOS CÉLÉBRITÉS PRÉFÉRÉES **126**
II. RELATION PARASOCIALE, QUAND TU NOUS TIENS… **130**
VIGNETTE 8 – "I CAME HERE 'CAUSE I LOVE YOU, BABY!" **137**
VIGNETTE 9 – I CAN RECOGNIZE THE MEMBERS OF ONE DIRECTION BY THEIR TEETH **141**
(PAR NADIYA) **141**
III. RETOUR RÉFLEXIF – LES CORPS DÉSIRÉS, LES CORPS DÉSIRANTS **143**

FAIRE LE PIT, ENSEMBLE **147**

I. COMPOSER AVEC LE PARADOXE ET L'HÉTÉROGÈNE **147**
II. COMMENT ÊTRE AVEC D'AUTRES DANS LE PIT? **148**
III. « BACK TO BASICS » : POURQUOI ÊTRE DANS LE PIT? **150**
VIGNETTE 10 – SPLITTING THE SETLIST (PAR WANDA) **152**
VIGNETTE 11 – WHY I KEEP COMING BACK (PAR KENZIE) **153**
IV. RETOUR RÉFLEXIF – CONJUGUER DES DÉSIRS, DES DISTANCES ET DES PRATIQUES **154**

CONCLUSION – QUAND LES LUMIÈRES SE RALLUMENT **157**

I. ÊTRE DANS LE PIT; FAIRE LE PIT (REPRISE) **157**
II. PAR-DELÀ LE CONCERT ET LE PIT **159**
III. AVEC AMOUR, POUR LA SUITE **160**

ÉPILOGUE – TOMBER EN AMOUR SUR TWITTER, ENCORE ET ENCORE **164**

BIBLIOGRAPHIE **167**

Listes de figures

Fig. 1 : One Direction au Stade Olympique (Photo de l'autrice, 2015) *P.137*

Fig. 2 : Avec Leif, à Montréal (Photo de l'autrice, 2023) *P.139*

Remerciements

Un mémoire ne peut pas être écrit sans la contribution généreuse de multiples personnes. La section des remerciements, loin d'être une liste parfaite, me donne l'occasion de nommer celleux qui ont rendu ma vie possible, qui ont écrit avec moi, qui ont existé tout près et qui donnent une texture irremplaçable à mes jours. Il n'y a rien sans vous, pas de mémoire, pas de moi.

À Line Grenier, merci pour ta curiosité, ton calme, ton imagination et ton support. Je suis profondément reconnaissante que tu aies pris le temps de discuter avec moi quand je n'étais pas (encore) certaine de vouloir faire une maîtrise. Tu rends l'académie plus humaine. Merci de me laisser arriver chaotiquement dans ton bureau et de m'encourager à suivre les pistes les plus saugrenues que je te lance. C'est un privilège de pouvoir partager des moments d'insanité avec toi, que tu réussis toujours à transformer en possibilités. Merci de m'avoir laissé faire ta charte astrologique et surtout merci de te plonger dans l'aventure doctorale avec moi. *At school, they taught me how to be / So pure in thought and word and deed / They didn't quite succeed*.

À Martin Lussier et Jules Pidduck, pour votre présence pendant mon parcours de maîtrise, votre générosité intellectuelle, votre curiosité et la liberté que vous m'avez offerte pour écrire le mémoire que j'avais besoin d'écrire. Merci de m'avoir suivie, là où je suis allée.

À Juliette, parce que tu existes; parce qu'on partage les univers. Merci de partager ta garde-robe, tes secrets et tes rêves avec moi. *Si tu meures, j'me tue*. À Vincent, *twin*, dans mon cœur, ta tête passe encore sous mon menton. Merci d'être aussi *online* que moi : nos neurones sont ensemble pour toujours dans le *void* du web. Jules et Vince, être votre sœur est le plus grand honneur. Merci pour tous les *memes* et pour vos excellents goûts musicaux; vous êtes splendides et étranges et immensément *cool.* À mon père, *chicken Joe*, pour tous mes plus beaux concerts dans le salon la nuit. Je resterai toujours sur la piste pour une dernière chanson avec toi. Merci de m'avoir inculqué l'art du *fun fact* obscur et merci de m'avoir donné ta fougue. À ma mère, ma Joan d'amour, curieuse, tendre, qui a toujours voulu écouter l'histoire des autres. Si j'aime le monde aussi férocement, c'est grâce à ta sensibilité. Merci, surtout, pour toutes les paroles de chansons toujours un peu à côté. *Goodnight, goodnight, goodnight*… To my maternal grandparents, Lynn and Don, for the gift of Wilson's Point. Thank you for always being smiling faces in the crowd and the voice on the other side of the mail slot. You both have shown me how to care for others. À mes grands-parents paternels, Anne-Renée et Marc, pour l'esprit sociologique et la rigueur. Merci d'avoir partagé votre amour du piano et de la musique avec moi. À ma famille élargie, vos existences touchent la mienne de manière irremplaçable. Merci de me laisser être drôle pendant des moments inappropriés, mais surtout merci de rire.

À Amélie, qui connaît tous mes secrets. Je viendrais te chercher au bout du monde pour qu'on revienne ensemble à la maison, un écouteur chaque. Merci d'avoir été l'ancrage, l'endroit où revenir. Merci pour tous les CDs, toutes les playlists, tous les moments dans l'auto à hurler *All Too Well.* À Dédé, ma brillante, dramatique, incandescente amie, qui est un exemple de loyauté et d'amour féroce. Je suis chanceuse que tu sois toujours juste au

bout du couloir. À Renée, parce qu'on se tenait la main avant de se rencontrer et parce qu'on se tiendra la main encore longtemps. À Charles, mon *boy wonder*, pour la tendresse de notre rencontre et tout ce qui est venu après. Merci de me faire danser, merci d'avoir aimé la version adolescente, merci pour ton foulard, merci pour le Mont-Royal. *It always leads to you in my hometown.* À Émile, pour ta présence et ton amitié. Merci pour les années, pour les conversations en paroles de chanson.

À Audrey, avec qui je navigue la vie d'université depuis le premier jour. Merci de m'avoir gardé une place dans tous tes lits des dernières années et d'être une blonde de rêve. J'espère qu'on va écrire des problématiques ensemble encore longtemps. À Julie, qui a réussi à adoucir tous les matins de la maîtrise en me faisant rire aux larmes. J'adore notre vie domestique au bureau, notre quotidien et nos tasses jumelles. Tu es mon indémodable amour. Bisous et salutations à tes parents qu'on remercie pour l'hospitalité et les fous rires. À Chanel et Dorian, mes ami.e.s de la maîtrise, qui ont partagé la folie et qui, surtout, ont toujours accepté de boire des variations sur un thème caféiné dans les labos du corridor A… Merci à vous tou.te.s d'être les personnes qui comprennent et qui partagent le mode d'engagement intellectuel obsessif. Vous êtes la meilleure partie de mon parcours universitaire.

À Nicolas Bencherki, pour tes conseils, ta générosité et ton support. Tu es un fantastique *boss*; c'est un réel et sincère plaisir de travail avec toi depuis le baccalauréat. Merci de m'aider à démystifier les secrets de l'académie, mais surtout merci d'être la personne qui priorise toujours le bien-être des gens autour de toi.

À tous les gens du CPCC, pour la curiosité, les questions, les affects débordants. Vous êtes le meilleur *sounding board* qu'on pourrait espérer avoir. Tendresse toute particulière à Karine, pour les confidences et la confiance. Mille fois merci à Mariana pour la sagesse. *Abrazos*! Un merci spécial aussi à Maxim, Justine, Khaoula, Tara, Eli, Marin & Laurence pour vos idées et pour la camaraderie facile.

For Attou, Nadiya, Kenzie, Sydney & Wanda. You have given true meaning to finding family outside of bloodlines. Every bit of you is a treasure I cherish being witness to. I lay my whole heart at the altar of our queer joy. May I always be worthy of the trust you have put in me. May we keep loving and healing each other. A huge shoutout to *stan twitter* for bringing us together, my wonderful gay freaks. *I never thought you'd happen to me*.

À Florence, ma Vox, seule une note de bas de page imparfaite pourrait témoigner de toutes les heures que nous avons volées dans le monde. Tu es la première lectrice et l'autrice des GSdC de mon utopie la plus mauve. Je m'aperçois que « merci » pâlit devant les univers que nous avons à faire apparaître et toutes ces choses de nous qui *vont ensemble*… On devra peut-être s'en tenir au postverbal. *Demain c'est loin, on est d'jà là-bas.* Merci d'être mon chum que j'aime. Des bisous paternels à T-bone.

Et finalement, Sarah, à qui les mots font si peu justice : les miens t'appartiennent tous. I love you *because, because.* My king, in every essay, I will—

To fangirls & queer kids in the pit, whose love changes the world

To my grandma, Lynn, for her unwavering love and encouragement

There's no object to be seen in the supercollider
Just a light in the tunnel and whatever gets scattered
Life flashin' before the eye of whatever comes after
The force of our impact, the fission
The hum of our contact, the sound of our collisions
boygenius, 2023

But beyond the void that stands between the two poets, there is something else, a surplus that is manifest in the complexity of their moments of contact. Through quotidian service-economy interactions of care and simple conversation the solitary scene of an old man and his young assistant is transformed. A rhythm that is not simple relationality or routine antirelationality is established. This is the music that is Jimmy, this is the music of Eileen, this is the hum of their contact.
José Esteban Muñoz
Cruising Utopia, 2009

Avant-Propos

Queer stories also recount the debts we owe to other's voices, words, and ways of living and loving—not as a way of getting over or closing down grief or moving on, but instead as an opening up and out into new ways of relating.
Stacy Holman Jones, 2016

Dans une salle de concert, le « pit » est un endroit où les intensités affectives et les proximités physiques sont génératrices de moments particuliers et spéciaux. Dans ce mémoire, je cherche à rendre tangibles les différentes textures de ce qu'on peut vivre dans un *pit*. En ce sens, je tiens à mentionner que la teneur des expériences peut varier et que je ne prétends pas brosser un portrait exhaustif de ce qui peut s'y vivre et s'y sentir. L'expérience que je m'apprête à raconter dans le prologue qui suit concerne une agression que j'ai vécue lors d'un concert en 2023. Je tiens à le mentionner parce que les réflexions qui ont émergé dans le sillon de cette expérience ont largement contribué à l'articulation théorique de ce mémoire. Ainsi, les prochains paragraphes sont chargés affectivement et je comprends qu'ils pourront résonner différemment chez chacun.e. Néanmoins, je tiens à raconter cet épisode, parce qu'il est l'un des moments où la tension entre l'espoir et la déception m'a le plus intensément habitée. Je reviendrai sur cette tension plus longuement dans la problématisation, mais à ce stade, je m'en tiendrai à cette citation, tirée de *Cruising Utopia : the then and there of queer futurity* (2019 [2009]).

> *This fear of both hope and utopia, as affective structures and approaches to challenges within the social, has been prone to disappointment, making this critical approach difficult. As Bloch would insist, hope can be disappointed. But such disappointment needs to be risked if certain impasses are to be resisted. A certain affective reanimation needs to transpire if a disabling political pessimism is to be displaced* (Muñoz, 2019, p.9).

Je tiens aussi, à ce stade, à qualifier mon engagement théorique et personnel vis-à-vis de l'utopie. J'aurai l'occasion de développer plus longuement cet ancrage de mon mémoire, tel qu'il est inspiré par la proposition de Muñoz, mais je tiens déjà à dire que l'utopie est une manière pour moi de m'engager activement, affectivement et politiquement auprès de celleux qui partagent le *pit* avec moi. De penser avec et par l'utopie me permet de tendre vers des rapports idéaux, en sachant pertinemment qu'ils existent sur un horizon de potentialités que nous sommes différemment disposé.e.s à faire advenir. C'est ce mouvement-même, par lequel je m'oriente vers quelque chose, qui me permet de comprendre la forme de mes désirs de communauté, entre autres. L'utopie, telle qu'elle me permet de penser et de vivre le *pit*, n'est pas garante de ces rapports idéaux, mais de leur potentiel; c'est elle qui me permet de localiser le présent, le passé et le futur, de rendre au *pit* le contexte auquel il appartient. L'utopie c'est une façon pour moi d'être avec les autres en composant avec toutes les complexités que cette proximité appelle.

Séparé en huit chapitres, le mémoire s'ouvre sur le prologue, dans lequel je relate une expérience de violence dans le *pit* qui a généré des réflexions sur l'espoir et la déception, soit la tension centrale qui anime le reste du mémoire. Cette entrée en matière permet d'introduire le travail de José Esteban Muñoz sur l'utopie et les forces affectives qui la structurent comme façon d'être dans le monde. Ensuite, dans le chapitre de méthodologie, je présente ma démarche autoethnographique queer, laquelle m'a permis de raconter des expériences personnelles, en les plaçant dans le contexte d'expériences collectives plus larges. J'insiste sur la pertinence des vignettes dans la mesure où celles-ci, en tant que fragments de ma vie queer—et celles de mes collaborat.eur.rice.s—constituent la « fondation matérielle » du queer (Klotz, 2021). Par ailleurs, dans ce chapitre, j'explicite

mes positionnements éthiques et épistémologiques par rapport à la recherche. Spécifiquement, je m'appuie sur les travaux en *fan studies* pour décrire mon engagement vis-à-vis la production des savoirs issus de certaines pratiques de fandom. Je propose de conceptualiser mon savoir de fan comme issu de pratiques qui « queerent » les circuits légitimes de production des savoirs. En désignant mon savoir comme relevant du « *worthless knowledge* » (Parry, *dans* Grant et Random Love, 2019), je souligne la dimension marginalisée des savoirs—surtout affectifs et expérientiels—issus de collectivités marginalisées. En lien avec mes considérations féministes, je présente la contribution de mes collaborat.eur.rice.s comme des manières de décentrer ma propre perspective et de faire entrer d'autres voix—et d'autres expériences—dans le mémoire. Je termine mon chapitre méthodologique en présentant ma méthode d'écriture—et d'analyse—des vignettes, inspirée de la proposition de Muñoz quant à l'importance de s'attarder à l'éphémère et ses traces. Dans le chapitre suivant, intitulé « Être dans le *pit* », je problématise un lieu qui se déploie à plusieurs échelles affectives, matérielles et théoriques. En m'inspirant du travail de Doreen Massey (2012), je présente le *pit* comme un lieu traversé et articulé par des relations historiques, sociales et politiques contingentes. Je m'appuie également sur le travail de Christopher Small (1998) pour présenter le *pit* comme un lieu où les personnes prennent part au « musiquer ».

Dans mon premier chapitre thématique, intitulé « À la recherche de l'utopie », je présente mon engagement avec le concept d'utopie, tel qu'il est articulé et mobilisé par Muñoz pour théoriser la *queerness*. J'esquisse, par ailleurs, la généalogie du concept d'utopie que l'on doit à Ernst Bloch (1995c, 1995a, 1995b) et je précise dans quelle mesure l'utopie peut être

une méthode d'engagement avec le monde *à venir*. Dans ce chapitre, je conjugue également la pensée de Muñoz à celle, phénoménologique, de Sara Ahmed (2006). Je propose de mobiliser le concept d'orientation pour situer les pratiques qui peuvent nous rapprocher de l'horizon utopique. Pour expliciter ma démarche d'articulations théoriques, je présente brièvement le jeu du « *cat's craddle* » mobilisé par Donna Haraway (1994). J'explore également la tension qui peut exister entre l'utopie comme démarche et le poids des normativités au prisme d'une anecdote tirée de mon expérience dans une conférence académique.

Dans mon second chapitre thématique, intitulé « *Belonging* », j'aborde la question des appartenances (« *belonging* ») qui peuvent se tisser dans *pit.* En pensant avec Elspeth Probyn (1996), je problématise le désir d'appartenir, l'appartenance et les moments où l'appartenance est complexe et/ou impossible. Ce chapitre me permet notamment d'exposer certaines dynamiques qui organisent nos manières de vivre des appartenances et ce, même à l'extérieur du concert. À cet égard, je présente une histoire où j'ai tissé des liens d'appartenance avec des personnes qui « dérangeaient » les personnes autour de nous. Cet exemple me permet notamment d'introduire mes positionnements quant à la surveillance, la discipline et la punition. Je clos cette section en explorant la suggestion de Donna Haraway qui nous encourage à *rester avec le trouble* (2016). Le chapitre se termine par une critique des appartenances qui s'inscrivent uniquement dans une perspective d'accessibilité. La critique est notamment inspirée des théories *crip* (Lajoie, 2022).

Le troisième chapitre thématique, qui s'appelle « Leçon d'étiquette » porte sur le concept « d'étiquette du *pit* ». À cet égard, je problématise le concept d'étiquette en offrant, d'une part, un survol de son impact dans la philosophie, dans les « *etiquette studies* » et crucialement, dans l'organisation des rapports sociaux différentiels. D'autre part, je présente les principales dynamiques (consuméristes) qui exacerbent l'utilisation du concept d'étiquette dans le *pit.* Par ailleurs, la seconde partie du chapitre porte sur les liens entre la sécurité dans le *pit* et les possibilités qui sont offertes par l'étiquette à cet égard. Je propose une lecture plus nuancée de l'étiquette dans la mesure où je la décris comme un outil permettant aux personnes dans le *pit* de prendre en charge collectivement la sécurité des un.e.s et des autres. Je termine le chapitre avec une section qui porte sur les dangers de nos comportements de surveillance et de punition dans le *pit.* Pour ce faire, je reviens sur deux expériences distinctes où j'explore des solutions alternatives pour réparer des torts, en lien avec mes positions anticarcérales.

Dans mon quatrième chapitre thématique, intitulé « Négocier des intimités », je me penche sur les manières que nous avons collectivement d'interagir avec les célébrités en tant que fans—mais aussi en tant que non-fans. J'esquisse les contours d'un vaste appareillage de surveillance au cœur duquel les célébrités sont particulièrement visibles et j'en propose une lecture qui trace le rôle des réseaux sociaux dans la transformation de nos rapports vis-à-vis le contenu de célébrités. En analysant le concept de relation parasociale (Kim & Song, 2016; Stever, 2009; Zafina & Sinha, 2024) et celui de marchandise émotionnelle (Illouz et al., 2019) sont exposées les dynamiques consuméristes qui organisent comment peuvent se vivre les attachements affectifs et désirants chez les fans.

Dans mon cinquième et dernier chapitre thématique intitulé « Faire le pit, ensemble », je tente de concevoir une collectivité qui ne « passe pas » par le concept de communauté. En ce sens, je m'inspire du travail de Martin Lussier (2007) sur les « musiques émergentes » à Montréal pour penser les manière dont les groupements peuvent être « rendus réels » par le fait-même de leur agencement. Dans la deuxième partie du chapitre, j'essaie d'imaginer comment ce rapport au groupe peut permettre de concevoir des nouvelles manières de prendre soin des autres qui n'ont pas de rapport explicites avec les identités partagées.

La conclusion me permet, finalement, de revenir sur toutes les parties du processus qui ont mené à l'aboutissement de ce mémoire. Par ailleurs, je souligne quelques questions qui ont émergé au courant de l'écriture que je n'ai pas pu aborder en profondeur—ce sont d'ailleurs des traces du travail qui reste à faire, dans un travail de plus longue haleine. La conclusion se termine par une réflexion sur l'importance de *l'amour* comme moteur au cœur de mes pratiques d'écriture et comme manière d'être dans le monde. Je rends explicite, à ce titre, le lien qui existe entre ma capacité à *aimer mieux* et le processus d'écriture—malgré, mais aussi à cause de leurs temporalités désynchronisées.

L'épilogue me permet de m'adresser une dernière fois à mes collaborat.eur.rice.s; de clore en promettant un retour et de mettre en relief les possibilités et les points de fuite que permet la poésie.

Prologue – Toronto, juin 2023

Behind the story I tell is the one I don't.
Behind the story you hear is the one
I wish I could make you hear.
Dorothy Allison, 1996

Élodie renverse accidentellement son vin blanc sur mes souliers en toile pendant notre discussion animée sur le vidéoclip le plus récent du groupe. Son corps tourne, comme mu par une force plus grande, plus probablement mu par l'ingestion quasiment complète d'une bouteille de vin à elle seule. Elle danse, donc, en suivant la trace d'un orbite que je cherche du regard. Ses yeux sont brillants; il y a en eux quelque chose d'éminemment familier que je n'arrive pas à replacer. C'est probablement parce qu'on parle français au cœur d'une foule anglophone, ce petit espace qu'on creuse entre nos corps, à coups d'avoir hâte que ça commence. Je me sens toujours proche de celleux qui choisissent des lexiques aimés, dont les mécaniques sont confortables dans ma bouche. Elle porte une robe noire, mais au fond, peut-être que c'est un haut noir, comme tant de hauts noirs qui se mélangent et qui se transforment derrière mes paupières closes quand j'essaie de me rappeler les détails de cette soirée. Je n'arrive qu'à excaver des moments qui se dissipent à mon contact : un collier de perles, la voix d'Élodie de plus en plus inintelligible comme un pull de laine dont on aurait tiré la maille principale, mes souliers mouillés. Son équilibre précaire m'inquiète; je suis devant une ballerine de boîte à musique brisée que les axes fuyants font vaciller. Je la laisse déposer sa tête sur mon épaule et je plante mes pieds fermement au sol. Je me sens valeureuse et utile. Les minutes sont des formes qui s'animent et qui se mélangent de l'autre côté de cette fenêtre de voiture qui nous mène au bout de la nuit. Je pense à la mort comme tous les jours et je m'y sens momentanément moins redevable. Les chansons-éclairs traversent un ciel violacé et électrifient ma colonne vertébrale; Élodie peine à tenir debout.

Vers la fin du concert, la foule se presse vers la scène dans un mouvement brusque de mains, d'épaules, de jambes. Je me retrouve coincée entre des membres dont je n'arrive pas à retracer le point d'origine, à l'exception du corps d'Élodie que je sens pressé derrière moi. Une certaine claustrophobie me prend à la gorge. J'essaie de respirer et je m'étouffe sur l'écume. Je suis ramenée à mon corps parce que je sens des mains sur mes hanches, des mains sur mes côtes, des mains dans mon cou, dans mes cheveux rasés. Je sens le souffle d'Élodie dans mon cou et c'est ce qui me fait caler. Une lourdeur incroyable s'abat sur mes épaules et je peine à comprendre ce qui est en train d'arriver. Je me sens rire d'absurdité, rire de la distance existentielle que je commence à sentir entre ma tête et mon corps. Je ne veux pas être ici. Je n'ai pas envie des mains, des cheveux, des lèvres d'Élodie dans mon cou. Je me dis qu'elle ne me fait pas peur, que si les choses deviennent vraiment graves, je lui donnerai un coup de coude ou que je balayerai ses mains du revers des miennes. Je pense aux chansons finales qu'on me gâche; que je me gâche. Je me dis qu'au moins je me fais agresser par une fille; au moins, je ne crains pas pour ma vie. Quand le concert termine enfin et que les lumières géantes nous rhabillent, je commence à courir. Je coure longtemps avant de comprendre pourquoi.

Les lendemains qui suivront cet évènement, je mettrai souvent en scène, dans ma tête, une rencontre dans laquelle je confronte le groupe à la vérité de mon expérience. J'imagine qu'une part de moi cherche à partager l'abject, parce que je ne supporte pas d'être la seule qui sache. Je veux briser l'illusion qui assure que les concerts de ce groupe soient des havres de sécurité pour les corps queer. Je pense aussi que je cherche à punir la part de moi

qui croyait à cette utopie. Comme si, en portant fièrement mon cynisme et mon détachement, je pouvais extirper mon corps de la pièce; effacer ce souvenir de mon corps.

Je ne sais pas pourquoi j'ai l'impression que celles qui devraient répondre de ce qui m'est arrivé sont celles qui, à ce moment-là, chantaient sur scène. Intellectuellement, je sais que ce n'est pas « leur faute » et pourtant, tous mes affects les plus compliqués sont ceux que j'imagine entre elles et moi. J'avais déjà l'intuition que les rapports entre celleux sur scène et celleux dans la foule étaient complexes, mais dès lors, j'ai été confrontée à des complexités autrement imperceptibles. Il me semble clair que l'expérience d'un concert se partage—non pas simplement entre un corps singulier dans la foule et celleux sur scène, mais dans une interaction complexe entre tous les corps en présence—et c'est ce partage multiple qui m'interpelle à ce stade de ma réflexion. Ce sont toutes les traces de ces partages, inscrites entre autres dans mon propre corps, qui me portent à explorer leurs résonnances dans ce mémoire.

Méthodologie – Parler à partir du pit

There are some forms of knowledge
that the academy doesn't deserve
Eve Tuck & K. Wayne Yang, 2014

Truth never yields itself in anything said or shown. One cannot just point a camera at it to catch it: the very effort to do so will kill it. It is worth quoting here again Walter Benjamin for whom, "nothing is poorer than a truth expressed as it was thought." Truth can only be approached indirectly if one does not want to lose it and find oneself hanging on to a dead, empty skin. Even when the indirect has to take refuge in the very figures of the direct, it continues to defy the closure of a direct reading.
Trinh Minh-Ha, dans Chen, 1992

I. Être une fan dans le pit

La méthode dans ce mémoire implique une démarche autoethnographique et ethnographique centrée sur mes expériences dans le *pit* lors de concerts d'artistes populaires entre 2013 et 2024. À ce titre, je conjugue la partie autoethnographique et la partie ethnographique en proposant onze (11) vignettes : six (6) vignettes ont été écrites par certaines des ami.e.s avec qui j'ai partagé le *pit,* tandis que j'ai écrit cinq (5) vignettes. Cette collaboration est cruciale à mes yeux, parce qu'elle m'a permis d'interroger des souvenirs individuels et collectifs en ne privilégiant pas exclusivement ma propre perspective.

Dans mon cas, l'intérêt d'une autoethnographie relève de ma propre « vie queer », ainsi que de mes expériences de « musiquer queer » comme terrain d'observation fertile. Ainsi, mon expérience en tant que personne queer m'a permis de localiser une expérience individuelle au sein d'une collectivité liées par des expériences partagées.

> *In apprehending anything that is queer (or in attempting to locate the queer within something), autoethnography is not a futile approach, as "queer lives are the material foundation and the 'so what' of queer." Rather than simply describing experiences of an individual, autoethnography places the "me" within the "we." It is a critical endeavour that generates cultural dialogues from the standpoint of insider researcher* (Klotz, 2021, p.10).

En ce qui concerne la portion d'autoethnographie du mémoire, j'ai écrit des vignettes à partir de certaines de mes expériences dans le *pit* qui m'ont permis, entre autres, d'explorer la tension entre espoir et déception que j'évoquais plus tôt. C'était pour moi, un exercice par lequel j'ai eu l'occasion d'interroger des souvenirs qui se sont inscrits dans mon corps de façon particulière. Puisque ces souvenirs m'habitent et m'animent; qu'ils sont éveillés et qu'ils se donnent à sentir lorsque je réfléchis au *pit*, ils ont été les véhicules vers des conversations qui dépassaient le cadre de mon « musiquer queer » individuel.

Par ailleurs, pour cette portion d'autoethnographie, je me suis inspirée du travail d'auteurs et d'autrices qui s'intéressent à explorer ce que les théories queer et l'autoethnographie peuvent s'apporter (Adams & Holman Jones, 2011; Atuk, 2020; Jones & Adams, 2010; Kennedy, 2020; Silverman & Rowe, 2020; Spry, 2001). J'ai été particulièrement touchée par la proposition d'Adams et de Holman Jones dans leur article « *Telling Stories: Reflexivity, Queer Theory, and Autoethnography* ».

> *The* autoethnographic *means sharing politicized, practical, and cultural stories that resonate with others and motivating these others to share theirs; bearing witness, together, to possibilities wrought in telling.*
>
> *The* queer *means making conversations about harmful situations go, working to improve the world one person, family, classroom, conference, and essay at a time.*

> *The* reflexive *means listening to and for the silences and stories we can't tell—not fully, not clearly, not yet; returning, again and again, to the river of story accepting what you can never fully, never unquestionably know* (2011, p.111-112).

Cet exercice n'est pas sans risques—j'ai essayé d'éviter de raconter par narcissisme, par plaisir esthétique et/ou par myopie—mais je ne peux pas parler du *pit* sans parler du corps qui s'en rappelle. Sous le thème de la tension entre l'espoir et de la déception, j'ai abordé, entre autres, des questions de corporalité, de violence, d'appartenance, de solidarité, de surveillance et de communauté. Mes vignettes, conjuguées à celles de mes collaborat.eur.rice.s, ont permis de donner à sentir certaines facettes particulières des enjeux propres à chaque thème. À ce titre, j'ai été inspirée par la thèse doctorale de Karine Bellerive (2022) et par son traitement des textes des autres écrivaines avec qui elle a cheminé. Les propos qu'elle cite au long du projet ne sont pas systématiquement analysés, parce qu'ils servent plutôt à rendre apparentes des résonances intertextuelles. En ce sens, mes vignettes et les contributions de celleux qui ont écrit à mes côtés ont été des façons de sentir ce qui, dans nos expériences, s'appelle et se fait écho.

Par ailleurs, mon positionnement dans le cadre de ce mémoire, en est entre autres un de personne qui se « fait fan » de plusieurs manières depuis plus d'une dizaine d'années[1]. À ce titre, je me suis appuyée sur le travail de Catherine Grant, de Kate Random Love et de leurs collaborateurs et collaboratrices dans *Fandom as Methodology : a sourcebook for artists and writers* (2019) pour situer le genre de savoir que j'ai esquissé dans le mémoire.

[1] Je conçois qu'on devient *fan* par le biais de nos pratiques. Je problématise, à l'instar de Friedman et Rapoport, « *becoming a fan as an active, ongoing process of learning fandom through experimentation with and repetition of specific bodily practices* » (Friedman & Rapoport, 2020, p.38).

Il s'agit, fondamentalement, d'un savoir motivé par l'amour que je porte aux éléments constitutifs des univers de fandom dans lesquels je navigue depuis l'adolescence.

> *Love enables a certain kind of knowledge. We know the things we love – we know them intimately, as we say – and we know them in a different way from the things we do not love. An insistence on love is – to retreat back into the Latinate vocabulary of the scholarly mode – an insistence on the situatedness of knowledge, its relationality, an insistence that art practice and fan practice and forms of feminist (and other) theory all share* (Willis, dans Grant & Random Love, 2019, p.215).

Puisque les fandoms se composent d'une variété de lieux et d'espaces, je précise que je porterai mon attention spécifiquement sur mes expériences dans le *pit*[2], soit l'espace le plus près de la scène, au parterre, où se retrouvent habituellement des gens avec des relations affectives intenses vis-à-vis de l'artiste sur scène.

Pour creuser un peu sur la question du savoir de fan, j'ai été particulièrement inspirée par la proposition de Owen G. Parry dans l'ouvrage dirigé par Grant et Random Love (2019). En reprenant les termes de Henry Jenkins, dans *Textual Poachers* (1992) Parry suggère de s'engager vis-à-vis de la notion de « *worthless knowledge* » (savoir qui ne vaut rien), afin de référer à ce qui est produit par des fandoms à l'extérieur de contraintes institutionnelles. En ce sens, j'ai été inspirée par sa description d'un « savoir affectif » qui serait un savoir des textures senties par des membres d'un fandom. J'aime aussi beaucoup la re-signification de l'appellation « *worthless* » pour qualifier les choses produites au sein d'un fandom.

> *What if we embrace fandom and art practice as a site of "worthless knowledge" (Jenkins, 1992), which is when art and fanfiction stop operating*

[2] La notion de *pit* est problématisée plus en détail dans le chapitre suivant, intitulé « Être dans le *pit* ».

> *under conditions of "immaterial labour" or as "a service" and becomes something else: let's call it an "affective knowledge"; a textural knowledge felt and sensed by individuals and communities over knowledge inscribed by institutions of power* (Parry, dans Grant & Random Love, 2019, p.140).

De manière connexe, le « *worthless knowledge* » dont parle Parry m'a semblé une des manières de m'engager dans une approche queer de la production des savoirs. Sa proposition me semble, à cet égard, très proche de la lecture de la honte que propose Margaret Morrison dans l'article « *Some Things Are Better Left Unsaid : The Dignity of Queer Shame* » (2015) :

> *If dominant culture deems that what I do is non-normative, abject, and undignified and therefore of little worth, the shame I feel among other queers is a shared shame that imparts dignity because we value our differences from those in dominant culture even if, to the latter, what we do is disgusting or of little worth* (p.26).

II. Saisir ce qui reste; l'éphémère et les sens

Pour m'approcher des négociations et des articulations queer lors du concert, la proposition de José Esteban Muñoz sur l'éphémère (« *ephemera* ») m'a semblé particulièrement riche. Dans « *Ephemera as Evidence : Introductory Notes to Queer Acts* » (1996), il présente l'attrait de la mémoire et de la performance comme points d'ancrage méthodologique. Ainsi, il ne s'agirait pas d'extraire des données à partir d'objets ou de participantes, mais plutôt de suivre des fils, des résidus, des traces qui permettent d'appréhender des points de vue subalternes (queer). Qui plus est, dans un contexte où les traces de ces moments queer sont localisées au point de jonction des peaux, il m'a semblé crucial de porter une attention

à la manière dont ces souvenirs ont de pénétrer les corps et de s'y loger sans qu'on puisse catégoriquement témoigner de leur présence (ou de leur absence)[3].

J'ai aussi une affection particulière pour l'idée d'une méthode qui s'inscrit en porte-à-faux à l'injonction à « produire de la preuve tangible et sérieuse ». En ce sens, la pertinence des savoirs produits par des expériences de fans, dans un moment d'exaltation[4] affective, semble être particulièrement mise de côté.

> *I want to take some time to reflect on what I'm calling "ephemera" as modality of anti-rigor and anti-evidence that, far from filtering materiality out of cultural studies, reformulates and expands our understandings of materiality. Ephemera, as I am using it here, is linked to alternate modes of textuality and narrativity like memory and performance: it is all of those things that remain after a performance, a kind of evidence of what has transpired but certainly not the thing itself. It does not rest on epistemological foundations but is instead interested in following traces, glimmers, residues, and specks of things. It is important to note that ephemera is a mode of proofing and producing arguments often worked by minoritarian culture and criticism makers* (Muñoz, 1996, p.10).

Pour enrichir mon autoethnographie dans un contexte de musiquer queer, j'ai été inspirée par les travaux de Sarah Pink (2015) sur l'ethnographie sensorielle. Essentiellement, pour Pink il ne s'agit pas de transformer radicalement l'ethnographie, mais d'y « ajouter une couche supplémentaire » (Pink, 2015, ma traduction). À cet égard, elle conçoit que l'ethnographie devrait être incarnée, localisée, réflexive ET sensorielle. Cette considération pour les savoirs issus des subjectivités sensorielles permet de faire émerger des aspects

---

[3] Je m'inspire, ici, d'un livre de l'artiste Tim Miller intitulé *Body Blows : Six Performances*. Dans son chapitre *My Queer Body*, Miller souligne l'importance des histoires qui sont inscrites dans les corps et par les corps. J'ai été spécifiquement intéressée par la question qu'il pose à ses étudiantes et ses lectrices : « *What part of your body has a story that really needs to be told? Is there a place on your body that carries a story so important that if it doesn't get told you might burst?* » (Miller, 2002, p.80).

[4] J'ai notamment eu l'occasion de développer un chapitre intitulé « Négocier des intimités » qui interroge les rapports affectifs « excessifs » de certain.e.s fans.

généralement mis de côté par des ethnographies traditionnelles qui prennent (presque) uniquement en compte les savoirs visuels et visibles. D'autant plus, Pink souligne l'importance d'une ethnographie qui ne cherche pas à « extraire des données » d'une situation de recherche, mais qui cherche plutôt à « apprendre dans l'expérience » (Pink, 2015). Cette vision s'allie bien à l'idée du musiquer queer qui suppose que tous les individus présents participent au musiquer, même (et surtout) lorsqu'ils ne sont pas ceux qui sont sur scène.

> *A methodology based in and a commitment to understanding the senses provides a route to forms of knowledge and knowing not accounted for in conventional forms of ethnography. It often leads us to the normally not spoken, the invisible and the unexpected – those things that people do not perhaps necessarily think it would be worth mentioning, or those things that tend to be felt rather than spoken about* (Pink, 2015, p.53).

Ultimement, il me semble important de spécifier que je me suis inspirée des travaux qui conçoivent l'autoethnographie comme une occasion d'interroger le corps qui fait de la recherche. « *The researching body, we maintain, cannot be understood as stable or fixed; rather it needs to be rendered explicitly visible as a contested site of knowledge production* » (Bain & Nash, 2006, p.99). En ce sens, je me suis intéressée aux propositions qui visaient à expliciter les rapports qui sont créés et négociés entre les corps qui « font » la recherche et les corps qui y participent.

Être dans le pit

So, perhaps, as I dance
as my mother's-alien-child, and
as my friends dance with me, and
as the band plays together, we
generate a queer space.
Matthew Klotz, 2021

All the nights spent off our faces
Trying to find these perfect places
What the fuck are perfect places, anyway?
Lorde, 2017

It's another man telling us we can't fill up the room
It's another man telling us to book a smaller venue
"Nah, hey, come on girls, we're only thinking about you"
Now look how far we've come not listening to you
Yeah, just get a female opener, that'll fill the quota
Camp Cope, 2017

Écrire (sur) le *pit*, pour moi, c'est d'abord écrire (sur) la frontière. J'écris le *pit* en repensant aux nombreuses heures de ma vie qui ont été lovées au creux de cet espace aux formes changeantes. Je pense au *pit* et mon corps est assailli de sensations familières : la chaleur qui se tisse entre les corps serrés, le bas du dos qui élance, les joues collantes de bière, les cordes vocales éraillées, le regard brillant qui se fixe sur la scène, les mains dans d'autres mains aimées. Je ne sais pas si je peux écrire (sur) le *pit* en étant complètement à l'extérieur de celui-ci. À tout le moins, je cherche à rendre clair d'où je parle. Mon regard sur le *pit* n'est ni surplombant, ni rationnellement détaché : je parle toujours du *pit* en étant au moins partiellement dedans et ce, au nexus des configurations spatio-temporelles et affectives que cette présence engage.

J'ai souvent, au cours de cette dernière année, essayé d'expliquer sur quoi portait mon mémoire. Lorsque je parlais à des personnes avec qui j'avais partagé des *pits* (ou dont je

connaissais l'habitude d'être dans le *pit),* les conversations tournaient souvent autour d'expériences marquantes sur un ton de connivence profonde. Je pouvais, momentanément, sentir l'intensité qui alimente la plupart des *pits* dont je me rappelle. *Celleux qui savent, savent.* Dans ces moments, je parlais à l'intérieur du *pit* avec d'autres. Naïvement, je pensais que la force brute des charges affectives qui circulaient dans le *pit* en délimitait clairement le contour; une ribambelle de néons pour ceinturer la frénésie. Pourtant, le *pit* est un endroit spécial, puisqu'il n'est pas un espace physique (ou temporel) clairement défini : chaque concert génère des paramètres différents pour le *pit*, même lorsqu'on parle d'une même salle de spectacle.

À ce stade, il me faut problématiser le *pit* (tel qu'il s'est inscrit dans mon corps). Ce présent chapitre sert, en ce sens, à situer le lecteur ou la lectrice quant aux *pits* dont il sera question tout au long du mémoire. Cet effort de distinction est doublement nécessaire : d'une part, parce qu'il me permet de poser les contours théoriques qui m'aident à réfléchir le *pit* et d'autre part, parce qu'il me permet de donner à sentir les spécificités phénoménologiques de mes expériences dans le *pit.* C'est, pour ainsi dire, ma manière de vous inviter dans mon (mes) univers en esquissant des repères qui pourront vous permettre de vous y retrouver.

Vignette 1 – Metropolis (ou la persévérance des noms)

Metropolis, 21 mars 2014

Le jour de tes quinze ans je ne me rappelle plus s'il fait froid. Je me rappelle ma *skater skirt* qui donnait une impression de denim noir *acid washed.* Je me rappelle des bas noirs que j'avais tirés au-dessus de mes genoux, de mon t-shirt noir et de ma chemise à carreaux rouge. En marchant dehors, une forte odeur de *weed* me fait sourire, alors que j'essaie d'arborer un air désaffecté. Les gens ici sont des *vrai.e.s adultes* et nous sommes ces filles qui sont assez cool pour se mêler au groupe; je rêve qu'on ne puisse pas nous singulariser. Dans la file pour entrer dans le *Metropolis*, je raconte probablement une histoire dont la charge morale douteuse prouverait à quiconque en capterait une bribe égarée que nous avons des expériences qui font de nous des personnes intéressantes malgré notre âge. J'ai quatorze ans et demi *and I want to be wise beyond my years.* Je me demande aussi, probablement secrètement, si tu vas m'embrasser quand les lumières auront cédé la place à l'obscurité. Dans le *pit*, je te regarde chanter et danser presqu'autant que je regarde Jesse sur la scène. Ma voix se mêle à celles des autres autour de nous : *When I wake up / I'm afraid / Somebody else might take my place.* Je chante; je vois les briquets allumés; je te scrute du regard; je tends vers toi. Peut-être qu'on se tient la main, peut-être qu'on saute ensemble sur place, peut-être que tu me prends dans tes bras. Y a-t-il quelque chose que tu te permets, au milieu de tous ces petit.e.s punks? *You're too mean / I don't like you. Fuck you, anyway*. J'aurais espéré que Jesse puisse te ramener à nous, que cette liberté, au cœur du *pit,* puisse nous donner le courage de la bravade à notre retour à l'école. Lundi matin, il t'attend à ton casier; mon cœur s'émiette (encore). Je m'évade. Dans ma tête, je retourne dans le *pit* avec celle que tu étais.

MTELUS, 14 décembre 2023

Presque six ans après notre rupture, je rejoins le garçon et sa nouvelle copine. Elle me ressemble. Devant le *Metropolis*, iels finissent une cigarette. La braise illumine les yeux bruns du garçon et je me retiens de passer un commentaire. Dans le *pit,* je suis entre le garçon, sa copine et leurs ami.e.s. J'ai une conversation avec la nouvelle copine et les proximités que je trace entre ma vie et la sienne me font momentanément sentir étrangère à moi-même. C'est un drôle de dédoublement. Pendant le concert, nos corps bougent doucement au rythme de la musique et du coin de l'œil, je les vois enlacés. Je suis une île solitaire au milieu de l'océan. Les matelots qui échouent sur mes berges sont seulement de passage; iels sont attendu.e.s à la maison. Les lumières balaient mes épaules et je chante.

Everyone
Everyone is moving out east
I love you
I love you, don't you steal away from me

Je me dis que le *pit* me fait sentir la fin des choses plus vivement. Mon deuil est cinématographique : j'ai droit à une trame sonore intra-extra-diégétique. Je ne sais pas comment m'expliquer ce sentiment qui m'envahit. Le deuil, non pas de ma relation amoureuse avec le garçon, mais d'une vie qui *aurait pu* être la mienne. Je prends une gorgée de bière-cidre-cocktail-breuvage-quelconque et je me vois dans les bras du garçon. J'entrevois un univers, à travers la brèche : celui dans lequel je suis la copine de cet homme. Qui sait, peut-être suis-je devenue sa *femme*? Les mots se frayent un chemin dans ma gorge.

Don't look back
I've got to get back on the bus intact
I've got to get back on the bus, in fact

Cet univers n’est pas le mien. Les lumières se rallument et le double spectral de moi-même reprend les traits qui lui appartiennent. Sur le chemin du retour, le garçon et sa copine me racontent des histoires. Mon cœur est plus léger. Je laisse le fantôme de la vie que j’aurais pu avoir valser dans le *pit* et le hanter.

I. Comme être dans un lieu proche de la scène

Être dans le *pit*, pour commencer de manière simple, c'est être dans l'espace physique le plus près d'une scène sur laquelle un spectacle de musique va se dérouler. Parfois, cet espace est directement collé sur la scène; parfois, une série de barrières forment une clôture (« *barricade* ») contre laquelle le *pit* se constitue. Au regard de mes expériences, il est plus aisé de dire où le *pit* débute que de déterminer précisément où celui-ci termine. Il faut dire, aussi, que le *pit* n'est généralement pas le parterre ou le plancher en entier, par exemple. En ce sens, le *pit* désigne, donc un espace fluctuant—mais dont les frontières affectives, physiques et temporelles varient—qui est concentré devant la scène. Toutefois, au-delà de ces considérations spatiales, le *pit* est spécial parce qu'il comporte des dimensions affectives et temporelles particulières. Dans une des rencontres que j'ai eu avec Line, ma directrice, elle me racontait une expérience de concert marquante qu'elle avait eue il y a quelques années à Montréal. Selon elle, même si elle avait été au parterre, elle n'avait pas fait partie du *pit.* Elle m'avait expliqué qu'elle le genre d'expérience qu'elle voulait (plus détendue) ne correspondait pas vraiment à l'ethos du *pit.* La distance entre elle et le *pit,* se déployait donc sur deux plans simultanés : d'une part, elle était située vers l'arrière du parterre, mais elle était également sur une fréquence affective qu'elle considérait moins intense. Elle faisait donc l'expérience du *pit* à partir de l'extérieur de celui-ci. Puisque le *pit* n'est pas physiquement délimité clairement, il y a une part de l'expérience du *pit* qui repose sur notre perception de notre position—à l'intérieur ou à l'extérieur de celui-ci. À cet égard, d'un concert à l'autre, être à trois mètres de la scène ne garantit pas qu'on soit dans le *pit.* Ainsi, les dimensions affective et temporelle du *pit* me semblent essentielles à considérer, lorsqu'il est question de conceptualiser le *pit*.

II. Comme une rencontre de trajectoires

Une des propositions théoriques qui m'a aidée à penser le *pit* se trouve dans l'ouvrage *For space* (2012) de Doreen Massey. Pour elle, l'espace peut être compris comme l'interrelation d'une multiplicité d'histoires[5] jusqu'à présent (« *stories-so-far* »). Elle propose notamment de considérer les processus relationnels qui coconstruisent les identités de manière spatialement située, sans lesquels l'espace lui-même ne peut exister.

> *First, that we recognise space as the product of interrelations; as constituted through interactions, from the immensity of the global to the intimately tiny. […]*
>
> *Second, that we understand space as the sphere of the possibility of the existence of multiplicity in the sense of contemporaneous plurality; as the sphere in which distinct trajectories coexist; as the sphere therefore of coexisting heterogeneity. Without space, no multiplicity; without multiplicity—no space. If space is indeed the product of interrelations, then it must be predicated upon the existence of plurality. Multiplicity and space as co-constitutive.*
>
> *Third, that we recognise space as always under construction. Precisely because space on this reading is a product of relations-between, relations which are necessarily embedded material practices which have to be carried out, it is always in the process of being made. It is never finished; never closed. Perhaps we could imagine space as a simultaneity of stories-so-far* (Massey, 2012, p.9).

Dans sa proposition, Massey insiste sur la nature politique de l'espace. Elle s'intéresse, entre autres, à la rencontre des histoires (partiales, partielles, situées) qui participent à co-constituer le rapport à la géographie. Un des problèmes qu'elle identifie avec la linéarité des Grands Récits—outre le fait qu'ils supposent que le futur est connu/connaissable d'avance—est qu'ils éclipsent les autres histoires qui, simultanément, s'inscrivent dans et

[5] Lorsqu'elle utilise le terme « histoires », Massey spécifie que les implications étymologiques du mot peuvent porter à confusion. À cet effet, elle précise son utilisation du terme : « *'Story' brings with it connotations of something told, of an interpreted history; but what I intend is simply the history, change, movement, of things themselves* » (Massey, 2012, p.12).

animent l'espace. Lorsqu'il est question du *pit*, les *stories-so-far*[6] aident à penser l'importance de la rencontre des personnes qui y participent. Il est un peu loufoque, à ce stade, pour moi, de penser le *pit* simplement en termes de lieu physique : sans l'intensité affective des personnes en présence, sans le contact de leur corps, sans les conflits et les solidarités qui rythment l'évènement, comment donner à sentir ce qui s'y produit? Je pense aux histoires individuelles, celles qui sont portées par chaque personne qui se présente dans le *pit,* mais aussi aux possibilités de relationalité qui sont pressenties dans le *pit.* Ce sont là quelques-unes des histoires qui pourraient être.

> *Space can never be that completed simultaneity in which all interconnections have been established, and in which everywhere is already linked with everywhere else. A space, then, which is neither a container for always-already constituted identities nor a completed closure of holism. This is a space of loose ends and missing links.* For *the future to be open, space must be open too* (Massey, 2012, p.11-12).

À ce titre, un degré d'indétermination est nécessaire pour adéquatement penser le *pit.* Les fuites et les brèches sont les conduits par lesquels la multiplicité des histoires est palpable.

III. Comme être dans un espace de « musicking »

Du moment où il est question des personnes qui se rencontrent pour faire l'expérience du *pit*, je trouve nécessaire de parler de ma rencontre avec la proposition de Christopher Small. Dans *Musicking: the meanings of performing and listening* (1998), Small propose une redéfinition de ce qui est communément appelé « musique ». À cet égard, il formule une

[6] Il me semble important de préciser que ces *stories-so-far* se déroulent à des échelles différentes: en même temps qu'elles concernent les rencontres ente les personnes, elles pourraient aussi concerner les histoires de fandom, le changement de statut de la musique « live », Montréal comme ville de musique mais aussi comme ville « *2SLBGTQIA+ friendly* », par exemple. Les rencontres ne sont jamais juste entre les personnes (de manière micro). Il y a des trajectoires qui s'approchent, mais qui ne se rencontrent pas, en l'occurrence.

critique de l'abstraction réifiée : la musique ne serait donc pas l'*objet* ou le produit fini (la composition telle qu'elle apparaît sur une partition, par exemple), mais plutôt le processus par lequel les individus et les groupes prennent part à une performance musicale. « *Music is not a thing at all but an activity, something that people do. The apparent thing "music" is a figment, an abstraction of the action, whose reality vanishes as soon as we examine it at all closely* » (Small, 1998, p.2). D'ailleurs, Small identifie et remet en cause certains corolaires liés à l'apparente « choséité » (« *thingness* ») de la musique, auxquels il tient à répondre. Le premier corolaire est que la performance n'a aucune importance dans le processus créatif et qu'elle sert uniquement de médium pour faire sentir (imparfaitement) le morceau au spectateur ou à la spectatrice. Pourtant, si tel était le cas, Small imagine qu'il serait préférable de lire directement la partition pour avoir accès à la version originale (intacte) du morceau. Cette assertion tient mal la route, vu l'importance des concerts classiques et des concerts de musiques populaires. Le second corollaire, dans une veine similaire, est qu'une performance musicale est une communication unidirectionnelle qui origine du compositeur, qui est médiée par l'interprète et qui est destinée à la personne dans le public. Selon ce séquençage, le public ne contribue aucunement à la création de sens (autour) du morceau et peut uniquement adopter une posture contemplative.

> *It suggests also that music is an individual matter, that composing, performing and listening take place in a social vacuum; the presence of other listeners is at best an irrelevance and at worst an interference in the individual's contemplation of the musical work as it is presented by the performers* (Small, 1998, p.6).

Le troisième corollaire est que la performance d'un morceau ne peut jamais être « meilleure » que le morceau lui-même sous sa forme écrite. L'idéal platonique privilégie

l'abstraction (et sa supposée perfection). Une telle proposition évacue entièrement l'idée que le public puisse assister à la performance en cherchant autre chose que la perfection du morceau (ou son approximation). Puisque les concerts mobilisent constamment des publics, il est nécessaire de considérer que leurs motivations puissent être variées et détachées de cette quête de perfection. Le quatrième corollaire postule que chaque morceau de musique existe de manière entièrement autonome, c'est-à-dire qu'il serait indépendant de rituels, de contextes ou d'affiliations politiques, religieuses et sociales. Le morceau serait donc son propre contexte et sa propre fin. Cette conception s'inspire de l'objectivité des Lumières, mais il me semble que l'existence en vase clos des œuvres d'art procède de l'obfuscation des contextes de production des celles-ci. À cet égard, je pense spécifiquement à la formulation de Maurice Merleau-Ponty qui, dans son livre *L'Œil et l'Esprit* (1964), reprend une citation de Paul Valéry qui dit que le peintre « apporte son corps » dans la création artistique. Si la création artistique est indissociable de l'expérience physique qui la fait être, il m'apparaît donc impossible de considérer le morceau à l'extérieur des contextes qui ont influencé le corps qui l'a produit. Qui plus est, si l'on considère, à l'instar de Small, que la performance elle-même—telle qu'elle implique un ensemble de personnes différentes—participe à générer les sens et la portée d'un morceau, cette intersubjectivité située et contextualisée est fondamentale à prendre en compte. Il n'y aurait, donc, pas de sens inhérent à excaver, enfoui au cœur du morceau, mais plutôt un ensemble de sens à créer, au contact d'artistes, de membres du public, de membres de l'équipe technique, etc.

Ainsi, après avoir exposé les corollaires associés à l'idée de la musique en tant que *chose*, Small définit son concept de *musicking*, soit ce par quoi il cherche à remplacer le concept de musique. « *To music is to take part, in any capacity, in a musical performance, whether by performing, by listening, by rehearsing or practicing, by providing material for performance (what is called composing), or by dancing* » (Small, 1998, p.9). Avec cette formulation, Small risque un renversement intéressant de l'importance de la *choséité* supposée de l'objet musical. En effet, selon lui, les morceaux musicaux n'existent que pour donner quelque chose à performer aux artistes. En mettant l'accent sur le *faire ensemble*, le morceau musical lui-même devient *un* des éléments qui participent à cette relationalité. De cette manière, c'est entre autres par le biais de la performance que l'on peut comprendre quels sens sont créés par les personnes en présence. Le concept de *musicking* permet donc de s'intéresser à ce qui circule entre celleux qui prennent part à l'expérience.

Par ailleurs, dans un numéro spécial de MUSICultures dédié au concept de « musicking », publié en 2022 et dirigé par Charity Marsh et Craig Jennex, les aut.eur.rice.s reprennent sa définition du *musicking* pour insister sur les implications politiques de sa proposition.

> *Musicking, Small's work makes clear, is a political process. It has the capacity to bind us with others, to validate our desires and beliefs, and to make us feel, if only for a moment, that we belong. To music is to explore and articulate our identity and our desires for the world* (Small, dans Jennex & Marsh, 2022, p.3).

En ce sens, le *musicking* permet aux personnes qui y participent d'incarner (« *embody* ») des relations affectives et sociales souhaitées (« *idealized* ») entre des personnes ainsi qu'entre des personnes et la société. Je considère que cette manière de conceptualiser les

expériences de concert me permet de me pencher sur les questions qui m'intéressent et qui me préoccupent le plus quant à ce qui se passe dans le *pit.* À ce titre, je conçois que le *pit* puisse être un endroit où il est possible de déstabiliser les formes de relationalité prescrites par certains sens communs hétéronormatifs, pour ne nommer que ceux-là. Mes sensibilités de recherche et mes expériences dans le *pit* me poussent à interroger les possibilités queer qui se donnent à sentir dans les brèches ouvertes lorsqu'on prend part au *musicking*.

IV. Comme être dans un espace (de mouvement) critique

Dans la mesure où j'ai présenté le *pit* comme un espace de rencontres, je tiens à mentionner que ces rencontres ne sont pas toujours vécues sous le signe de la bienveillance et de la concorde. Si le *pit* est un enchevêtrement des *stories-so-far*, il est important de se pencher sur certaines de ces histoires, afin de contextualiser le mouvement des corps dans l'espace. Ce que je veux dire, c'est que même si le *pit* offre la possibilité de sentir, de pratiquer (« *rehearse* ») ou de momentanément faire être des modalités relationnelles idéales, les dynamiques sociales qui organisent l'espace et les corps sont partie prenante des forces qui structurent l'espace du *pit.* En d'autres termes, le *pit* n'est pas un vase clos hermétique; il est traversé par un ensemble de relations de pouvoir qui s'exercent sur les corps en présence.

> *The way people relate to one another as they music is linked not only with the sound relationships that are created by the performers, not only with the participants' relation to one another, but also with the participants' relationships to the world outside the performance space, in a complex spiral of relationships, and it is those relationships, and the relationships between relationships, that are the meaning of the performance* (Small, 1998, p.47-48).

En ce sens, pour faire advenir des relations idéales dans le *pit*, il est parfois nécessaire que celui-ci soit un espace de confusion, de confrontation et/ou de contestation. Cette friction entre celleux qui assument leurs petites rébellions et le poids normatif des structures qui organisent la vie sociale selon des axes de hiérarchie et de domination peut—voire doit—être inconfortable à tout le moins. Ces considérations peuvent sembler complètement abstraites, mais elles se manifestent clairement dans et par les corps dans le *pit.* Par exemple, en lisant un article sur les *pits* punks de Los Angeles vers la fin des années 70, j'ai été frappée par une anecdote que l'autrice raconte quant aux manières de bouger dans le *pit.*

> *At the 2018 Women of Rock Oral History Project launch party in Los Angeles, a panel of luminary punk identified women were invited to perform and share their experiences being musicians in the rock genre. Alice Bag, one of the queer Chicana pillars of the early Hollywood punk scene from the late 1970s and front woman of the Bags, noticed a person weaving in and out of an audience comprising mostly of people of color and femmes, trying to get others to join them in a pit—that is, pushing one another in and out of a centrally located spot, usually in a violent, circular manner. Some fans pushed back, but most refused to comply, bothered by the forced invitation to [mosh]pit. Since there was little momentum to start a mosh pit, Alice spoke into the microphone and encouraged the audience to pogo rather than pit. She demonstrated by explaining to the audience how the pogo—simply jumping up and down in place—was a type of dance her generation of punks would dance at shows. While the crowd got excited enough to try pogoing, I noticed the ease with which the audience slipped into trying to jump up and down. Bobbing heads in the dark morphed into a vertically jumping crowd of over thirty people pogoing in a collective e ort to release the pressure valve that is their desire to dance to Bag's classics without having to pit* (Ríos-Hernández, 2022).

L'autrice retrace, par ailleurs, l'histoire du *pogo* (qu'elle considère comme le prédécesseur queer du *moshpit*) dans son article en répertoriant des exemples de cette danse à l'extérieur des scènes punks classiques (européennes et étatsuniennes). Par le biais de cette analyse historique du *pogo*, Ríos-Hernández s'intéresse à ce qu'elle appelle la gentrification du

punk. Dans la mesure où les *moshpits* sont considérés comme emblématiques de cette présence masculine blanche dans les scènes punk, le *pogo* avec sa valence affective plus inclusive peut exemplifier cette volonté d'incarner des relations idéales dans le *pit.*

> *[The pogo] is a goofy move much in the same way like the running man . . . I think that having fun in punk has been kind of taboo for a really long time, like you're less serious if you express joy at a punk show . . . so like, punk has become less joyous . . . but we got into it because it was fucking fun. So if you pogo it's the acceptance that you look like an idiot. Like you do not pogo thinking you look cool. When you pogo, you have fully leaned into what a juvenile you are and goofball, right? You've leaned into the fool* (Michelle T., dans Ríos-Hernández, 2022).

Comme tous les *pits* sont différents, il me semble important de nommer les manières « habituelles » de bouger dans les *pits* que je fréquente. Dans mon expérience des concerts de pop-folk-indie-rock, bien qu'il m'arrive souvent de faire le *pogo*, les *moshpits* ne sont pas monnaie courante. En général, je participe à des *pits* où les contacts physiques entre les membres sont inévitables et attendus, mais pas spécifiquement recherchés. J'ai tendance à m'excuser, lorsque j'accroche quelqu'un avec un coude mal placé; je n'ai jamais craché sur qui que ce soit; on ne m'a jamais craché dessus; j'essaie de ne pas foncer dans les gens autour de moi. Dans les *pits* que je fréquente, où la majorité des personnes sont de jeunes femmes, il me semble, qu'au minimum, une attention particulière est accordée au corps de chacun.e.

V. Comme être dans un lieu utopique

Le *pit* peut donc être un espace physique, un espace de rencontres, un espace de *musicking* et un espace (de mouvement) critique. En guise de clôture pour cette section, je tiens à décliner le *pit* comme pouvant également être un espace utopique. Dans le chapitre intitulé

« Stages » de *Cruising Utopia* (2009), Muñoz insiste sur ce que la performance musicale peut créer chez les membres du public. Il s'inspire notamment du travail de Miranda Joseph dans *Against the Romance of Community* (2002) pour établir que la temporalité d'une performance se déploie sur deux plans : le présent et un sens du futur.

> *Joseph, then, suggests that performance's temporality is not one of simple presence but instead of futurity. In Joseph's lucid critique we see that performance is the kernel of a potentiality that is transmitted to audiences and witnesses and that the real force of performance is its ability to generate a modality of knowing and recognition among audiences and groups that facilitates modes of belonging, especially minoritarian belonging* (Muñoz, 2019, p.98-99).

Au-delà de la possibilité de vivre un moment spécial (généralement) entre inconnu.e.s, il est possible d'entrevoir ou de pressentir de nouvelles manières d'appartenir (« *belong* ») ensemble les uns aux autres. L'idée de ces *belongings* comme « ce qui pourrait advenir » dans un temps ultérieur est centrale à la proposition de l'utopie qu'avance Muñoz dans *Cruising Utopia*. J'y reviendrai dans le chapitre dédié à ce concept. Néanmoins, tel qu'il participe à ce genre de rencontres, le *pit* devient un espace dans lequel une certaine futurité se donne à sentir. En quelque sorte, le *pit* est un espace où l'on peut (se) pratiquer[7] (à faire être) un futur relationnel qui est désiré.

Dans une veine similaire, alors qu'il se penche sur la photographie de son ami, Kevin McCarthy, Muñoz évoque comment les meilleures performances réussissent à s'inscrire en nous dans une temporalité qui dépasse largement le cadre de l'évènement même. En ce

[7] J'entends le verbe pratique au sens de « *rehearsal* ». C'est un essai qui tend vers quelque chose, tout en maintenant une qualité indéterminée, imparfaite et provisoire.

sens, être dans le *pit* peut impliquer que nous soyons transformé.e.s par la performance à laquelle nous participons.

> *The glow that McCarty's photos generate is that anticipatory illumination, that moment of possibility right before an amazing band or performance manifests itself on stage and transforms the world for the performance's duration and, for many of those in attendance, beyond. The best performances do not disappear but instead linger in our memory, haunt our present, and illuminate our future* (Muñoz, 2019, p.104).

À ce titre, je trouve que les considérations de Jill Dolan dans *Utopia in Performance: finding hope at the theater* (2005) peuvent être mises « en conversation » avec celles de Muñoz dans *Cruising Utopia*. C'est-à-dire que leurs conceptualisations de l'utopie sont largement inspirées du travail du philosophe marxiste allemand Ernst Bloch. Là où Dolan choisit d'écrire spécifiquement sur l'utopie au théâtre, Muñoz écrit sur l'utopie dans une variété d'endroits, dont les scènes musicales punks qu'il fréquentait. Malgré la différence des lieux—que je ne cherche pas à gommer, par ailleurs—le sentiment de *possibilité* anime les deux aut.eur.rice.s de manière fondamentale lorsqu'iels y sont. « *Whatever I would become in my life, I knew I would always be anchored here, in the ephemeral maybes of this magic place* » (Dolan, 2005, p.4). Il semblerait, ainsi, qu'au théâtre et dans le *pit*—dans le cas qui m'intéresse—on puisse faire apparaître des brèches dans *ce qui est* qui nous laissent entrevoir *ce qui pourrait être.* Inspirée par la théoricienne féministe Angelika Bammer (1991), Dolan s'éloigne d'une conception de l'utopie qui repose sur l'idée d'une chose fixe qu'on peut saisir et dont on doit expliciter les formes (*« flesh out »*). Plutôt, l'utopie est un *élan vers* ce qui n'est pas encore advenu.

> *Theater and performance offer a place to scrutinize public meanings, but also to embody and, even if through fantasy, enact the affective possibilities of "doings" that gesture toward a much better world or, as director Joseph*

> *Chaikin, the famous founder of the Open Theater, once said, "a dynamic expression of the intense life"* (Dolan, 2005, p.6).

Je reviens, pour finir, à la proposition de Small et sa conception des relations idéalisées qui peuvent se donner à sentir dans le *pit*. Pour moi, une partie importante de l'expérience du *pit*, mais aussi plus largement du concert, repose dans la nature intense et éphémère de la rencontre. Les modes de relationalité dont on peut faire l'expérience dans le *pit* sont, donc, par définition, temporaires. Nonobstant la durée (limitée) de ces expériences, il est crucial de comprendre ce que ces expériences peuvent *générer,* même lorsque le concert est terminé.

« That the experience is more of the desire for than of the actuality of community is part of my point; the relationships created during a musical performance of any kind are more the ideal, as imagined by the participants, than the present reality » (Small, 1998, p.49). À cet égard, ce qui importe n'est pas la durée des relations spécifiques qui ont été tissées dans le *pit.* Puisqu'elles témoignent de cette forme qui est qualifiée d'idéale, les relations dans le *pit* nous orientent vers les désirs qu'on peut entretenir par rapport aux formes de relationalité possibles. Ce sont ces *désirs* qui importent : ceux qui motivent nos actions lorsque le concert se termine, qui animent nos imaginations pour le futur, qui nourrissent notre capacité à nous engager vis-à-vis les autres et l'utopie.

À la recherche de l'utopie

Love isn't love enough
I think this is the other thing
(Ah, it must be the system, it's getting me down)
(It's the system that's causing my problems)
Don't get mad at the system, you can't change the system
Get mad at your lover, you can affect your lover
Car Seat Headrest, 2014

My heart is like a claw machine
Its only function is to reach
Sloppy Jane, 2024

I. Quelle utopie?

Dans le cadre de mon intérêt sur les façons que nous avons de construire des formes de relationalité lors de concerts, la proposition théorique qui me permet le mieux d'articuler ce qui m'intéresse entre les *pits*, celleux qui s'y retrouvent et la « queerness » me vient de José Esteban Muñoz.

> *Queerness is an ideality. Put another way, we are not yet queer. We may never touch queerness, but we can feel it as the warm illumination of a horizon imbued with potentiality. We have never been queer, yet queerness exists for us as an ideality that can be distilled from the past and used to imagine a future. The future is queerness's domain. Queerness is a structuring and educated mode of desiring that allows us to see and feel beyond the quagmire of the present* (Muñoz, 2019 [2009], p.1).

Dans *Cruising Utopia* (2009), Muñoz plaide en faveur d'une pensée queer qui renoue avec l'utopie, au cœur de laquelle l'espoir serait simultanément un affect critique et une méthodologie. Afin de développer sa théorisation de l'utopie, Muñoz puise dans *The Principle of Hope* (1995) un ouvrage philosophique du théoricien marxiste Ernst Bloch d'abord publié en trois volumes en 1954, 1955 et 1959. Pour Bloch, l'espoir est un affect critique de l'utopie parce qu'à travers lui, on peut reconnaître l'émergence et l'organisation

d'un désir collectif pour « ce qui n'est pas encore advenu » (Zipes, 2020). Dans une conversation avec Theodor Adorno, Bloch affirme que l'on reconnaît une utopie non par son contenu spécifique, puisque celui-ci dépend de circonstances historiques et matérielles particulières, mais par cette qualité affective qui pousse les individus d'une communauté à tendre vers quelque chose.

> *The content changes, but an invariant of the direction is there, psychologically expressed so to speak as longing, completely without consideration at all for the content—a longing that is the pervading and above all only honest quality of all human beings* (Bloch, dans Holstun et al., 1990, p.5).

Par ailleurs, l'espoir est une méthodologie de l'utopie en ce qu'il représente un mode de désir dialectique à partir duquel peuvent s'organiser des critiques de « ce qui est » au moment présent. En ce sens, Bloch affirme que « *the essential function of utopia is a critique of what is present* » (Bloch, dans Holstun et al., 1990, p.12). L'espoir, tel qu'il est mis en tension (et en mouvement) par l'inévitable déception qui le taraude parvient à donner une forme à l'utopie par la négative—et c'est d'ailleurs ce qu'Adorno postule. « *At any rate, utopia is essentially in the determined negation, in the determined negation of that which merely is, and by concretizing itself as something false, it always points at the same time to what should be* » (Adorno, dans Holstun et al., 1990, p.12). Ainsi, puisque les utopies n'ont pas de forme spécifique et qu'on les reconnaît entre autres parce qu'elles sont porteuses d'un type spécifique de désir (« *longing* »), l'espoir est une modalité utopique cruciale pour différencier « ce qui est » de « ce qui devrait être ».

> *Hope is not confidence. If it could not be disappointed, it would not be hope. That is part of it. Otherwise, it would be cast in a picture. It would let itself be bargained down. It would capitulate and say, that is what I had hoped for. Thus, hope is critical and can be disappointed. However, hope still nails a flag*

> *on the mast, even in decline, in that the decline is not accepted, even when this decline is still very strong. Hope is not confidence. Hope is surrounded by dangers, and it is the consciousness of danger and at the same time the determined negation of that which continually makes the opposite of the hoped-for object possible* (Bloch, dans Holstun et al., 1990, p.16-17).

À ce titre, l'espoir n'a rien de superficiel ou de naïf; ce n'est pas un état affectif qui caractérise des individus qui attendent simplement que l'avenir soit « moins pire » ou, dans le meilleur des cas, « mieux ». Il s'agit plutôt d'une façon de problématiser les manières que nous avons d'être ensemble et de faire ensemble. À cet effet, selon Bloch, l'espoir ne peut pas être détruit, puisqu'il participe à établir l'horizon des possibilités pour ce qui, dans le futur, deviendrait un fait. Ce point a d'ailleurs été repris par Gerhard Richter dans son article intitulé « *Can Hope Be Disappointed?: Contextualizing a Blochian Question* » (2006).

> *We could say, then, that disappointable hope, for Bloch, is the condition of possibility for the act of transgression, the engagement not only with the border between two realms but also, in the very gesture of departing without fully knowing where one will arrive, the performance of a thinking that is always already underway and that will not take its programmed delimitation and transparent self-identity for granted* (Richter, 2006, p.53).

Dans *Cruising Utopia* (2009), Muñoz insiste, par ailleurs, sur la distinction entre les utopies abstraites et concrètes telles qu'elles ont été théorisées par Bloch (1995c, 1995a, 1995b). Tandis que les utopies abstraites peuvent servir à formuler des critiques qui alimentent un imaginaire politique potentiellement transformateur, les utopies concrètes sont enchevêtrées dans des luttes historiquement situées qui engagent spécifiquement des communautés incarnées et/ou potentielles.

> *In our everyday life abstract utopias are akin to banal optimism. (Recent calls for gay or queer optimism seem too close to elite homosexual evasion of politics.) Concrete utopias can also be daydreamlike, but they are the hopes of a collective, an emergent group, or even the solitary oddball who is the one who dreams for many. Concrete utopias are the realm of educated hope* (Muñoz, 2019 [2009], p.3).

Présentée en ces termes, la proposition de Muñoz me permet de composer plus aisément avec un des malaises que j'éprouve lorsqu'on exhorte les personnes issues de la diversité sexuelle et de genre à considérer que leur joie et leur existence sont en elles-mêmes des formes de résistance à l'ordre cis-hétéronormatif. En tant que personne queer[8] blanche provenant de la classe bourgeoise de Montréal et héritière d'un vaste appareillage de relations d'exploitation, de subjugation, de dépossession et de violence, ma survie et ma joie individuelles sont nécessairement réalisées au dépend de la survie, de la sécurité et de la joie de tant d'autres. Je ne suis pas intéressée par des invitations à m'orienter (seule) vers la frivolité de mon propre confort, dans un contexte où je cherche à refuser le réflexe qui me porterait à protéger cette planche capitaliste d'individualisme outrancier qui se cache sous une laque de « résistance queer ». En pensant avec et par l'utopie concrète, je suis tenue d'en contextualiser les paramètres sociaux, politiques et matériels. En ce sens, l'utopie à construire doit tenir compte des luttes historiques au sein desquelles elle est collectivement pensée et désirée. Il me semble que ce soit seulement en composant avec la nature intime de nos héritages (Terranova, 2016) que nous puissions, collectivement, faire émerger les potentialités utopiques. À ce titre, Muñoz est inspiré par l'idée de potentialité

[8] Il y a une tension manifeste pour moi entre la proposition de Muñoz qui insiste sur le fait que nous ne sommes pas encore queer et mon utilisation de ce terme pour me décrire. À ce stade, faute de meilleur vocabulaire, et par souci de brièveté, je choisis d'utiliser « queer » pour désigner à la fois mon orientation sexuelle et ma relation complexe vis-à-vis mon genre. Loin de chercher à désigner un caractère fixe ou « arrivé » de mon identité, il s'agit d'une des négociations que je propose entre mes considérations théoriques d'échelles différentes.

développée par le théoricien de philosophie politique italien Giorgio Agamben (1999). « *Unlike a possibility, a thing that simply might happen, a potentiality is a certain mode of nonbeing that is eminent, a thing that is* present but not actually existing in the present tense » (Muñoz, 2019 [2009], p.9, italiques originaux).

Dès lors, pour revenir à la proposition de Muñoz, si nous nous préoccupons de « ce qui était » (*then*) pour incarner un mode de désir qui puisse nous propulser vers « ce qui pourrait » (*there*) advenir, il me semble que les individus qui appartiennent aux communautés utopiques (actuelles et potentielles) doivent se tourner les uns vers les autres. Dans le cadre de ce mémoire, je cherche donc à m'orienter vers les autres—tant ceux sur la scène que ceux dans le *pit* autour de moi—pour tenter de faire apparaître brièvement et de manière éphémère les traces scintillantes de ces potentialités queers.

II. S'orienter vers l'utopie

À partir du moment où la « queerness », en ce qu'elle est pensée en termes utopiques, peut être appréhendée comme ce vers quoi tendent les personnes dans le *pit*, j'arrive à transformer une question que je trouvais dérangeante au début de mon processus de problématisation. En effet, en plaçant la « queerness » à l'extérieur des individus, je peux essayer de comprendre comment iels peuvent incarner un mode de désir qui les disposerait à faire advenir des potentialités utopiques. Cette articulation me permet, entre autres, d'éviter de placer le queer à l'intérieur des individus—chose que je trouve problématique puisque cela renforce une conception essentialiste qui insiste sur la différence entre les

personnes issues de la diversité sexuelle et de genre et le reste du monde[9]. Par ailleurs, l'idée d'une « essence queer » me dérange parce qu'elle dépolitise un ensemble de pratiques historiquement situées qui se sont notamment organisées autour de la crise du SIDA. Si la « queerness » est un horizon, je suis invitée à penser *comment* nous nous orientons vers lui. Dans le contexte du *pit*, où je partage un espace avec des personnes qui ont des identités variées qui ne sont pas explicitement nommées, je n'ai pas besoin de présumer que nous avons des choses en commun *a priori*. Plutôt, puisque nous partageons cette expérience de manière éphémère et contingente, je suis invitée à porter attention aux pratiques qui sont articulées par et dans le *pit*.

Le choix du lexique de l'orientation n'est pas anodin, puisqu'il y a là, pour moi, une avenue théorique féconde dans la proposition de Sarah Ahmed (2006) d'une phénoménologie queer. Ainsi, pour Ahmed, nous acquérons nos orientations—les horizons d'objets auxquels nos corps font face—en suivant des pistes, des passages répétés mille fois, qui consacrent le sens commun des « bonnes » trajectoires pour une vie. « *Bodies as well as objects take shape through being oriented toward each other, as an orientation that may be experienced as the cohabitation or sharing of space* » (Ahmed, 2006, p.552). Pour qu'un objet soit perçu et senti—pour qu'il puisse contribuer à orienter quelqu'un—la peau est un médium indispensable. En ce sens, Ahmed, inspirée par Husserl (2012) et Merleau-Ponty

[9] Souvent, les groupes qui militent contre l'homophobie (et la transphobie, plus récemment) insistent sur le fait que les personnes issues de la diversité sexuelle et de genre méritent dignité et respect parce qu'elles n'ont pas choisi d'être comme elles sont. Ces groupes insistent généralement sur l'aspect immuable et « hasardeux » des identités 2SLGBTQIA+. Pourtant—et il me semble que cette prochaine considération soit empruntée à Line Chamberland—ces arguments sous-entendent que, d'une part, nos vies queer sont le résultat du hasard et non de nos pratiques et que, d'autre part, nos vies sont dignes de respect seulement dans la mesure où nous n'avons pas *choisi* d'avoir des pratiques jugées dégoûtantes et/ou moralement répréhensibles. À ce titre, je tiens à mentionner que je ne suis pas particulièrement intéressée par le genre de respect qui s'offre au dépend de la reconnaissance de mon agentivité.

(2012), présente la peau comme un espace de cohabitation des corps et des objets, où nous sommes touché.e.s par ce que nous touchons et vice-versa. « *This is not to say that bodies are simply objects alongside other objects, given they are the point from which the world unfolds. As Merleau-Ponty shows, the body is not "merely an object in the world," rather* 'it is our point of view in the world' » (Ahmed, 2006, p.551). Pour Ahmed, les corps qui incarnent cette « orientation queer » sont ceux qui ne font pas face aux « bons » objets, soit, entre autres, le couple (et le mariage) hétérosexuel.

> *Orientations allow us to take up space insofar as they take time. Even when orientations seem to be about which way we are facing in the present, they also point us toward the future. The hope of changing directions is always that we do not know where some paths may take us: risking departure from the straight and narrow, makes new futures possible, which might involve going astray, getting lost, or even becoming queer* (Ahmed, 2006, p.554).

Pour moi, cette considération résonne beaucoup avec la pensée de Muñoz puisqu'elle se préoccupe simultanément de plusieurs temporalités. D'une part, les orientations « straight » et leur poids normatif sont les traces de répétitions du passé qui ne cesse de manifester (pour) sa légitimité. D'autre part, le potentiel de « devenir queer », lui, est placé sur cet horizon futur qui dépend de notre engagement à refuser les orientations qui « vont de soi »; notre capacité à « devenir queer » dépend du courage dont nous devons nous munir pour (dé)tourner nos corps vers d'autres objets, d'autres vies, d'autres corps. À mon sens, Ahmed et Muñoz, chacun.e à leur manière, nous invitent à écouter ces intuitions qui nous chuchotent qu'autre chose est possible. Iels proposent de laisser nos abjects désirs—par ailleurs refoulés, réprimés, ridiculisés—nous montrer les chemins vers l'utopie.

Vignette 2 – Je désire un pit utopique

Je désire un pit utopique. Je désire beaucoup de choses, souvent. Je désire que l'amour ne meure jamais; qu'il puisse nous porter au bout de la nuit, quand nos pieds s'emmêleront dans le noir et que nos mains diront des choses que nos voix éraillées ne tenteraient jamais. Je désire un pit où tu danses à t'en étourdir, à t'en appuyer sur les épaules bienveillantes qui te seraient offertes, parce que pour toutes les épaules vaillantes de la place, il y aura toujours des têtes lourdes. J'ai besoin de savoir que si les circonstances disloquent ta tempe et mon corps, que tu pourras te poser ailleurs; j'ai besoin de savoir que tu serais accueillie par quelqu'un qui ne t'avait pas attendue.

Je désire un pit utopique qui offre de l'eau, sans l'extorsion. Il me semble que ce dossier-là aurait dû être réglé depuis un moment, mais l'été rappelle chaque fois que les genoux se dérobent facilement et que le sol est inévitable. Combien de civières devront scinder la mer Rouge en deux et courir vers nos négligences, nos manquements, nos violences choisies? Combien de filles devront-elles être envoyées au plancher?

Je désire un pit où on arrête d'essayer, une fois et pour toutes, de statuer quel groupe de personnes « gâche » l'expérience des autres. Je désire qu'on abandonne le mépris; qu'on l'échange pour la connivence, l'esprit conspirateur. Je désire des fleurs qui sont passées dans la foule, des lumières de téléphones qui deviennent constellations, des drapeaux qui flottent au nom de tendresses que nous peinons à contenir, des ombres à paupières brillantes qui reflètent des univers sur les murs.

Je désire un pit où les filles s'embrassent pendant les chansons romantiques, pendant les chansons tristes et surtout pendant les chansons romantiques tristes. Je désire un pit aux pupilles dilatées, aux poings desserrés. Je veux entendre toutes ces vies qui ne sont pas les miennes faire réverbérer les mêmes mots. Je veux laisser la lourdeur couler sous les planchers collants; laisser les peines et la bière ici. Je veux danser le cœur léger, les mains dans d'autres mains aimées.

Je désire un pit utopique. J'ai besoin que le fauteuil motorisé de Sydney puisse s'y rendre sans les larmes, les menaces, les contrats qui stipulent qu'elle accepte le risque de mourir ici, parce que personne n'était foutu d'installer une rampe ou une porte assez large. J'ai besoin que quelqu'un m'explique exactement, et dans les détails, comment un feu hypothétique discernerait, discriminerait, disposerait de Syd avant les autres. J'ai besoin de comprendre pourquoi la violence est toujours brandie au nom de la sécurité. J'ai besoin que le théâtre Beanfield, né Corona, installe une rampe qui mène au pit.

Je veux mes ami.e.s près de moi. Je désire un pit utopique, celui qui se tisse derrière mes paupières closes quand je danse, celui qu'on se chuchote à l'oreille pendant nos chansons préférées, celui que l'horizon nous promet et que l'aube nous fait attendre encore un peu.

III. Retour réflexif – Faire l'utopie

1. Jouer au « cat's cradle »

À ce stade de ma réflexion sur l'utopie, je me sens un peu étourdie par le tourbillon de désirs qui ont été évoqués dans ma vignette. Comment me pencher sur toutes ces pistes pour leur accorder l'attention qu'elles méritent, en laissant également une place aux contradictions qui pourraient émerger? J'aurai assurément besoin d'une prise théorique qui me permette de toucher des nœuds sans que je doive impérativement les défaire. Pour composer avec les contradictions et les paradoxes qui émergeront nécessairement au long des vignettes, lesquelles cherchent à palper le contour des désirs de plusieurs personnes qui ont des expériences différentes du *pit*, j'ai besoin de flexibilité théorique. L'inspiration m'est venue en lisant l'article de Donna Haraway intitulé « *A Game of Cat's Cradle: Science Studies, Feminist Theory, Cultural Studies* » (1994).

Dans ce texte, Haraway propose de passer par un jeu de ficelles pour reconfigurer les discours sur la technoscience. En croisant des sensibilités issues des « *cultural studies* », soit l'ensemble des discours sur les dispositifs de production corporelle/culturelle et les processus de subjectivations spécifiques qui en découlent ainsi qu'une lecture de la culture considérée comme l'agencement d'agentivités, d'hégémonies, de contre-hégémonies et des possibilités qui invitent de nouvelles corporalités; des *projets féministes antiracistes*, soit l'idée que les corps sont constamment (re)construits à travers un ensemble de pratiques qui réifient des différences ontologiquement instables et polymorphes ainsi que l'importance accordée à la nature située des savoirs tels qu'ils sont produits par des corps spécifiques; et des *études de la science*, soit un effort de réflexivité qui invite à contextualiser les

pratiques historiques, politiques, philosophiques et matérielles de la technoscience, elle cherche à comprendre comment et pour qui les mondes sont (dé)faits.

> *The point is to get at how worlds are made and unmade, in order to participate in the processes, in order to foster some forms of life and not others. If technology, like language, is a form of life, we cannot afford neutrality about its constitution and sustenance. The point is not just to read the webs of knowledge production; the point is to reconfigure what counts as knowledge in the interests of reconstituting the generative forces of embodiment. I am calling this practice* materialized refiguration*; both words matter. The point is, in short, to make a difference—however modestly, however partially, however much without either narrative or scientific guarantees* (Haraway, 1994, p.3).

Non seulement la proposition de Haraway permet de faire valoir des apports analytiques de ces trois champs d'études qui permettraient des lectures plus riches des réseaux de production du savoir, mais elle ouvre aussi une porte vers d'autres manières de savoir. Qui plus est, en puisant dans les différents registres théoriques et méthodologiques de ces trois champs, Haraway cherche spécifiquement les points de tension, les confrontations et les enchevêtrements impossibles à résoudre. C'est en risquant de se tromper, *d'emmêler* les fils, de se prendre les pieds dedans que Haraway imagine que nous pourrons faire advenir d'autres mondes, qui ne sont pas ceux de la guerre[10] et de ses stratagèmes.

> *I seek a knotted analytical practice, one that gets tangled up among these three internally nonhomogeneous, nonexclusive, often mutually constitutive, but also nonisomorphic and sometimes mutually repellent webs of discourse. The tangles are necessary to effective critical practice* (Haraway, 1994).

[10] Dans son analyse des discours et des pratiques de la technoscience, Haraway est spécifiquement préoccupée par nos façons *d'être* dans le monde. Elle cherche, entre autres, à troubler les sens communs qui distinguent ce qui relève de la nature et ce qui y serait extérieur. Plus spécifiquement, sa proposition implique que nous refusions l'habitude technoscientifique qui implique de penser nos expériences incarnées (« *embodiments* ») par et pour la guerre. « *I think the practices that constitute technoscience build worlds that do not overflow with choice about inhabiting them, I want to help foment a state of emergency in what counts as "normal" in technoscience and in its analysis. Queering what counts as nature is my categorical imperative* » (Haraway, 1994, p.60). En ce sens, le projet interdisciplinaire de Haraway est motivé par son désir de construire des mondes plus vivables (« *livable worlds* »).

Il y a, dans cette proposition, quelque chose qui résonne avec la trame de fond d'indignation dans ma vignette. Si Haraway cherchait à installer un climat d'urgence au sein du champ de la technoscience, afin de déstabiliser des discours et des pratiques qui s'incarnent par des répertoires métaphoriques et matériels de guerre, je cherche à installer un climat d'urgence similaire, afin de déstabiliser des discours et des pratiques qui organisent et qui racontent le *pit* en mobilisant des notions de propriété tirées de répertoires capitalistes[11].

Ce que je sens, en lisant ma vignette, c'est qu'une partie de moi désire intensément que les personnes qui partagent le *pit* s'aiment mieux[12]. Dans la première section de la vignette, ce désir est notamment croisé avec l'idée d'un décloisonnement de nos actes de tendresse. Ce que je veux dire par là, c'est que dans un *pit* utopique que j'imagine, nous serions disposé.e.s à ouvrir nos bras et offrir nos épaules à des personnes qui voudraient s'y déposer, même si cette marque de douceur s'exerce à l'extérieur des cadres de nos relations amoureuses ou amicales. Pour moi, ce geste vient interférer avec le sens commun sur au moins deux plans. D'abord, l'idée que l'on puisse entretenir des intimités physiques avec des personnes qui nous sont inconnues rompt avec les conventions hétéronormatives qui cadrent l'intimité physique à l'intérieur des relations familiales, amicales ou amoureuses. Je cherchais à évoquer le même sentiment d'étrangeté qui peut nous habiter lorsqu'on est témoin de quelqu'un qui s'endort dans un transport en commun et qui s'incline doucement contre l'inconnu.e à ses côtés. Il y a peut-être dans notre malaise, l'idée que nous ne devons offrir nos proximités physiques qu'à celleux qui peuvent nous les rendre dans un égale

[11] Le chapitre « Leçon d'étiquette » traite explicitement du rapport consumériste qu'on peut entretenir vis-à-vis du concert. Par ailleurs, le chapitre « Négocier des intimités » explore également la relation entre les artistes et leurs fans d'un point de vue économique.
[12] Je reviens sur cette notion d'amour—et son importance théorique—dans la conclusion.

mesure et avec qui nous avons déjà des rapports établis. Dans un ordre d'idées similaires, la tendresse que j'imagine est offerte simplement parce que quelqu'un la désire, sans qu'elle s'opère dans un échange de réciprocité plus large. Dans le *pit*, j'ai souvent reçu des coudes dans les côtes de la part de personnes qui voulaient être plus près de la scène. J'ai aussi envoyé mes mains dans les dos de personnes qui « prenaient trop de place ». Les *pits* que j'ai fréquentés ne manquent pas d'histoires où nous aurions pu nous aimer mieux. Je me demande à qui ça profite que nous faillissions devant l'énormité de l'amour à prodiguer; je repense à la guerre : ses métaphores, ses stratégies. Il me semble que la tendresse d'une épaule offerte « *juste parce que »* interrompt aussi cet élan égoïste, qui présente les corps dans le *pit* comme des obstacles qu'on doit éliminer pour se rapprocher de la scène. Se rendre disponible pour répondre aux besoins de celleux autour de nous dans le *pit* nous rappelle que le concert engage bien plus que notre expérience individuelle vis-à-vis ce qui se joue sur scène.

2. *Composer avec (les aspirations à) la normativité*

J'ai présenté une première version de cette vignette dans le cadre du colloque *Interférences* au mois d'avril 2024, où les étudiant.e.s des cycles supérieurs du département de communication de l'Université de Montréal étaient invité.e.s à présenter leurs recherches en cours. Ma présentation intitulée *Partager le pit : composer avec les corps queer vers l'utopie* visait à problématiser le *pit* comme espace affectif, comme espace de (dé)solidarisation et surtout comme espace où plusieurs expériences incarnées (« *embodied* ») étaient articulées. En écrivant la vignette avant ma présentation, je pensais à cet horizon utopique que je tentais de rendre apparent. Inspirée par la proposition de

Bloch, je réfléchissais à toutes les expériences douloureuses et inconfortables que j'avais pu vivre dans le *pit* qui m'aideraient à identifier la forme négative de l'utopie, soit toutes ces choses que l'utopie ne serait assurément pas. Pendant cet exercice, j'ai été viscéralement happée par des souvenirs difficiles; certains qui me concernaient individuellement, mais aussi certains où j'étais légèrement décalée de l'épicentre de la violence. En repassant les doigts sur le relief de mes expériences, j'ai été habitée par le verbe *falloir*. Devant une collection d'échecs où, tour à tour, les structures autour du concert et les individus n'ont pas été capables de répondre aux besoins de celleux qui s'étaient présenté.e.s dans le *pit*, le même leitmotiv battait dans mes tempes : il *faut* que ça cesse; il *faut* trouver mieux. Je métabolisais mon espoir déçu avec le vocabulaire de l'obligation, parce qu'à ce moment-là, j'avais l'impression que l'horizon utopique se dérobait sous mes pieds.

En rédigeant ma vignette, étrangement, je pensais beaucoup au Post-it™ lilas que j'avais collé sur le tableau au-dessus de mon bureau quand j'avais seize ans. Sur ledit carré, j'avais calligraphié avec soin une citation qu'Internet attribue à Anaïs Nin—bien qu'en cherchant aujourd'hui la source exacte, je ne puisse pas en être certaine. « *Love never dies a natural death. It dies because we don't know how to replenish its source. It dies of blindness and errors and betrayals. It dies of illness and wounds; it dies of weariness, of witherings, of tarnishings* » (Goodreads Quotes, s. d.). En considérant mes souvenirs du *pit*, j'étais confrontée à l'étendue des désirs qui avaient été frustrés, des besoins qui avaient été négligés. Cette constellation d'évènements permettait de rendre visible, selon moi, un ensemble de structures hiérarchiques dédiées à la distribution inégale de peine

(« *heartbreak* »). L'idée que la mort de l'amour implique toujours un degré de violence et de responsabilité résonne intensément avec mes préoccupations utopiques. En ce sens, ma vignette donne à sentir une urgence et une intensité qui sont intimement liées à la tâche à laquelle je m'étais consacrée. Sonder la forme négative de l'utopie, c'était, entre autres, prendre le temps de considérer comment il est possible de souffrir dans un *pit*. Non seulement s'agissait-il de considérer théoriquement les expériences où l'espoir utopique avait été déçu, mais il s'agissait également de me laisser envahir par le poids affectif de ces moments, avant de retracer l'origine des violences qui s'exerçaient dans le *pit*. À cet égard, la souffrance ne se manifestait ni accidentellement ni aléatoirement. Bien plus souvent qu'autrement, elle était dirigée vers les mêmes cibles; ces mêmes corps indésirables qui ont des rêves qu'on se hâte d'incendier. Puisque l'amour ne meure jamais de causes naturelles, j'étais particulièrement attentive aux façons que nous avions de contribuer à sa mort. Ultimement, la vignette témoigne de l'obsession que j'entretiens par rapport à l'idée que, collectivement, nous nous devons beaucoup et que nous sommes responsables du bien-être des uns et des autres. L'anaphore « *je désire* » qui rythme le texte illustre, quant à moi, le sentiment de devoir que j'entretiens vis-à-vis des besoins qui peuvent être ressentis dans le *pit*. De manière abstraite, ces expressions de nos désirs sont certainement importantes, en ce qu'elles peuvent nous aider à trouver des brèches utopiques dans le tissu du sens commun. Concrètement, je cherche à m'engager par rapport à ces désirs et ces besoins, vis-à-vis desquels je suis (au moins partiellement) responsable.

Lors de la période de question, un des membres du corps professoral m'a posé une question qui m'a immédiatement dérangée. Une semaine plus tard, alors que je racontais la scène à

ma directrice, Line—en étant encore *clairement* affectée par l'épisode—elle m'a invitée (avec douceur et générosité) à reconsidérer la question qui m'avait été posée. Selon elle, si j'en parlais encore et, surtout, si j'y pensais encore, c'était que la question me donnait à réfléchir des aspects particulièrement intéressants de mon engagement vis-à-vis l'utopie. La question qui m'a été posée concerne la tension que cette personne percevait entre l'engagement des études queer vis-à-vis une antinormativité axiomatique (Bedke, 2010; Berlant & Warner, 1998; Colebrook, 2008; Wiegman & Wilson, 2015; Zanghellini, 2009) et ce qu'elle considérait être des « appels à une nouvelle forme de normativité » dans ma vignette.

Ma réaction initiale en était une d'indignation : comment pouvait-on m'accuser de reproduire des logiques dont je cherchais autant à me défaire? Étais-je, au fond, une mauvaise disciple des études queer? Viscéralement, j'associais la normativité aux termes qui la définissent habituellement : « *domination, homogenization, exclusion, identity, or more colloquially, the familiar, the status quo, or the routine* » (Wiegman & Wilson, 2015, p.2). Lorsque j'y repense, la réponse que j'ai offerte sur le coup ne demeure pas entièrement satisfaisante, mais elle offre quelques pistes qui me sont à tout le moins utiles pour continuer ma réflexion. Pour éviter de relater tous les instants de cette interaction et surtout parce que la question est bonne, je tiens à exposer les principaux éléments de ma réponse.

1. *Je n'ai pas la prétention que mes désirs sont partagés par l'ensemble des gens avec qui je partage le pit. En ce sens, je ne cherche pas à donner trop de valeur à mon point de vue. Il s'agit peut-être comme le suggère selon Elspeth Probyn* (1996) *du risque à encourir lorsqu'on souhaite faire figurer le corps qui écrit;*

2. *Le fait de nommer mes désirs leur donne une forme fixe alors qu'ils sont, par ailleurs, des forces mouvantes et dynamiques dans ma vie. Toutefois, même dans*

> *leur forme écrite (et temporairement fixe) mes désirs s'inscrivent en porte-à-faux avec les articulations actuelles du sens commun dans le pit*[13]*. Si jamais certains de ces désirs se réalisaient, j'ai confiance que je trouverais autre chose à désirer qui déstabilise le (nouveau) sens commun.*

Par rapport à mon premier point, je maintiens qu'un des risques à considérer lorsqu'on s'engage à explorer nos désirs, c'est que leur importance relative soit oubliée. À cet égard, même si dans cette vignette particulière mes désirs occupent une place centrale, je les imagine dans un tissu enchevêtré de tous les désirs qui pourraient donner des indices sur les objets qui nous orientent vers l'utopie dans le *pit*. Je suis particulièrement intéressée par l'interprétation de la norme que Robyn Wiegman et Elizabeth Wilson proposent, laquelle est inspirée de Georges Canguilhem.

> *A norm, as a system of averaging, is not invested in singularity. Nor is a norm a demand that each of us bend to a common point: '[A] norm is not an imperative to do something under pain of juridical sanctions'* (Canguilhem, 2000) […] *A norm is a wide-ranging, ever moving appraisal of the structure of a set; and this operation generates each of us in our particularity* (Wiegman & Wilson, 2015).

Ainsi, s'il y a des appels à une forme de normativité dans la vignette, j'imagine néanmoins un univers dans lequel elle s'exerce sans contrainte et sans coercition. Mes désirs, nommés et explicites, peuvent certainement être comparés à d'autres désirs au sein du groupe, sans que cette mise en relation appelle une hiérarchisation spécifique.

Par ailleurs, en théorisant sur l'ontologie utopique dans ce chapitre, j'ai repris une formulation que Muñoz emprunte à Agamben pour évoquer ce qui se donne à sentir, mais

[13] Je traite de manière beaucoup plus approfondie desdits sens communs dans le chapitre intitulé « Leçon d'étiquette ».

qui n'est pas entièrement « là » dans le moment présent. Les potentialités nous font tourner notre attention vers certains objets qui portent les charges de « ce qui pourrait advenir ». Ce mode d'existence insiste sur sa propre contingence, sa propre indétermination. Vis-à-vis les potentialités, nous sommes disposé.e.s, selon les circonstances, à toucher les fissures dans « ce qui est ». Pourtant, entre mon utilisation théorique de « ce qui *pourrait* » et mon état affectif qui fait résonner « ce qu'il *faudrait* » en boucle, je constate le fossé. Ce que la vignette rend clair pour moi, c'est que la situation qui permet de tracer le contour négatif de l'utopie est souvent affectivement intolérable.

Je pense que ce qui peut apparaître comme un appel à une (nouvelle) normativité dans mon texte est lié au sentiment de catastrophe qui peut m'habiter lorsque je pense à toutes les situations de violence dans lesquelles j'ai été impliquée dans un *pit*. Il ne s'agit pas pour moi de penser froidement, en termes d'optimisation, quels pourraient être les nouveaux paramètres d'un *pit* où il fait bon vivre. Ce que j'exprime, ou du moins ce que j'essaie d'exprimer, c'est que l'utopie est nécessaire. J'ai besoin d'autre chose, parce que la situation actuelle tue l'amour; elle tue ses potentialités. « *Queering specific normalized categories is not for the easy frisson of transgression, but for the hope for livable worlds* » (Haraway, 1994).

Par rapport à mon deuxième point, je tiens simplement à mentionner que mes désirs *animent* mes façons d'entrer en relation avec le monde. Par moments, il est possible de voir comment certains désirs pourraient être incarnés ou matérialisés, mais il ne s'agit jamais du désir *en soi.* À ce titre, mon affection pour le « *cat's cradle* » est liée au fait qu'il s'agit

d'un jeu qui nécessite du mouvement constant. « *Cat's cradle is a game for nominalists like me who cannot not desire what we cannot possibly have. As soon as possession enters the game, the string figures freeze into a lying pattern* » (Haraway, 1994). En ce sens, la vignette nomme certainement des choses concrètes, dans un contexte où mes désirs m'orientent vers des manières d'aimer mieux les personnes avec qui je partage le *pit*. Toutefois, j'ai l'intuition profonde qu'aucune situation—même si elle arrivait à rassembler tous les éléments que j'ai mentionnés—n'arriverait à me faire croire que le paroxysme de cette volonté d'aimer mieux soit atteinte. Peu importe les circonstances, le désir—comme l'espoir chez Bloch et Adorno—ne peut être annihilé. Il y aura toujours des désirs qui font désordre dans le sens commun.

Belongings

As if touching the same being
made them part of the same dream.
Leslie Jamison, 2018

You're not ill and I'm not dead
Doesn't that make us the perfect pair?
You should sit with me, and we'll start again
And you can tell all about what you did today
What you did today
Frightened Rabbit, 2008

I. Le désir d'appartenir

Le concert est un espace qui est animé par une panoplie d'intensités affectives et de désirs qui, au regard de mes expériences, sont souvent articulées par et mises en tension par de sentiments d'appartenance, de partage, de proximité et de communauté[14]. Ce désir d'être « dans la pièce »[15] pour partager un moment avec autrui a certainement été le cœur battant de mes propres pratiques. À ce titre, je suis inspirée par l'attention que porte Elspeth Probyn à la force de notre désir d'appartenir. « *The desire to belong propels even as it rearranges, the relationship into which it intervenes. Desire touches off and sets into motion different possibilities* » (Probyn, 1996, p.13). Ainsi, le désir d'appartenir ne serait pas simplement une disposition antérieure qui motiverait la présence au concert, mais une des forces constitutives des rapports entre les individus—pour ne pas mentionner les rapports à soi-même, aux « objets » et aux autres plus qu'humains—pendant l'expérience. Par sa nature ponctuelle et souvent voyageuse, le concert offre aux participant.e.s une occasion limitée

[14] Les affects évoqués peuvent être ressentis, espérés ou frustrés et ce, de manière fluctuante à l'intérieur d'un même concert. Par ailleurs, ces sentiments peuvent provoquer une série de réactions positives et négatives chez celleux qui les ressentent. Il s'agit, pour moi, de décrire cet état émotionnel particulier qui fait que les concerts sont des moments privilégiés où se heurtent une variété de vulnérabilités et d'élans vers les autres—tant celleux sur la scène que celleux qui partagent l'espace dans la foule. Il est clair, cependant, que je ne présume pas que le concert soit *a priori* un espace qui puisse réaliser tous ces désirs pour chacun.e.

[15] Cet usage est métaphorique et inclut certainement des concerts extérieurs, par exemple. Je souhaite simplement souligner l'importance du désir d'être présent.e.

d'appartenir. Pourtant, il me semble quand même pertinent de se plonger dans l'univers de possibilités des « manières d'appartenir » qu'ouvre le concert, même lorsque celles-ci ne mènent pas à la cristallisation d'une identité ou d'une communauté stable dans le temps.

> *It is necessary, at this time, to insist on the surface nature of belonging. […] This is a call neither for a naive attitude or celebration nor a stance of innocence before the brutalities of contemporary life. It does, however, depend on a sharpened acuity to the machinations and configurations of desires as they play out on the surface—a surface upon which all manner of desires to belong are conducted in relations of close proximity to each other* (Probyn, 1996, p.19).

L'intérêt de la citation précédente de Probyn, dans le cadre de mon mémoire, concerne son traitement de la notion de *surface*. D'une part, les appartenances qui se vivent dans le *pit* sont souvent de surface parce qu'elles sont temporaires; les solidarités et les proximités qui unissent les gens dans le *pit* ne sont généralement pas bâties à travers une connaissance individuelle et en profondeur de celleux qui sont près de nous. Plutôt, je me risque à présumer que l'attachement affectif qui nous lie à la musique constitue ce que nous avons en commun entre nous[16]. La force de nos liens affectifs individuels sont reconnus—c'est-à-dire qu'ils sont perceptibles et familiers—par les autres membres du *pit*. Ainsi, même si l'expérience physique qui nous lie est temporaire et que ce que nous savons des autres peut être considéré comme *de surface*, l'intensité à laquelle l'expérience est vécue lui confère une valence particulière. D'autre part, les appartenances qui se vivent dans le *pit* sont largement construites par le biais de notre peau comme *surface de contact.* Pendant un concert, le *pit* est un endroit sensoriellement intense : la musique peut y être tellement forte qu'on la sent dans notre cage thoracique; les lumières ouvrent des brèches dans la noirceur

[16] Je reviens sur cette idée, et sur son caractère problématique dans le chapitre intitulé « Faire le pit, ensemble ».

de la salle et font scintiller les personnes sur la scène; l'odeur de la bière flotte et se mélange au sel des peaux qui dansent; si nous sommes chanceu.x.ses nous goûtons le houblon et le malt qui s'est déposé sur une bouche aimée; nos corps se heurtent à d'autres corps : ils sont enveloppés, poussés et serrés. En ce sens—pour profiter d'un jeu de mot propice—le *pit* donne à sentir une multitude de choses qui passent par la surface de nos corps. L'entrechoquement me paraît important à plusieurs titres. Je veux apprendre—je veux que nous apprenions tou.te.s—à composer avec le chaos du *pit* pour que l'on puisse faire advenir des mondes plus vivables (Haraway, 1994). Il y a des formes de désir tellement puissantes dans le *pit* qui sont orientées vers l'idée « d'être avec » et de partager quelque chose avec les artistes sur scène. Parfois, à travers un assemblage de circonstances particulières, il est possible de sentir que ce désir s'étende vers les autres personnes dans le *pit*. À mon sens, l'horizon utopique vers lequel nous pourrions tendre impliquerait ce désir d'être avec les gens autour de nous. Ce n'est pas que je pense que le désir d'être avec les artistes soit frivole ou négatif, mais c'est qu'iels peuvent seulement retourner/partager ce désir de manière limitée avec chacun.e des membres du *pit*. Nos meilleures chances de créer des mondes plus vivables, il me semble, se trouvent dans le *pit*; la présence des artistes sert de catalyseur. Iels ouvrent une porte vers quelque chose d'autre et c'est à nous de se tourner—de s'orienter—vers les un.e.s et les autres. Par ailleurs, dans ma propre expérience, les *pits* réunis pour le concert d'artistes queer ont été certaines des matérialisations les plus touchantes de l'idée d'une communauté queer. Je pense au concert de boygenius à Toronto où, pendant la chanson *Cool About It,* tout le monde dans le stade

s'est coordonné pour faire apparaître le drapeau de la fierté gay[17] avec les lumières de leur téléphone cellulaire et des petits papiers colorés. Une vie queer peut, par moments, être aliénante, isolante et douloureuse, lorsqu'un système cishétéronormatif ordonne les formes de relationalité, les temporalités et les trajectoires de vie. S'il est parfois difficile de « sentir » qu'on appartient à/avec toutes ces autres personnes qui mènent des vies queer, le *pit* peut créer une brèche narrative dans laquelle peuvent s'immiscer tous les *freaks*, les excentriques, les anormaux et celleux qu'iels aiment.

En portant mon attention sur les diverses « manières d'appartenir » qui peuvent s'incarner lors de concerts, telles qu'elles sont circonscrites par les temporalités, les lieux et les personnes présentes, pour ne nommer que ces éléments, je me prête au jeu de l'articulation à refaire à chaque fois. Au-delà de mon souci d'essayer de rendre compte de la texture propre à chaque concert, le fait de jouer[18] avec le désir d'appartenir me permet de ne pas présumer une identité (queer) préalable chez les gens avec qui j'ai partagé l'expérience du concert. Je peux donc me tourner vers l'horizon queer de Muñoz (2019), pour essayer de comprendre comment nos désirs nous propulsent vers ce qui n'est pas encore advenu. Par ailleurs, l'attention portée à la force des désirs multiples, contingents et furieusement coprésents me permet de m'orienter vers un ensemble de comportements, de moments et d'affects qu'on ne pourrait pas attribuer à une singulière catégorie cohérente de « pratiques queer »[19]. Qui plus est, en travaillant avec le désir d'appartenir, je me laisse la possibilité

[17] Pour avoir une idée de l'effort de coordination, il y avait environ 16 000 personnes au *Budweiser Stage*, ce soir-là. Voici une vidéo de l'évènement : https://www.google.com/search?client=firefox-b-d&q=boygenius+cool+about+it+toronto#fpstate=ive&vld=cid:6ef09732,vid:SWsym4GSayQ,st:0

[18] Je reviens à la notion du « *cat's cradle* » de Haraway (1994).

[19] Je m'intéresse à la qualité effervescente du désir, aux choses qui émergent chaotiquement, à l'extérieur d'un registre d'actions plus planifiées qui sont déjà articulées et inscrites dans des réseaux de sens. Je cherche

d'être surprise par les attachements qui peuvent être exprimés et tissés dans le *pit*. Je pense spécifiquement à la possibilité d'éprouver[20] des appartenances avec des personnes qui, *a priori*, ne feraient pas partie de la communauté queer (imaginée) à laquelle je cherche à appartenir.

> *Here I slide from "identity" to "belonging", in part because I think that the latter term captures more accurately the desire for some sort of attachment, be it to other people, places, or modes of being, and the ways in which individuals and groups are caught within wanting to belong, wanting to become, a process that is fueled by yearning rather than the positing of identity as a stable state* (Probyn, 1996, p.19).

À mon sens, il est nécessaire de chercher—ou du moins d'être ouvert.e—aux attachements surprenants et aux appartenances insoupçonnées, spécifiquement lorsque les structures qui ordonnent et disciplinent les corps bénéficient de notre isolement, de notre méfiance vis-à-vis nos voisin.e.s et de notre attitude « chacun.e pour soi ».

De prime abord, l'histoire que je m'apprête à raconter peut sembler entretenir un lien ténu avec le propos, mais à mon sens, elle illustre parfaitement les étranges appartenances qui peuvent exister lorsqu'on choisit de tendre *avec d'autres* vers l'horizon utopique. Par ailleurs, je conçois que cette expérience, même si elle s'est produite à l'extérieur du *pit* était une forme de *musiquer* au sens de Small (1998). En revenant du souper d'anniversaire de ma meilleure amie, au mois de mai dernier, j'étais assise seule dans le métro vers 23h00. Je portais une longue robe en lin aux fines rayures blanches et lilas avec des larges bretelles

---

à être « touchée » par les moments « obliques » tant ceux-ci peuvent être contradictoires, conflictuels et contingents.

[20] Je reprends l'idée des attachements qui sont des choses que l'on « éprouve », au sens où l'entend Antoine Hennion (2017) : que l'on ressent et que l'on met à l'épreuve.

bouffantes; une robe de princesse pour adultes, s'il en était une. Je traînais aussi un petit sac à main crème, agencé à mes boucles d'oreilles serties de fausses pierres précieuses et mes chaussures *Mary Janes* en cuir. Avec un visage qui me donne régulièrement le plaisir d'être traitée comme si j'avais seize ans, je devais avoir l'air d'un personnage tout droit sorti d'un pique-nique folklorique. Le détail de mon apparence peut sembler superflu, mais il est tout sauf!

Lorsque le métro est arrivé à la station St-Laurent, trois personnes en shorts de jeans et en t-shirts aux manches découpées sont entrées dans mon wagon et se sont assises sur les bancs autour de moi—le banc en face de moi et celui directement à mes côtés étaient occupés. Dès leur entrée dans le métro, les trois punks (un surnom que je leur donne avec la plus grande tendresse) ont commencé à *déranger* les gens autour en parlant fort et en débattant vivement entre elleux. Ce soir-là, j'avais oublié mes écouteurs ce qui m'a parfaitement disposée à écouter leur conversation. Le sujet contentieux de l'heure : la couleur du mohawk de l'artiste qu'iels étaient allés voir en concert quelques heures auparavant. Deux membres du trio affirmaient avec certitude que les cheveux du chanteur étaient jaune fluorescent, alors que l'autre les accusait de daltonisme; les cheveux de l'artiste étaient *clairement* vert fluorescent. Toute l'interaction était vraiment comique, spécifiquement parce que le trio semblait être un peu soûl. Pourtant, la scène semblait véritablement causer un problème pour les autres personnes dans le wagon; un bon nombre de coups d'œil inquiets et/ou suspicieux ont été lancés dans leur direction jusqu'à ce qu'iels sortent du métro à la station Joliette. À plusieurs reprises, la femme assise devant moi a cherché mon regard; la première fois, elle m'a regardée, elle a regardé le trio et elle a roulé

les yeux. Son agacement m'a immédiatement dérangée, mais ce qui m'a vraiment irritée c'était qu'elle avait présumé que je serais d'accord avec elle, que moi aussi, je dédaignerais ce manque de respect pour la *bienséance*. Bien qu'iels m'étaient déjà sympathiques, j'ai eu une dose renouvelée d'affection pour le trio. À un moment particulièrement intense du débat, une des membres du trio s'est retournée vers la femme devant moi pour lui demander son avis par rapport à la couleur des cheveux du chanteur. Sans même répondre, la dame s'est levée et s'est déplacée plus loin dans le wagon. Il avait, pour moi, quelque chose de particulièrement violent[21] dans ce refus complet d'être interpellée. Toutefois, en se levant, la dame a libéré la place juste devant moi, que la membre du trio qui venait tout juste d'être ignorée s'est empressée d'occuper. Dès qu'elle s'est assise, j'ai commencé à lui parler.

- *Finalement, il était quelle couleur son mohawk?*
- *Ah! Toi aussi tu veux le savoir! Mon ami ne me croit pas, mais j'ai des photos pour prouver que ses cheveux étaient jaune fluo!*
- *Montre-les-moi donc, les photos, je vais voir si je peux vous aider à trancher.*
- *[Elle sort son téléphone et commence à me montrer des vidéos du concert] Ah… voyons donc! Ses cheveux sont mauves, esti!*
- *Je pense que c'est juste l'éclairage!*
- *T'as ben raison ma belle, mais là on ne pourra pas voir la vraie couleur.*
- *Vous revenez du Metropolis?*
- *Ouais, c'était un esti de bon show!*

[21] Je crois que j'ai vécu ce moment comme violent à cause à ma sensibilité vis-à-vis de l'importance de créer des solidarités entre personnes qui partagent des univers.

J'ai continué à parler et surtout à rire avec le trio jusqu'à leur sortie du métro, où nous nous sommes chaleureusement dit au revoir avant la fermeture des portes du wagon. J'ai eu le sourire aux lèvres jusqu'à mon retour à la maison. Bien que cette interaction n'ait pas eu lieu dans un *pit*, elle est néanmoins intimement liée à mes préoccupations qui le concernent. À cet égard, c'est un moment qui m'indique ce qui est possible lorsqu'on choisit (d'essayer) de s'appartenir, même lorsque les liens de proximité ou de communauté ne sont pas clairs d'emblée.

Il y avait quelque chose dans la frénésie post-concert du trio que je trouvais familier et dont je voulais m'approcher; il y avait aussi certainement ce mémoire et toutes les réflexions au cœur du processus d'écriture qui ont influencé les proximités que j'ai nourries ce soir-là. À ce titre, je tiens à dire que je suis consciente que mon appartenance au/avec le trio s'est matérialisée au détriment d'autres appartenances potentielles. Certes, j'aurais pu choisir d'appartenir à/avec la dame assise devant moi qui s'est déplacée lorsqu'elle a été invitée à joindre la discussion du trio. J'aurais pu choisir l'appartenance que je percevais comme majoritaire : celle qui était dérangée par le joyeux chaos occasionné par le trio. Pourtant, il y avait quelque chose qui m'agressait profondément dans l'idée de cette appartenance avec les polices de la bienséance. Ultimement, j'ai été inspirée par la théorisation d'Elspeth Probyn quant aux implications de l'appartenance.

> *I write in order to remind myself of the ways in which belonging hinges on not belonging, to raise the ways in which the manners of being at the threshold may provide another perspective from which to view the complexities of identity, difference, subjectivity and desire* (Probyn, 1996, p.14).

Ainsi, loin de moi l'idée de suggérer que l'appartenance, ou le désir d'appartenir, soit une chose facile. À ce titre, il est crucial d'insister sur la nature problématique[22] de nos appartenances, dans le *pit* comme ailleurs. Je cherche à suspendre l'élan « normal » qui nous fait sentir que nous appartenons (ou pas) avec certaines personnes et pas d'autres afin d'essayer de révéler des solidarités potentielles qui pourraient nous aider à nous orienter vers cet horizon utopique où nous nous aimons mieux. À la suite de l'anecdote que je viens de raconter, je suis habitée par plusieurs questions. *Pourquoi appartenir avec le trio plutôt qu'avec la majorité des gens dans le wagon? Comment ce désir résonne-t-il avec le reste de ce chapitre? Qu'est-ce que ça veut dire d'essayer d'appartenir à contre-courant du/des sens communs?*

En réfléchissant à la première question, quelques pistes se présentent à moi : une dose saine de *contrarian spirit* m'habite assurément et l'idée de déranger les personnes très sérieuses dans le métro me fait rire; je veux être proche de celleux qui sortent du *pit*, même si c'est un concert auquel je n'étais pas; le débat qu'iels ont me divertit et j'aime participer à ce genre de conversation où l'intensité des arguments n'a rien à voir avec le (non) sérieux de l'objet de débat. Peut-être un peu plus près de mes sensibilités théoriques et politiques, il y a cette intuition que je préfère appartenir aux/avec les gens autour de moi plutôt que de choisir une appartenance avec un système disciplinaire. Il existe cette règle implicite qui nous intime qu'on ne devrait pas faire « trop » de bruit dans le métro, afin de ne pas

[22] Ici, le terme est utilisé dans un sens pratique. Je cherche à m'éloigner de ses utilisations qui signifient une charge morale négative qu'on voit surtout dans des contextes d'activisme en ligne chez les personnes issues des générations milléniales et Z. Je veux surtout dire que nos appartenances sont génératrices de tensions et de tiraillements : qu'elles ne vont pas de soi, même si, *a priori*, on peut avoir l'impression que oui. En ce sens, je cherche à dire que nos appartenances peuvent (et doivent) être problématisées.

déranger les autres. Le fait de crier dans le métro est perçu comme une transgression impolie, voire dangereuse[23]. Pourtant, le trio n'était pas hostile et n'était certainement pas violent. Les trois punks contrevenaient simplement à « ce qu'il ne faut pas faire »[24] dans le métro. Je pense qu'à ce moment-là, sans que la réflexion ait été autant développée, j'ai choisi d'appartenir au/avec le trio parce que c'était la façon la plus claire pour moi de m'orienter vers (et de m'approcher) des gens qui partageaient mon univers.

Selon les structures d'appartenances « normales » j'aurais dû me ranger avec la majorité (silencieuse) dans le wagon qui faisait sentir sa désapprobation par des regards méprisants vers le trio. Toutefois, cette appartenance, même si elle était partagée par la majorité des personnes dans le wagon, ne faisait pas en sorte que toutes ces personnes s'appartenaient mutuellement entre elles. Plutôt, tous les regards dédaigneux illustraient comment nous appartenons au système disciplinaire, comment il s'exerce à travers nos corps, comment il peut surveiller, ordonner et policer le comportement de ses sujets. Je me demande pourquoi nous prêtons une allégeance si forte à une entité—composée d'un ensemble d'éléments

[23] Souvent, les gens qui crient dans le métro sont intoxiqués et/ou visiblement aux prises avec des enjeux de santé mentale. En général, ce genre de comportements sont considérés comme dangereux d'abord et avant tout pour les autres usager.e.s du métro—d'ailleurs depuis le printemps 2024, la Société de Transport de Montréal (STM) a nettement augmenté la surveillance dans le réseau de métro afin de répondre au « phénomène grandissant d'insécurité » (Ouellette-Vézina, 2024). Ce genre de discours—qui nous fait présumer que les personnes qui consomment des drogues en tirent une forme de jouissance qui les rend dangereuses pour nous qui n'en consommons pas (ou du moins, pas de manière aussi destructrice)—nous permet collectivement de nous détacher d'une réalité autrement plus difficile à vivre; les gens qui consomment des drogues de manière destructrice le font parce qu'iels souffrent. Toutes nos politiques publiques de revanche « *[misrecognize] trauma and lack as jouissance—and [they do] so because to acknowledge that trauma would be to recognize [their] own responsibility for producing it* » (Proudfoot, 2019, p.19). Notre capacité à comprendre pourquoi les gens consomment des drogues comme iels le font dépend de notre volonté à nous engager avec la magnitude des souffrances qu'iels vivent, du fait de leurs marginalisations et des violences qui sont inscrites dans leurs corps et leurs histoires.

[24] Lorsqu'il définit le dispositif, Foucault présente une formation stratégique sans sujet. « L'objectif existait, donc, et la stratégie s'est développée, avec une cohérence de plus en plus grande, mais sans qu'il faille lui supposer un sujet détenteur de la loi et l'énonçant sous la forme d'un '*tu dois, tu ne dois pas*' » (Foucault, 2000). En ce sens, même s'il n'y a pas nécessairement d'énonciateur spécifique qui interdise de crier dans le métro, « tout le monde » sait comment s'y comporter.

hétérogènes—qui nous punit tout en faisant de nous de bonnes petites machines à punir. Il n'y a pas de fin; il n'y a pas de paix. Je ne peux m'empêcher de croire que nous avons plus à gagner si nous choisissons de nous appartenir mutuellement, même si ça implique que nous devons être plus patient.e.s, plus dou.x.ces, et plus tolérant.e.s. Il me semble que des mondes plus vivables seraient des mondes *with more grace for each other*.

II. Rester avec le trouble

Si je m'applique à travailler avec les désirs d'appartenance qui animent celleux avec qui je partage le concert, il me faut développer une approche qui me permette de composer avec le potentiel non-alignement de tous ces élans. Je tiens aussi particulièrement à exprimer une des positions intellectuelles et affectives qui motive en grande partie mon positionnement par rapport à ce projet. Dans un contexte où l'ensemble des systèmes interdépendants d'exploitation, de subjugation, de dépossession et de violence contribuent à l'érosion des liens que peuvent tisser entre elleux des personnes appartenant à des communautés affectives imaginées ou incarnées (« *embodied* »), je trouve qu'il est particulièrement crucial de s'engager *à corps défendant* contre les forces qui nous poussent à croire et agir comme si nous étions des choses dont nous pouvions (devrions) nous débarrasser.

Concrètement, je désire m'opposer aux discours et aux pratiques qui sous-tendent un ensemble de croyances, lesquelles s'articulent autour de l'idée que la présence des autres dans une foule de concert est principalement un risque pour notre appréciation individuelle de l'expérience. Lesdits discours et pratiques que je critique m'ont été donnés à sentir lors

de mes propres expériences dans le *pit*, dans des espaces de fandom en ligne où je participe et dans mes conversations sur les concerts dans ma vie personnelle. Les déclinaisons de ces logiques sont multiples et changeantes, mais est toujours présente une prédisposition à être irrité.e, dérangé.e, lésé.e. Avant même d'être dans le *pit*, nous avons refusé de nous disposer aux solidarités du moment, aux tendresses gratuites.

Si nous intériorisons que nous devons composer à contre-cœur avec la présence et les désirs des autres, nous participons à nous encastrer de plus en plus dans une lecture de la situation qui voudrait que la présence des autres soit un élément qui risquerait de porter préjudice à Notre Bien. Ainsi, dans ce mémoire, je prends le pari d'essayer de faire-avec[25] celleux qui partagent le concert avec moi, afin de travailler à contre-courant de l'enfermement individuel capitaliste qui nécrose nos possibilités utopiques[26]. De manière concrète, je suis témoin de ces logiques tributaires du capitalisme quand j'entends d'interminables conversations sur « l'étiquette du *pit* » qui ne serait pas respectée par la quasi-totalité des membres du *pit*. L'obsession quant aux normes souhaitées du *pit* me semble souvent recouvrir un besoin de punir « les autres » pour leurs transgressions perçues. À ce titre, je suis inspirée par la proposition de Donna Haraway (2016) qui nous invite à « rester avec le trouble » lorsque nous créons des proximités-parentés (« *making kin* ») avec celleux qui partagent nos univers.

---

[25] Ici, je conçois l'idée de faire-avec comme synonyme de collaborer avec. Dans le vocabulaire québécois familier, « faire avec » peut impliquer l'idée qu'on se résigne à accepter/faire quelque chose, mais ce n'est pas l'utilisation que j'en fait présentement.

[26] Il semble qu'en d'autres termes, je souhaite m'éloigner d'une lecture marchande des concerts. En essayant de revenir à l'expérience partagée, je souhaite mettre une distance entre l'idée de dizaines-centaines de personnes qui viennent séparément jouir d'un service, dans un contexte où iels sont tou.te.s en mesure de « gâcher » le moment les un.e.s pour les autres.

> *We—all of us on Terra—live in disturbing times, mixed-up times, troubling and turbid times. The task is to become capable, with each other in all of our bumptious kinds, of response. Mixed-up times are overflowing with both pain and joy—with vastly unjust patterns of pain and joy, with unnecessary killing of ongoingness but also with necessary resurgence. The task is to make kin in lines of inventive connection as a practice of learning to live and die well with each other in a thick present* (Haraway, 2016, p.1).

À mon sens, « rester avec le trouble » implique au moins deux plans sémantiques importants pour la proposition que je cherche à faire. D'une part, il nous faut rester avec le *trouble* entendu au sens de *chaos.* Si nous cherchons à nous éloigner de nos réflexes disciplinaires afin d'imaginer d'autres manières d'être ensemble, et ce même lorsque nous n'agissons pas de manière exemplaire, nous aurons besoin d'être créati.f.ve.s et nous devrons être prêt.e.s à tolérer l'inconfort qui vient avec le changement. Rester avec ce qui est chaotique c'est rester quand le mouvement, les soubresauts, les tiraillements et les chocs nous mènent vers un horizon que nous espérons. D'autre part, il faut rester avec le *trouble* entendu au sens de *ce qui est flou ou ce qui n'est pas clair.* Dans un contexte où une grande quantité de personnes différentes sont réunies dans le *pit*, nous serons forcément confronté.e.s à des désirs qui ont peu (ou pas) de sens pour nous. Pourtant—et je dois cette réflexion à la patience de mon amoureuse, qui est *restée avec le trouble* de mes propres élans disciplinaires pour les dénouer—nous n'avons peut-être pas besoin de tout savoir et de tout comprendre des gens autour de nous pour choisir d'être avec elleux. Une des manières de refuser l'élan disciplinaire dans le *pit* nécessite potentiellement que nous ne cherchions pas à adopter la position morale qui surveille et qui juge les sujets à partir d'un point de vue surplombant. Rester avec le trouble, à mon sens, doit donc aussi être un geste qui honore l'agentivité de chacun.e dans la mesure où nous interagissons entre nous *de bonne foi.*

III. Les proximités de nos peaux

Une des manières, pour moi, de « rester avec le trouble » implique de passer par les proximités qui s'offrent à nous lors du concert. Je pense spécifiquement à la proximité des corps, au chevauchement des peaux; les contacts accidentels et souhaités qui participent à donner une texture particulière à l'expérience. Je m'intéresse à la peau comme surface de contact non pas pour délimiter une intériorité et une extériorité claires qui seraient propres à mon expérience[27], mais plutôt parce que je conçois que la peau est un espace liminal et perméable à partir duquel il est possible de matérialiser certains aspects de ce désir d'appartenir. Sur ce point, je m'appuie, entre autres, sur la théorisation d'Elspeth Probyn qu'on retrouve dans *Outside Belongings* (1996).

> *To replay Donna Haraway's question, "Why should our bodies end at the skin?" (1985: 96), I also want to ask why skin should end at our individual bodies? For what I am trying to capture in these essays is the sense that belonging expresses a desire for more than what is, a yearning to make skin stretch beyond individual needs and wants. I am committed to finding and experimenting with different modalities of registering the sensation of that longing. It follows that I risk privileging my own perspective. While I am well aware that I walk a thin line that at any time may disappear into narcissism or endless auto-reflexivity, I maintain that the body that writes is integral to the type of figuring I wish to do. It a body that is fully part of the outside it experiments with* (Probyn, 1996, p.6).

La nature des interactions dans le *pit* est largement influencée par le fait que les gens qui s'y retrouvent partagent un espace exigu. En ce sens, la peau est vraiment sollicitée comme surface de contact. Par ailleurs, cette attention à la peau—à la mienne lorsqu'elle touche

[27] Ici, j'essaie de refuser une conception de la peau qui agirait comme le médium par lequel mon expérience du concert est hermétiquement scellée et exclusivement individuelle. Je cherche justement à saisir les circulations d'affects, ce que les gens qui musiquent ensemble partagent. Je suis spécifiquement inspirée par le travail de Ganaële Langlois sur les textiles comme médium. « *The skin is not only what delineates me from the world, what encloses me. It is also porous, breathing that is to say; it enables the outside – the air, a touch – to penetrate in me* » (Langlois, 2022, p.70).

celle des autres—permet de souligner des moments qui se déroulent lorsque peu de mots sont échangés. Lorsque nous sommes dans l'univers obscur et tonitruant du *pit*, nous devons souvent *passer par nos peaux* pour communiquer. La proposition de Probyn me permet de m'attarder à ces passages, ces transferts et ces connexions.

IV. Qu'est-ce qu'on peut bien faire de nos corps dans le pit?

Tous les « pits » n'engagent pas nos corps de la même manière. À ce titre, les façons de danser et de bouger dans un *pit* dépendent d'une variété de circonstances. Il est important donc, de préciser que dans la majorité des cas, j'ai été dans des *pits* où il n'y avait pas de « *moshing* », par exemple. À titre indicatif, je suis habituellement dans le *pit* pour des artistes de indie rock, de folk et de pop où la majorité des personnes présentes sont de jeunes femmes. Il n'est évidemment pas exclu que ces genres de musique et ces publics puissent produire des *pits* où l'on « mosh », mais dans mon expérience, ça n'a pas été le cas. Nonobstant cette observation, il est crucial d'interroger comment les corps bougent dans le *pit*, en prenant en compte de contextualiser les pratiques qui y sont rattachées.

V. Rester avec le cœur brisé, au-delà des équivalences simples

Rester avec le trouble, pour moi, ça implique aussi de rester en sachant que l'espoir et les efforts qui sont déployés pour s'inscrire en porte-à-faux vis-à-vis les structures de violences qui organisent et qui disciplinent nos corps ne seront pas toujours équivalents (en termes de proportion, de force, de portée, etc.) par rapport au poids desdites structures de violences. C'est de dire, aussi, que la théorie n'arrivera probablement pas à parer le gouffre incommensurable des besoins qu'elle cherche à combler, mais qu'elle n'est pas pour autant

inutile. Il faut écrire avec le cœur brisé; il faut écrire en sachant que nous libérons des lucioles dans une abyssale noirceur. Ce que j'essaie de dire, ici, c'est que je n'écris pas en présumant que tout est déjà perdu et qu'à ce titre, écrire est comme n'importe quelle autre chose. J'écris parce que, malgré sa relative insignifiance, cette écriture témoigne de mon engagement vis-à-vis de mondes plus vivables. L'utopie est un projet qui requiert que nous continuions d'essayer, même lorsque notre espoir est déçu. « *The hopeful, incommensurable project of being-with is a complex and flawed one that is nonetheless utterly necessary* » (Muñoz, 2019, p.213).

Il faut écrire malgré les asymétries entre les besoins-douleurs-violences et les outils que nous avons pour « *tend to* » (s'occuper de) ces besoins. Dans sa conférence intitulée « *Hope in the Face of Heartbreak* » présentée à l'Université de Toronto en 2013, Muñoz s'adresse aux personnes réunies dans la salle pour leur parler de la nécessité de nourrir un espoir qui sera assurément déçu. Selon lui, nous devons abandonner l'illusion que toutes choses sont, par ailleurs, égales. Le projet utopique—du moins dans sa forme théorique—n'est pas en mesure d'exercer une force proportionnelle aux besoins qu'il cherche à satisfaire, mais cela ne le rend pas inutile pour autant.

> *It seems that we must participate in a shared act of commoning to embrace the resonances implicit in the various ways that knowledge production and social movements, like lovers and loved objects, are bound to miscomprehend each other, be at odds, and even be disgruntled but, nonetheless, must find their replenishing commonness. Perhaps the fantasy that needs to be debunked is that things must line up, that commensurability is the exclusive way in which theory and practice must encounter each other* (Muñoz, 2019, p.213).

Ce que nous pouvons trouver, en choisissant d'être près les un.e.s. des autres mérite que nous nous y dévouions, même lorsque nous nous frustrons, lorsque nous nous comprenons mal, lorsque nous nous heurtons. S'aimer mieux, implique pour moi, que nous choisissions de nous aimer avec obstination; encore et malgré toutes les raisons qui nous pousseraient à abandonner. Pour que nous nous aimions mieux, j'ai l'impression que nous devrons choisir de nous aimer imparfaitement encore un peu.

Vignette 3 – Triple Dog Dare

Une grande femme à l'expression dure, vêtue de son uniforme noir, se tient dans l'entrebâillement de la porte du théâtre Massey Hall et je la trouve immédiatement charmante. Tous ses mouvements dans l'espace exigu sont rapides et assurés—elle semble assez solide pour porter le poids d'une vie avec aplomb. Je dirai, des mois plus tard, que j'ai une attirance viscérale pour les personnes compétentes en pensant à elle. Alors qu'elle nous fait entrer dans le hall, je m'empêtre les pieds et les mains dans mes béquilles. Elle nous mène, mes amies et moi, vers le pit comme Orphée, sans se retourner. J'imagine que c'est parce qu'elle sait que nous suivrons; que nous arriverons assurément à bon port.

***

Le parterre du stade Forest Hills est un terrain de tennis. Avant le début du concert, je suis assise sur le court *pour ménager mon dos. Autour de moi, des dizaines et des dizaines de paires de Doc Martens sont aux pieds de personnes qui me ressemblent. Je vois autant de bras aux tatouages délicats et éclectiques que de casquettes colorées et de longues jupes aux couleurs neutres. J'entends le tintement heureux de mousquetons plein de clés accrochés fièrement sur les* belt loops *de jeans et de pantalons Dickies. Alors que le concert s'apprête à commencer, je me retrouve debout derrière deux hommes blancs dans la cinquantaine en polos de golf et en bermudas beiges. Pendant le* land acknowledgement *du groupe autochtone*[28] *sur scène—une partie intégrante de chaque concert pour cette tournée—les deux hommes commencent à parler fort entre eux. Ils s'offusquent que les jeunes de nos jours ne soient pas fiers de leur pays; ils chignent à propos de ce grand théâtre qui «* gets in the way of the music ». *Même si ma propre position par rapport à ce geste—qui ne fait pas quelque chose d'assez concret pour améliorer les réalités matérielles des peuples autochtones sur leurs territoires ancestraux non-cédés—est compliquée, je me sens immédiatement protectrice des jeunes qui sont courageusement sur scène pour parler*

[28] Pour chaque date de leur tournée en 2023, *boygenius* invitait un groupe de personnes autochtones à venir sur la scène avant le concert pour prononcer un discours de reconnaissance territoriale. Ce geste (symbolique) sert habituellement à contextualiser les dynamiques d'occupation des espaces et à rendre visibles les histoires coloniales qui servent à organiser lesdits espaces. À ce titre, cette pratique génère son lot de critiques que je n'aurai pas le temps d'explorer ici. Pour avoir une idée des problématisations qui ont été publiées quant aux « *land acknowledgements* » je suggère les articles de Robinson et al. (2019), de Kelsey Blair (2021), de Theresa Ambo et Theresa Rocha Beardall (2023) ainsi que de Harrison Gerson (2023).

de leurs communautés. Pour agir par rapport à ce sentiment de rage, je fais ce qu'une personne de ma génération sait si bien faire : je sors mon téléphone pour tweeter[29]*! Il n'y aura pas de solidarité de ma part autour du projet national; je suis techno-légalement canadienne et ce avec une bonne dose de cynisme et de mépris.*

***

Je dois avoir dit le mot magique.
« This feels like you don't care about disabled people's experience ».
Les murmures de connivence autour de nous se taisent; les vautours qui nous épient encaissent le choc et évaluent la charge de ce qui vient de leur être balancé.
« I'm sorry if that's how you feel *».*
Judicieuse mobilisation de ce registre affectif; si ce n'est que perception. Ce ne sont que des sentiments comme des bruised fruit*. Ce ne sont que de jeunes filles déraisonnables dont on peut disposer aisément. Avec leur grandes émotions, comment pourraient-elles comprendre ce qui semble tellement évident?*
I can't believe you made Syd cry. You absolute loser. You're only scared of a lawsuit, of the potential noise.
Tu essaies de t'évader en français. Absolument pas. Je t'attends dans toutes les langues.
Dis-le encore, que certaines choses ne sont simplement pas possibles.
Comme si c'était du hasard.
Nos amies forment une chaîne humaine autour de Syd pendant le concert.
Pour qu'on évite de toucher le corps à fleur de peau avec les dagues bienveillantes.
Pour qu'on soit entre nous, au royaume utopique.
Je pleure pendant Triple Dog Dare.
Nothing worse could happen now
Nothing worse could happen now
Nothing worse could happen now

[29] Le tweet a été supprimé quelques minutes plus tard, parce que je suis hantée par l'idée de notre participation constante (et trop volontaire) à une société de surveillance. En écrivant par rapport au concert, j'offrais ma localisation (quasi) exacte, en temps réel, à n'importe quelle personne qui verrait mon tweet.

Vignette 4 – 805 days since (par Sydney)

805 days ago, I experienced joy so brand new and significant that it changed my life.

When I decided that I was leaving Victoria for Toronto for university in 2020/2021, being able to go to concerts was part of the pull. I had been to a few prior - some Taylor Swift shows as a child in Vancouver and Edmonton, mostly - but almost no one I listen to tours Victoria, and the cost of going to Vancouver, particularly as a teenager, is significant or logistically impossible. I immediately started planning shows to go to when the move was confirmed, and while many of those shows were of course postponed or cancelled, I saw Phoebe Bridgers in Ohio in September of 2021 as my first concert since 2015, followed by Pom Pom Squad in March of 2022 as my first 19+ show, a week after my birthday (the bouncer wished me a happy birthday!). That was the show that changed everything.

Beyond it being my first 19+ show and one of the first shows I had attended in quite some time, it was also the first time I had ever been to a show that was standing room only. As a wheelchair user, I had always bought accessible seating assuming it was my only option, but here I was - being offered a ramp up to the dance floor in the back of a bar and sitting front row, about to see a band I had loved since long before the move. I did not even necessarily expect to be someone who wanted to be in the pit, but I had found myself at Phoebe Bridgers that past fall feeling unexpectedly jealous watching the pit fill from the ADA platform. Additionally, this show was immediately after I moved from Waterloo to Toronto after dropping out of university due to intense ableism (and isolation I faced as a result of inaccessibility), so I was arriving to that venue excited and hopeful… but also slightly defeated and nervous.

Instead of being met with the usual blend of either being stared at, ignored, or outright excluded that I had become so used to, I quickly befriended those around me on the floor and felt like I belonged in a room of strangers for the first time in years, or even in my life. The show was also incredible, to get to hear songs live and so up close that had pulled me through that past year was more meaningful than I could explain or will ever be able to

put into words. For the first time, a show felt like a shared experience that I, myself, was a part of rather than simply observing, and I felt seen and understood - as a woman, as a disabled person, as a queer person. Above all, I felt truly alive and like I was in my body, like the light was not only at the end of the tunnel but that I was in it, and suddenly everything was bright and shining and made sense. I was not thinking about what people thought of me, or if I was welcome, because I knew that I belonged without it even needing to be said out loud.

From then on, I started buying my tickets exclusively general admission. It was like I had experienced what life was for, and I wanted to do it again as many times as I could and as often as possible. Where music offers people the opportunity to feel understood, but also celebrated with in their best moments and kept company through their worst, concerts are a physical representation of that space and community. Because of the love and belonging offered to me and shared with me at that show, I stopped wondering if being up front was possible for someone who looks like me, and knew that if I wanted to be there, I deserved to be.

Since then, I attend as many as 50 shows a year, always general admission floor (and front row!) unless a venue's physical design or ableist staff prevent me from being in "my spot". Mixed into weeks full of incredible shows has been barriers big and small; subtle jabs that hurt more than I like to admit where security guards ask me if I am "sure [I would] like to be in the pit", asking me if I know I do not "have to be".

Vignette 5 – Love is found in the concert crowd (par Nadiya)

I'm sitting listening to home video on my record player for its 1st birthday. How crazy is that, one year old; i think it's my favourite lucy album. I still don't know why hot & heavy brings me to tears since hearing it live, that will be a mystery i'll have to live with forever. i hope you take a moment for some joy and warmth today, and every day. you deserve it.

the past couple of months have been busy for me. i've seen a lot of people and made lots of new friends and/or new ig followers. it's like something changed after the blog post about loneliness. i don't know if it was me or gig culture, but something shifted and rather than feeling lonely in these spaces i'm sharing my passion for music with other people who feel the same way. there's love running through the veins of crowds at the moment, given freely with little expectation of anything back.

it's like for the 4 hours you're in that venue you make a pact with the people around you, you look after each other, you laugh and love each other and its okay if you're listening into each other's conversations and butting in—this is now an open forum and everyone's opinion matters. you form common enemies (mine is green jack wills cap man at the phoebe bridgers show, and group who pushed to the front at the harry styles when i went for a wee). what could it be but love that motivates you to be good and patient with the people around you when you owe them nothing? it has to be love.

i often forget all the different ways music unites us all. in the most obvious way, it's the reason i know so many of you, we would not have met if we didn't come to twitter looking for other people who loved an artist and their work the same way we do. i collect joy when my friends see these artists, when they interact with them in any way, i live vicariously through you, feeling similar excitement as i see your video of the show.
what else could have motivated the two 15 year olds to look after my bag as i went to look for the loos at the harry styles show and for them to celebrate when i finally made my way back to them? what else could have made us cheer for the girl who was too apprehensive to take a picture at the haim show on her disposable camera? what else could have had me swapping places with four essential strangers at the julien baker show so we would all

have a good view at one point? what else would have motivated the women at the hozier show to talk to me about psychology master programmes and what i should do with my life. why else would someone let me lean on them real quick as i put my boot back on at phoebe bridgers? its love. it has to be.

VI. Retour réflexif – Comment s'appartenir ?

1. S'appartenir : inclure et exclure

Quand je parle des désirs d'appartenance de celleux qui partagent le *pit*, je parle spécifiquement d'un tissage de liens entre les personnes présentes. Il est vraiment important pour moi de spécifier que le désir d'appartenir ne concerne pas l'intégration à « une grande et unique communauté 2SLGBTQIA+ ». En ce sens, le désir d'appartenance n'est pas, pour moi, un mouvement concerté de personnes qui cherchent à intégrer un groupe déjà formé (et formalisé). Par ailleurs, je ne pense pas qu'il soit pertinent de réfléchir l'appartenance sur la base de marqueurs identitaires—qui gommerait certainement une variété d'autres expériences—qui seraient partagés par l'ensemble des membres du groupe. À mon sens, il y a une force beaucoup plus puissante à explorer lorsqu'on laisse le désir d'appartenir se suffire à lui-même. Cette manière d'aborder l'appartenance permet également de se concentrer sur le mouvement des gens les un.e.s vers les autres, sans présumer que certaines personnes « vont » nécessairement ensemble parce qu'iels partagent des identités sociales. Je suis spécifiquement inspirée par la proposition de Sam Bourcier dans *Queer Zones* (2011) quant à la responsabilité du sujet queer vis-à-vis ses appartenances.

> *L'objectif du sujet de la théorie et de la praxis queer est de rester « out » (dehors) quand il est « in » (dedans). Celui-ci garde non tant la mémoire des « homosexuels » que la mémoire des opérations de coupure et d'exclusion : il occupe une position queer plus qu'il n'est gai ou lesbienne* (Bourcier, 2011, p.154).

L'avantage de rester « out » est parfaitement aligné avec mes propres préoccupations : le sujet de la praxis queer est appelé à problématiser ses appartenances. En adoptant cette position, ce sujet est également plus à même de résister des formes de cooptation et de

dépolitisation de ses identités[30]. Par ailleurs, je tiens à réitérer que l'appartenance implique nécessairement des exclusions et que toutes les exclusions ne se valent pas. Lorsque je refuse d'appartenir à/avec les hommes dans le *pit* à Forest Hills, c'est parce que je cherche à tisser des appartenances à l'extérieur du projet national colonial qui dépossède les peuples autochtones depuis des centaines d'années. Lorsque les agent.e.s de sécurité disent à Sydney qu'elle n'a « pas besoin » d'être dans le *pit* ou lorsqu'iels lui en refusent tout simplement l'accès, elle est exclue au nom d'un système capacitiste qui présume que les personnes *disabled* ne devraient pas être dans le *pit*. Cette exclusion repose, entre autres, sur une conception infantilisante et déshumanisante des personnes *disabled* dans la mesure où nous croyons que ces personnes ne pourraient pas « se débrouiller » dans un *pit*. Qui plus est, les personnes *disabled* sont souvent exclues du *pit* parce que des propriétaires de salles de concert n'ont même pas pensé qu'elles pourraient vouloir y être. Au fond, je veux appartenir avec celleux qui sont investi.e.s dans le projet utopique qui nous demande de nous aimer au-delà des systèmes de violence et de discipline. Cet élan vers les autres est surtout perceptible dans le texte de Nadiya, lorsqu'elle présente en succession rapide, une collection de moments où elle s'est retrouvée à vivre des moments de solidarité et de générosité avec des inconnu.e.s.

[30] Je pense ici, entre autres, à l'homonationalisme tel qu'il a été théorisé par Jasbir K. Puar (2007), au fémonationalisme tel qu'il a été théorisé par Sara Farris (2017) et au sécularonationalisme tel qu'il a été théorisé par Leïla Benhadjoudja (2017).

2. *L'accessibilité est un mot (trop) heureux*

Au regard de la contribution de Sydney, il me semble nécessaire de réfléchir des appartenances qui vont au-delà des « questions d'accès/sibilité ». Pour ce faire, je m'appuie sur la problématisation des appartenances au prisme du concept d'accès/sibilité de Corinne Lajoie (2022). Dans son article intitulé « *The Problems of Access: A Crip Rejoinder via the Phenomenology of Spatial Belonging* », l'autrice dénonce la nature consensuelle (et dépolitisée) du concept d'accessibilité. Selon elle, le cadrage de tous les enjeux auxquels sont confrontées les personnes *disabled* en termes d'accessibilité ne permet pas de révéler le spectre de marginalisations qui traverse les expériences de ces personnes. À cet égard, l'accès est considéré sans équivoque comme positif, même lorsque celui-ci n'est pensé qu'en fonction d'une fraction de la population *disabled.*

> *It is generally assumed that access is something we should desire; it is, after all, a necessary condition for inclusion. But this general assumption belies deeper problems. At a political level, the voices and priorities of disabled people (especially poor disabled people and disabled people of color) still take a back seat to those of policy makers, administrators, and large institutions in determining what access means and when access needs are met* (Lajoie, 2022, p. 320).

Par ailleurs, l'accessibilité est un terme qui permet de ne pas en utiliser d'autres qui génèrent des réactions affectives plus négatives de la part des personnes *abled.* « *When some words sound shiny and happy, other words, like 'sexism', 'racism', or 'ableism' sound angry and noisy* » (Lajoie, 2022, p. 321). Lorsqu'on choisit de parler d'accessibilité, l'attention est portée sur des considérations pratiques dans des espaces spécifiques : la présence d'interprètes en langue des signes; la présence de rampes et de portes automatiques; la possibilité de s'assoir (voire de s'étendre) pour ne nommer que celles-là.

L'accessibilité nous permet d'éviter de parler de systèmes et de structures de violence à l'égard des personnes *disabled;* ce terme permet aussi aux personnes *abled* de ne pas penser à leur complicité vis-à-vis un système qui fait de leurs corps la norme, et ce, par le biais de l'exclusion violente de tous les corps qui « ne répondent pas aux exigences » de re/production.

Pour qu'un *pit* puisse favoriser des appartenances multiples il n'y a pas de recette magique d'accessibilité. Les personnes *disabled* ont des expériences et des besoins qui varieront certainement en fonction de leur trajectoire de vie et des circonstances propres à chaque concert. Il n'y a aucune manière de prédire comment même les meilleures mesures d'accès pourraient influencer à quel point les personnes *disabled* vont pouvoir tisser des appartenances dans le *pit*. En ce sens, je trouve que la proposition de Corinne Lajoie est particulièrement intéressante dans ses résonances avec le propos de Muñoz quant à l'incommensurabilité entre la pratique et la théorie du projet utopique.

> *The experience of belonging is characteristically varied; it cannot be described monolithically, because belonging is ongoingly negotiated in temporally extended lived situations and interpersonal dynamics. I also do not think that our sense of belonging univocally requires that body and world be seamlessly integrated or optimally bound* (Lajoie, 2022, p.329).

Selon elle, les appartenances peuvent être tissées même lorsque les espaces ne sont pas parfaitement adaptés aux corps qui les habitent. Il y a donc, une marge de manœuvre significative dans laquelle il est possible de négocier des appartenances, même lorsqu'un *pit* n'est pas ergonomiquement disposé à faire fleurir l'amour. Même lorsque les lieux sont hostiles, il semblerait que les interstices de douceur s'offrent tout de même à nous. Je pense

à Sydney, qui s'est littéralement jetée dans des escaliers, tandis que quelqu'un transportait sa chaise, lorsque l'absence de rampe l'aurait empêchée d'être dans le *pit*. Je pense aussi à sa dignité, qu'on bafoue constamment en lui posant des questions déshumanisantes; en lui refusant l'entrée au *pit*; en lui parlant comme un enfant ou un animal; en la forçant à se battre pour appartenir. Je pense à sa fougue, à sa résilience et à sa rage, que j'estime toutes autant, parce qu'elles lui ont permis de survivre jusqu'ici. Je me demande à quoi pourrait ressembler un *pit* qui ne la taxe pas émotionnellement et physiquement comme c'est le cas actuellement.

Par ailleurs, le but n'est pas de prétendre que tous les besoins qui seront exprimés dans le *pit* exigeront les mêmes ressources pour être comblés. Dans un contexte où nous cherchons à être ensemble, avec toutes les complexités et les particularités qui peuvent émerger, nous devons être conscient.e.s que l'étendue des besoins varie énormément d'une personne à l'autre. Je suis particulièrement inspirée par les théories crip[31] dans la mesure où elles rejettent les représentations des personnes *disabled* comme des super-héros qui sont capables de faire « toutes les choses qu'une personne normale peut faire ».

> *I am disabled. I do rely on others to live and work, in different ways than able-bodied people. I don't always want people to see "beyond my disability" and congratulate me on the ways I am independent and abled. I am a misfit/crip, learning the costs and value of that role* (Spies, 2021, p.304).

[31] Les théories *crip* peuvent être traduites en français par « les études critiques du handicap ». Je conserve le terme en anglais parce qu'il est cohérent avec mes sensibilités quant aux « mauvais sujets » de la praxis queer. *Crip*, qui est dérivé du mot « *cripple* » est historiquement considéré comme un terme péjoratif à l'endroit des personnes handicapées. Comme le mot queer, il a été l'objet d'une récupération par des activistes handicapés qui ont choisi de célébrer ce que la société capacitiste considérait comme abject.

Il y a, pour moi, une réelle nécessité de voir nos besoins comme moralement neutres en plus d'être co/produits par un ensemble de circonstances socio-historiques. Certaines personnes ont simplement plus de besoins à combler que d'autres dans le *pit* et nous devrions toujours opérer de manière à inclure celleux qui doivent composer avec le plus d'obstacles. Rendre le *pit* accessible de manière formelle (et logistique) pour des personnes *disabled* est certainement une des manières de répondre à certains besoins, mais comme je l'ai abordé précédemment, l'accès ne couvre certainement pas l'ensemble des manières par lesquelles les personnes *disabled* sont habituellement exclues du *pit*.

Leçon d'étiquette

I dreamt last night of a sign that read, "The end of love"
And I remember thinking even in my dreaming
It was a good line for a song
Florence + The Machine, 2018

Everything I've done
Easy violence, easy violence
Sun June, 2023

Nothing in the world belongs to me
But my love mine, all mine
Nothing in the world is mine for free
But my love mine, all mine, all mine
Mitski, 2023

I. Est-ce qu'on peut être dans le pit sans parler d'étiquette?

À mon souvenir, toutes mes expériences récentes dans le *pit* ont impliqué des conversations sur une forme ou une autre d'*étiquette.* En fait, toutes les conversations dont je me rappelle ont tourné autour du « manque » d'étiquette dans le *pit.* Parfois, il était dit que la pandémie de COVID-19 était responsable de ce manque flagrant d'étiquette chez les participant.e.s du *pit,* comme si les années de crise globale avaient altéré de manière permanente notre considération pour autrui et avaient érodé la bienséance qui vernissait nos interactions pré-catastrophe épidémiologique[32]. Si la pandémie n'était pas à blâmer, une autre explication populaire soulignait la présence « d'enfants » dans le *pit.* À cet égard, je tiens à mentionner

[32] Au moment où j'écris ces lignes, à l'été 2024, une vague de COVID-19 sévit de manière particulièrement intense. Alors que les cas augmentent avec une vitesse fulgurante, on en parle peu dans les médias. Les mesures préventives qui visent à limiter la contagion, comme les masques dans le transport en commun, ont été largement abandonnées. Même si le message officiel est que « la pandémie est terminée », j'ai de la difficulté à penser que ce soit motivé par autre chose que les logiques capitalistes d'un monde où la classe économique dirigeante exige que ses travailleu.r.se.s soient de retour au boulot. Il y a certainement des réflexions à avoir sur notre capacité (et notre volonté) à prendre soin des un.e.s. et des autres dans ce contexte, même si je ne pense pas que l'origine de nos problèmes soit la COVID-19. À mon sens, l'urgence d'une situation comme la pandémie exacerbe et expose des logiques et des dynamiques qui sont à l'œuvre depuis beaucoup plus longtemps.

qu'à la lumière de mes expériences, lesdits enfants sont plus souvent qu'autrement des adolescent.e.s d'environ seize ou dix-sept ans, tandis que les adultes qui passent les commentaires ont environ la mi-vingtaine. C'est cette absurdité un peu comique que je tiens à souligner, parce qu'elle témoigne, à mon sens, d'une tendance obsessive dans le *pit* qui vise à identifier les comportements et les groupes « problématiques ». Ce jeu répété place d'un côté un *nous* raisonné, calme, « normal », adulte, sérieux et de l'autre, un *eux* irrespectueux, dérangeant, hystérique, trop intense et immature. Le *pit* se retrouve, donc constamment dérangé par ce *eux* aux allures changeantes. Pourtant, d'une fois à l'autre, les membres du *pit* ne semblent pas s'entendre sur une étiquette définitive qui pourrait organiser les interactions dans le *pit*. D'un concert à l'autre, et surtout d'une personne à l'autre, la liste des comportements inacceptables s'allonge et se rétrécit. Pourtant, chaque personne réfère invariablement au même terme « d'étiquette du *pit* (ou du concert) » pour critiquer l'apparent manque de savoir-vivre de celleux qui importunent autrui lors de concerts. De manière non-surprenante, il arrive parfois qu'une personne dans le *pit* critique un comportement qu'elle qualifie d'inacceptable—parce que celui-ci contrevient à sa définition de l'étiquette—et qu'elle se retrouve tout de même à avoir exactement le même comportement. À la lumière de ces expériences, dans un contexte où le terme me semble omniprésent tant dans les *pits* que dans les communautés de fans en ligne dans lesquelles je participe, j'ai cru important de m'y intéresser plus longuement pour essayer de comprendre comment son utilisation transforme nos manières d'être dans (et de faire) le *pit.*

Vignette 6 – Nobody in this pit has any etiquette!

July 4th, 2013 – Centre Bell, Montreal, Quebec

The concert is about to end, and my hands are shaking from what I am about to do. I think about the long hours spent twisting the plastic flowers around the metal frame; I think about the hundreds of pictures I took in this flower crown; I think about the boys touching it, and maybe putting it on their own heads. Time passes through the shutter of my camera-turned mind. Seconds thump against my chest. It's now or never. I frisbee the flower crown toward the stage, and by some divine intervention, it lands squarely at the feet of Zayn Malik. He takes a step, picks it up. My breath hitches. He is holding my flower crown, and it will be years before I read Leslie Jamison, but in this moment, he and I are part of the same dream. My desire spans lifetimes before my eyes. In the time it may take for me to conjure up the scenario which gets me backstage, he has tossed the crown back the way it came with the flick of a wrist. I can see it delicately make its way back into the crowd, not too far from me, where another girl catches it. I don't think much; I just march my way over there, as something powerful pushes me forward.

"*I was the one who threw the crown on the stage.*"

I don't know why, but she immediately turns to me and puts the crown into my hands. She has every reason in the world to keep it and yet, without a word or hesitation, she gives me the thing Zayn Malik just tossed at her. I wordlessly accept it; I am entirely too stunned to speak. The generosity floors me more now than all those years ago.

April 9th, 2022 – Club Soda, Montreal, Quebec

It isn't cute when you and your friends jam your elbows in my back and your beer sloshes around in the cup and onto my shirt.

"Sorry, it's just that our friend is waiting for us up at the front!"

One must respect the classic hustle, I guess. Even though I am annoyed at your nerve, I am in no way trying to fight with you about half a meter. Your friend does not exist! Long live

The Friend at The Front™! I side-step your group and think to myself that you guys are kind of assholes.

October 1st, 2023 – Merriweather Post Pavilion, Columbia, Maryland

The gates open and the flood of bracelet-wearing-dyed-hair-having-queer-looking girls pours down over the lawn of the venue like an end-of-times procession. We are told not to run, and that suggestion sways nary a bolter. The barricade is a couple of hundreds of meters away, a raft for the coming hours in this journey. I am tasked with a most important job, which is to secure two spots: one for myself and one for my friend, Attou, who is joining me later. At a quick glance, the Lana Del Rey girlies have long sped ahead and are starting to crowd the barricade. Since I am working with about five feet and one inch of vertical space, I quickly must decide: either I can squish myself behind the already packed couple of rows in the *pit* to be closer physically to the stage, or I can choose to sit in the first rows of the elevated seated area. My arthritis and willingness to save a seat for Attou make me opt for the second choice. I know that if I can put my purse, my water bottle and my flannel shirt on the seat next to me, Attou will be able to join me very easily. I also know that being able to sit for the whole day will mean that I won't be in agonizing pain by the end of it. As I am sitting down in the second row, with an unobstructed view of the stage, I strike up a conversation with the red-headed girl in the first row in front of me. We remark with knowing smiles on the size and tightness of the crowd in the *pit*, on the closeness of the people stood together. From the clothing (and specifically from the merch people are wearing) we conclude that most of the people in the *pit* are there to see boygenius or Lana Del Rey. Both of us are there for the former. We get to talking about things that are annoying about the *pit* during a festival: the pushing, the lack of personal space, the long hours of staying up, the fear of losing your spot if you leave to go get food and water, when the people around you are not being friendly, the weird sense of competition that can develop over time, fighting for a setlist and the list goes on. We congratulate ourselves on being more *rational* about our seating choices for the day: we get to sit down, we get to come and go easily, we have a wonderful view and most of all *we don't feel the NEED to be suffering up there in the pit, because we are Normal™ Adults™ who are Normal™ about the situation.*

As we are having this conversation, something gives me pause. I am stuck with the impression that, in many ways, we have been the people we are criticizing, and in even more meaningful ways, we still are those people. I wonder about the function of this conversation: if it's a way for us to bond over a shared experience, or if it might be something more. A voice in the back of my mind tells me that we may be processing the jealousy of not being in the *pit* by trying to construct any argument that would convince ourselves (and others) that our experience will be better than the one the people in the first row will have. There is something sad and funny to me about how we cannot speak our desires plainly lest we be categorized as those wild, emotionally deranged, hysteric fangirls. Even amongst ourselves—merch-wearing, lyric-tattoo-having, emotionally invested, starry-eyed fans—we cannot confess to the feeling in the pit of our stomachs that brought us here. I think back to my teenage years: my bedroom walls covered in One Direction posters, the *hunger* I felt to be part of the fandom, the mockery, ridicule and snide comments from my peers and teachers, the dismissal I felt when talking about the band that meant everything to me, and how inadequate it felt to be that excited over "*people who would never know who I was and didn't give a fuck about me*." I remember the searing pain of that sense of not belonging. I still feel the sticky unease of "*doing too much*".

I think about what it means to punish each other and ourselves for the perceived ugliness of the things we earnestly desire. I think about how we crush and bury the voice that tells us that, given the chance, we would absolutely choose to be right up against that barricade. All this desire we fail to metabolize turns into condescension, because we are deeply invested in policing ourselves so that we do not appear uncouth and childish. It makes me resentful to think that I have denied myself uncomplicated joy in a world where it does not come cheap. I wonder about the red-headed girl and her teenage years. I give her a bracelet I made, with an inside joke about Phoebe Bridgers: the beads spell "top sheet" and the rest of the bracelet is purple with fake pearls. She tells me she doesn't have a bracelet to trade, but it simply doesn't matter to me. I want her to have it. We might not have etiquette, but we have this. It is more than enough.

II. Problématiser l'étiquette

En parlant de mes expériences dans le *pit* lors de conférences académiques[33] ou lors de conversations avec des personnes qui n'étaient pas familières avec le *pit* comme il m'a été donné de le vivre, le concept d'une « étiquette du *pit* (ou du concert) » soulevait beaucoup de questions. Il est vrai, entre autres, que l'utilisation de ce terme engage des connotations intéressantes. De prime abord, j'avais une impression vague que l'étiquette était un concept dont l'utilisation était particulièrement genrée. J'avais en tête les manuels d'étiquette (Arditi, 1996; Foster, 2000; Paternoster, 2023) et les guides de la parfaite ménagère (Agence Canadienne Nationale, 1927) et une idée floue des « *finishing schools* » pour jeunes filles. Pour des références plus contemporaines, je pensais aux comptes sur TikTok que je voyais périodiquement, dédiés à l'apprentissage de l'étiquette et ce, spécifiquement à l'intention d'un public féminin. En faisant plus de recherches, j'ai trouvé plusieurs textes qui étudient comment l'étiquette permet de construire—et contraindre—les corps féminins. À ce sujet, l'ouvrage de Gwendolyn A. Foster intitulé *Troping the Body : gender, etiquette and performance* (2000) est particulièrement intéressant.

En effectuant des recherches, j'ai pu retracer l'étymologie du mot, ainsi que le contexte dans lequel il est apparu. À ce titre, l'étiquette a d'abord servi à marquer une rupture entre le continuum qui avait été établi entre l'Éthique en philosophie et les manières (« *manners* ») qu'on considérait jusque-là comme l'application pratique de ladite éthique. Le terme d'étiquette servait à souligner cette dislocation des référents : les manières ne découleraient donc pas directement d'une éthique plus large qui devait gouverner

[33] Je réfère ici aux éditions 2023 et 2024 du colloque Interférences organisé par les étudiant.e.s aux cycles supérieurs du département de communication de l'Université de Montréal.

l'existence même des humains. Ainsi, les manières—et donc, conséquemment, l'étiquette—auraient leur propre référent, soit celui des objets mineurs.

> *The very emergence of the word etiquette, a word that did not exist in its modern sense until its use in Lord Chesterfield's* Letters *(1774), pointed to that transformation [wherein manners were no longer seen as a practical extension of ethics, and now had a referent of a different order]. To Chesterfield, as to Locke before him (Arditi, 1989), manners no longer represented or translated anything but constituted their own "ethics"—albeit an admittedly minor, 'smaller' ethics. And indeed, in his writings, 'etiquette' meant* 'une petite éthique,*' a 'little ethics'* (Arditi, 1996, p.421).

Ce qui est intéressant, dans ce contexte, c'est l'introduction d'une sorte de morale ou de norme de comportement « autre » qui devait régir les interactions sociales. Le fondement sur lequel repose cette « petite éthique » demeure nébuleux, dans la mesure où les objectifs sont peu clairs. Disloquer les référents, d'accord, mais au service de qui et de quoi? Historiquement, il semblerait que l'étiquette ait toujours été une forme de coercition aspirationnelle, par laquelle la classe bourgeoise faisait miroiter la mobilité sociale (Foster, 2000). En ce sens, une personne pouvait croire qu'en adhérant parfaitement aux règles de l'étiquette, elle serait intégrée dans le monde social désiré. Ultimement, l'étiquette était moins liée à une forme de moralité impeccable, mais servait plutôt à instaurer des codes de conduite qui cristallisaient des rapports différentiels en leur donnant un air de noblesse et d'évidence. Dans l'extrait suivant, Paternoster[34] souligne, entre autres, comment l'étiquette est influencée par un ensemble de règles plus ou moins arbitraires, dont le but ultime

[34] Dans les ouvrages sur l'étiquette et sa philosophie que j'ai consultés, une distinction est faite entre la politesse et l'étiquette. Je n'aurai pas le temps de m'y attarder dans ce mémoire, mais les textes suivants ont été d'une grande aide pour saisir les nuances mentionnées : Arditi, 1996; Coleman, 2023; Martin & Stent, 1990; Parker, 1988; Paternoster, 2023.

concerne toujours une forme d'obéissance et d'abnégation qui favorise généralement la classe dirigeante.

> *Whilst politeness stays within the realm of morality, etiquette has to do with compliance to surface "forms", which have to be taught/instructed by the author and learned by the reader, that is, a young man cannot work them out for himself. The reason is that many etiquette rules are "absurd" and arbitrary, an obvious consequence of the fact that they are like a fashion, which varies with time and place, as pointed out by de Nogent* (Paternoster, 2023, p.104).

D'autant plus, dans bon nombre de contextes sociaux, l'étiquette servait à adoucir les affects négatifs qui pouvaient être vécus par des personnes issues de classes marginalisées, lorsque les personnes issues de classes privilégiées bénéficiaient d'avantages et de traitements préférentiels. En ce sens, l'étiquette arrivait à justifier les inégalités et à les enraciner dans le sens commun.

> *Numerous contextual areas of etiquette are governed with rules that are rooted in social hierarchy. […] Crucially, he or she enjoys comfort, warm food, safety, a view, at the expense of the inferiors, without this being perceived by the latter as being impolite, that is, a selfish, unfair distribution of resources and a slight to their face. The higher in rank has the uncontested power to do things first and to occupy the best positions* (Paternoster, 2023, p.283).

Il me paraît ainsi que l'étiquette sert, donc, à favoriser une fluidité dans les interactions et à éviter l'expression de conflits et de frictions (Foster, 2000). Cette fluidité codée permet de préserver, à mon sens, la rigidité des rapports différentiels et des logiques de domination qui les sous-tendent. C'est, entre autres, le propos de Foster, qui s'inspire du livre de Thomas Kochman intitulé *Black and White styles in Conflict* (1983).

> *Kochman sees the power of etiquette as "administrative" in his examination of the basis for codes of social governance. He takes the popular definition of etiquette, "showing consideration for the feelings of others" (205), and through*

> *an analysis of the term others, he finds that "within mainstream etiquette, there is a sociocultured bias, or predisposition, in favor of low keyed assertive public behavior" (207). Kochman, an African American, sees etiquette as a form of social propaganda. 'Mainstream American etiquette accomplishes socially what mainstream American society wishes to accomplish politically… [so that] established authority can exercise its power with a minimum of resistance and/or risk'* (Foster, 2000).

Néanmoins, pour certains aut.eur.rice.s, l'étiquette est une manière de rendre commun le plus « haut standard » de comportement, afin limiter les conflits et les frictions qui sont causées par un manque d'auto-censure. En ce sens, l'étiquette serait une forme de « *self-policing* » (auto-sanction) que chacun.e serait tâchée d'appliquer à sa propre vie pour le bien commun. « *The law can be said to exist to compensate for the failure of etiquette. If we had perfect etiquette, we would not need the law* » (Martin & Stent, 1990, p.247). Pour ces aut.eur.rice.s, l'étiquette n'a rien à voir avec le maintien des rapports d'oppression, puisqu'il est généralement moins bien vu qu'une personne dans une position « supérieure » transgresse les règles de conduite que l'inverse.

> *The concept of noblesse oblige is etiquette's demand that the rich not only avoid taking easy advantage of the poor, but that the rich actually treat the poor more considerately than their peers. One of the most heinous crimes known to etiquette is being rude to a subservient person, such as an employee, who is not in a position to respond in kind. Etiquette considers this behavior far more reprehensible than rudeness toward an equal or a superior* (Martin & Stent, 1990, p.253).

Pourtant, malgré des intentions nobles, ces aut.eur.rice.s, l'étiquette neutralise la friction des rapports, mais ne neutralise en rien les hiérarchies qui construisent lesdits rapports. Même si, dans l'abstrait, l'étiquette s'applique à tou.t.e.s. sans discrimination, toutes les autres dynamiques qui organisent (et qui disciplinent) les corps dans l'espace ne sont pas gommées au regard de ces règles de « bonne conduite ». Comme le souligne Foster,

« *etiquette and conduct literature writers are intensely hegemonic, just as they pose themselves as politically neutral, and they reflect a systematic aestheticization of the culturally approved forms of desire* » (2000). Par ailleurs, dans leur texte, Martin et Stent traitent l'étiquette comme ce qui égalise les relations entre les personnes de classes sociales différentes, comme si les seules différences entre les riches et les pauvres pouvaient se vivre à travers le langage. Leur défense de l'étiquette comme outil malléable d'impératifs hypothétiques—puisque leur travail s'inspire largement de Kant—n'a rien à faire des violences matérielles subies par les personnes marginalisées. Ainsi, c'est assez ironique de voir que l'étiquette de la noblesse à laquelle iels font référence insiste sur le fait que « les riches ne doivent pas prendre avantage des pauvres » alors qu'iels sont riches précisément parce que d'autres sont pauvres. Ultimement, mon problème avec la présentation de l'étiquette dans le texte de Martin et Stent découle du fait qu'iels arguent en faveur d'une étiquette désincarnée, qui existerait à l'extérieur du contexte socio-historique qui l'a produite. À cet égard, j'ai tendance à croire que si l'étiquette permet de maintenir des rapports socio-politiques différentiels et d'en édulcorer les conséquences affectives, il ne s'agit pas d'un effet imprévisible et accidentel du système, mais bien de sa fonction. J'emprunte notamment à Anthony Stafford Beer son argument de 2001 pour illustrer mon propos.

> *According to the cybernetician, the purpose of a system is what it does. This is a basic dictum. It stands for bald fact, which makes a better starting point in seeking understanding than the familiar attributions of good intention, prejudices about expectations, moral judgement, or sheer ignorance of circumstances* (Stafford Beer, 2001).

Malgré mon différend avec l'articulation de Martin et Stent, iels identifient tout de même un aspect intéressant de l'étiquette, que je souhaite creuser plus longuement, soit l'idée que d'abord et avant tout, l'étiquette est un mécanisme qui vise à discipliner notre propre comportement. Les aut.eur.rice.s présentent ce type d'auto-censure comme relevant des mesures nécessaires pour le maintien de la civilisation, en positionnant l'adhésion aux règles de l'étiquette comme relevant d'un devoir moral. Certes, il n'est pas exclu qu'une personne puisse attribuer une valeur morale à l'étiquette, mais comme je viens de le présenter, l'étiquette sous ses airs de rigueur morale, encourage les individus à policer leur comportement et celui des autres pour préserver le statut quo relativement à la distribution sociale du pouvoir.

> *Post's description of a social order among women and men maintained through constant self-supervision and presided over by self-appointed members of Mrs. Grundy's army of etiquette police is much like one model of the modern prison, in which inmates are part of, and subject to, the enforcing gaze of an all inclusive panoptic perspective.*
>
> *In the "panopticon" prison system, as Foucault notes in Discipline and Punish, dominance is attained through the medium of constant, unwavering supervision, which finds its ultimate expression in self-surveillance. The inmate thus enters "a state of conscious and permanent visibility that assures the automatic functioning of power" (Discipline 201).*
>
> *The individual is simultaneously trained to perform specific roles under this unrelenting external/internal supervision, with the result that a great deal of the power of such a system comes from within each individual prisoner* (Foster, 2000).

À ce stade, je me demande quel est le prix de « faire pit » et de s'y comprendre à travers le prisme de l'étiquette. Si la fluidité des interactions sociales et la bienséance représentent les valeurs suprêmes du *pit*, quelles dynamiques sociales et politiques sont cristallisées entre les corps? Je ne peux pas m'empêcher de penser que nous méprenons—au détriment

de nos possibilités utopiques—la retenue et la politesse pour la solidarité, le sentiment de communauté et l'engagement mutuel. En éliminant la friction des interactions où notre fibre morale exigerait que nous campions émotionnellement, physiquement ou intellectuellement des positions inconfortables, nous exprimons des choses quant à nos relations avec les autres; notamment, que nous ne sommes peut-être pas tellement intéressée.e.s à être ensemble dans toute la complexité qu'impliquent des rapports de proximité. S'il y a à avoir Morale dans le *pit,* celle-ci doit exister, selon moi, sans le ressort punitif de l'étiquette qui mobilise exclusion et humiliation pour coercer le comportement des personnes en présence.

> *Etiquette is still about heavily scripted pathways of correct behaviour and access to detailed information is expensive. Considering that historical etiquette books catered for the social elite, not much has changed. Therefore, despite the free guidance available online, etiquette has not shed its gatekeeping function.*
>
> *At the same time, it is still promoting itself as an anxiolytic, to reduce the very anxiety it causes by continuing to prescribe the rules for complicated ratification tests. The catch-22 of etiquette survives: etiquette is at the same time the cause and the remedy for anxiety. The catch-22 is no other than the paradoxical nature of etiquette observed by scholars of historical etiquette* (Paternoster, 2023, p.355-356).

J'arrive, à ce stade, à un point de ma réflexion où deux choses m'apparaissent autant importantes. D'une part, je pense que nous devons élever notre seuil de tolérance par rapport au fait d'être importuné.e.s par celleux avec qui nous partageons le *pit.* Il me semble qu'en acceptant de *rester avec le trouble* des autres, nous avons collectivement tellement à gagner. Je pense qu'il est également crucial de prendre le temps de se demander si la transgression que nous percevons vis-à-vis de l'étiquette souhaitée perpétue des cycles de violence et d'exclusion à l'égard de personnes marginalisées. Vis-à-vis des systèmes

d'oppression qui pèsent sur nos corps, nos rêves et nos désirs, s'offrir mutuellement de la patience et de la curiosité nous permet de solidifier nos solidarités. Ce sont ces liens qui, je crois, nous permettent de tendre vers l'utopie. D'autre part, je pense qu'il est tout autant important de ne pas reculer devant les situations qui nous poussent à créer du chaos ou de la discorde dans le *pit*. En refusant de vivre le *pit* selon les termes de l'étiquette, il y aura certainement des moments désagréables, mais c'est parce que nous aurons choisi d'être ensemble et de s'engager vis-à-vis les un.e.s et les autres. En ce sens, si la fluidité des interactions régies par l'étiquette protège la rigidité des structures relationnelles, je me demande ce que nous avons à gagner en sacrifiant cette fluidité; je me sens désirer le chaos dans lequel nous pourrions faire advenir d'autres manières d'être ensemble dans le *pit.* Même si l'incertitude peut être insécurisante, il me semble qu'elle soit préférable à la violence des rapports de domination familiers inscrits dans nos corps. Ultimement (et inlassablement), je retourne à cette question initiale : au service de qui et de quoi orientons-nous nos corps, nos désirs et nos comportements dans le *pit*? À tout le moins, j'espère pouvoir tendre vers l'utopie en me détournant de l'étiquette.

III. « Puisque j'ai payé mon billet »…

Le concept d'étiquette du *pit* est également déployé dans un contexte où les logiques clientélistes/consuméristes animent les concerts. Dans la mesure où l'étiquette permet (entre autres) de (re)légitimer les rapports d'exclusion propres aux dynamiques de classe, il est intéressant de se pencher sur les façons de mettre l'étiquette au service de la propriété, par exemple. Un exemple qui me tient à cœur concerne le moment où un.e artiste demande

quelque chose à son/ses public.s et que ceux-ci sont confrontées par l'humanité[35] de la personne sur scène. Avant sa tournée *Laurel Hell* en 2022, la chanteuse nippo-américaine Mitski a été au cœur d'une controverse en lien avec des tweets qu'elle a publiés sur son compte officiel. Un extrait desdits tweets est reproduit ci-dessous, mais les originaux ont été supprimés peu de temps après leur publication initiale.

> *Sometimes when I see people filming entire songs or whole sets, it makes me feel as though we are not here together. This goes for both when I'm on stage, and when I'm an audience member at shows. I love shows for the feeling of connection, of sharing a dream, and remembering that we have a brief miraculous moment of being alive at the same time, before we part ways. I feel I'm part of something bigger when I'm on stage and look to you, but [when] you are gazing into a screen, it makes me feel as though those of us on stage are taken from and consumed as content, instead of getting to share a moment with you.*
>
> *Ultimately, it's your night, and I want you to enjoy it as you like. I don't want to be greedy, I'm fortunate enough to get to play! Just putting out there that sometimes, if we're lucky, we can experience magic at a show. But only if we're there to catch it* (Mitski, 2022).

Dans les tweets, Mitski demande aux gens qui seront dans la salle lors de ses concerts—toutefois on peut présumer qu'elle s'adresse particulièrement aux personnes dans le *pit* qu'elle peut voir à partir de la scène—de limiter leur participation au spectacle par le biais de leur téléphone cellulaire. D'un point de vue de la demande elle-même, mais aussi de la manière de faire la demande, il me semble que Mitski ait été tout à fait raisonnable, réfléchie et sensible. D'autant plus, sa demande n'a pas été accompagnée d'une

[35] Quand je dis humanité, je veux dire que, de manière très littérale, les personnes sur scène sont des humain.e.s qui sont également présent.e.s au moment du concert. Je tiens à soulever cette idée, parce que dans mon expérience, il arrive fréquemment que les personnes dans le *pit* traitent les personnes sur la scène comme si iels n'étaient pas réellement là, en chair et en os. Je n'ai pas l'espace pour me pencher sur les raisons qui peuvent expliquer ce (nouveau) rapport au concert, mais je trouve qu'il est quand même important de souligner qu'il est fréquent que les personnes dans le *pit* agissent comme s'iels assistaient à une performance enregistrée, lors de laquelle les artistes ne pouvaient ni voir, ni entendre, ni interagir avec le public.

composante coercitive comme d'interdire ou de confisquer les téléphones cellulaires à l'entrée de la salle de spectacle. Le but ultime de son intervention visait à favoriser la connexion spéciale qu'on peut vivre lors d'un concert; connexion qui requiert un degré de présence et un mode d'engagement particulier. Les réponses à la série de tweets de Mitski ont été intenses, pour le dire ainsi.

> *In response to her plea to put the phones down during her current tour, followers lashed out. One Twitter user replied, "Bestie that's great and all, but some of us have mental health issues that cause dissociation & i film to remember the moment i'm not looking at my phone the entire time just to press record on." Other fans piled on to that sentiment, claiming that ADHD and depression necessitated their reliance on their phones. Eventually, the response grew so fervent and negative that her management team deleted the tweet* (Gordon, 2022).

Alors que certain.e.s fans ont justifié l'utilisation de leurs téléphones en mentionnant des troubles de santé (mentale), d'autres ont évoqué le fait d'avoir payé un billet, ce qui leur donne le droit de « faire ce qui leur chante » lors du concert (@justlikehheaven, 2019; @KMJeezy, 2024; @rosemaa4, 2024; @wybsam, 2019).

> *if they pay for the ticket they're allowed to do whatever they want lol. stop caring about other people's experience and focus on yours* (@wybsam, 2019)

Ce qui est intéressant—et un peu drôle, dans une certaine mesure—c'est que de part et d'autre du débat, le concept d'étiquette est invoqué pour défendre et justifier toutes les positions. D'une part, il semblerait que ce soit contraire à l'étiquette de dire aux gens quoi faire lorsqu'ils ont payé pour leur billet et d'autre part, ce serait contraire à l'étiquette que de déranger les autres membres du *pit* en obstruant leur vue avec un téléphone cellulaire. En gros, si on comprend bien, c'est contraire à l'étiquette de contrarier les gens dans *pit*—

ou de frustrer n'importe lequel de leurs désirs—et toutes les justifications existent pour soutenir ce point! Ce qui me dérange avec l'utilisation « *ubiquitous* » du concept d'étiquette, c'est que, dans une certaine mesure, toutes les opinions exprimées sont traitées comme relevant du même principe, alors que les logiques qui sous-tendent lesdites opinions peuvent être fondamentalement incompatibles. La personne qui critique l'utilisation des cellulaires parce que cela contribue à disloquer et éroder les liens entre les personnes sur la scène et celles dans le *pit* pense le concert comme une manière d'être ensemble et accorde de l'importance à l'expérience partagée. À son opposé, la personne qui postule que de dire à quelqu'un d'autre quoi faire dans le *pit* contrevient au principe d'étiquette du *pit* privilégie une interprétation du concert comme d'une expérience individuelle dont la jouissance (voire l'usufruit) peut être menacée par la présence d'autrui. Il me semble particulièrement parlant, pour revenir au tweet ci-dessus, que la personne insiste sur la séparation des expériences : selon elle, il est possible et même souhaitable d'isoler l'expérience de chaque personne qui assiste au concert. Je me demande comment nos possibilités utopiques dans le *pit* sont affectées par ce genre de discours ultra-individualiste. Je me demande comment nous pouvons tendre collectivement vers autre chose, si pour certain.e.s il est préférable d'ignorer celleux avec qui iels partagent ce moment et ce lieu.

Ultimement, ce que ces points de vue partagent, c'est le recours au concept d'étiquette pour exprimer des désirs par rapport aux manières d'être ensemble dans un *pit.* Il est intéressant que ces désirs soient exprimés par le biais d'un impératif collectif : peu de gens expriment leurs désirs à la première personne. Ainsi, dans ces affirmations, l'étiquette assume sa

fonction de mécanisme de légitimation. En ce sens, on peut dire que dans le *pit,* lors de concerts de musiques populaires, les luttes pour le pouvoir se jouent dans l'arène de l'étiquette : on cherche à imposer un standard de comportement par le recours à une forme floue de moralité, laquelle est plus souvent qu'autrement alignée avec les logiques d'un monde capitaliste marqué par des dynamiques de violence, d'oppression, de subjugation et d'exclusion.

Accessoirement, on peut supposer qu'il n'existe pas d'étiquette standardisée pour les *pits,* parce que ce lieu de socialité n'avait pas été d'intérêt pour les manuels et les guides d'étiquette du vingtième siècle. Par conséquent, j'ai l'intuition que le *pit* offre un espace où les interactions n'ont pas été ritualisées de manière (si) stricte et que cette indéfinition, couplée aux luttes contre les diverses matrices d'oppression, permet un flou sémiologique lorsqu'il est question d'étiquette. Au vu de mes engagements politiques vis-à-vis des concerts, j'ai tendance à partager l'opinion de Mitski et de la personne qui a tweeté la chose suivante :

> *by no means an original take but some of the responses to the mitski phone tweet really highlighting how fandom trains ppl to think of artists as products they have a right to consume, and not human beings they're in communion with* (Hughes, 2022).

Je ne sais pas si je suis entièrement d'accord avec l'idée que ce soit la participation au *fandom* qui crée cette réaction chez les fans, mais je partage le sentiment plus large par rapport au traitement réservé aux artistes. Je pense certainement que nos possibilités utopiques sont nécrosées lorsque l'on considère qu'un concert soit une occasion de récolter « ce qui nous est du » parce que nous avons acheté un billet. Selon moi, le refus de voir le

concert autrement qu'en termes de notre capacité à jouir d'un bien nous empêche d'être disposés à vivre cette magie dont parlait Mitski.

En parlant de cette situation avec ma directrice, nous avons remarqué que le sentiment d'individualisme était beaucoup plus apparent et revendiqué lors d'un concert que lors d'un match de sport, par exemple. À première vue, un match de sport comporte un élément spécifique et crucial pour favoriser un sentiment de solidarité entre les personnes qui y assistent : la compétition se joue (principalement) entre les individus qui sont, pour ainsi dire, sur la scène. Le fait de désirer une victoire pour « son » équipe me parait comme une excellente manière de favoriser cet être-ensemble : tou.te.s les partisan.e.s d'une équipe partagent un but commun, vers lequel leurs affects sont dirigés en chœur[36]. Lors d'un concert, du moins dans le *pit,* la compétition se vit principalement entre les membres du public. À mon sens, cette différence d'objectifs (émotionnels) explique largement l'animosité qu'on peut vivre dans un *pit.* Je reviendrai sur cette idée plus longuement dans le chapitre suivant, mais il me semble que de nos jours, ce qu'on « vend » aux personnes qui achètent des billets pour être dans le *pit* lors d'un concert, c'est surtout la possibilité de vivre une expérience émotionnelle cathartique *individuelle* avec celleux sur la scène. Selon Illouz (2019), le concert—et l'expérience unique promise—doit être compris comme une marchandise émotionnelle. Pour que ce désir soit réalisé, l'artiste doit offrir *à moi*, une expérience que les autres peuvent gâcher. Dès lors, l'utilisation de l'étiquette prend son

[36] Les affects dans un match de sport sont évidemment plus complexes lorsqu'on considère qu'un match de sport implique également des contacts avec les partisan.e.s de l'équipe adverse, mais à mon sens cette nuance ne nuit pas au propos plus général.

sens : dans une société capitaliste, il serait moralement abject de nuire à *mon* expérience si celle-ci est une propriété dont je dois pouvoir jouir pleinement en ayant acheté mon billet.

IV. Qu'est-ce que ça veut dire d'être en sécurité dans le pit?

Souvent, lorsqu'elle n'est pas utilisée pour protéger le concert comme « marchandise » dont l'usufruit est quasiment sacré, l'étiquette est brandie au nom de la sécurité de celleux dans le *pit.* En ce sens, il est courant d'entendre parler des meilleures manières d'alerter l'équipe médicale lorsqu'une personne s'évanouit dans la foule et que tou.te.s doivent se coordonner pour que cette personne puisse être sortie du *pit* et transportée vers l'aire de soins. D'autres considérations fréquentes sont relatives à l'importance de rester hydraté.e, d'aider une personne qui tombe par terre et de permettre aux gens de quitter le *pit* si c'est nécessaire. Dans toutes les conversation que j'ai eu sur la sécurité et l'étiquette du *pit*, les solutions et les moyens de prévenir des accidents concernaient des choses que les personnes *dans le pit* pouvaient—ou devaient—faire. C'est quand même intéressant que la sécurité soit pensée principalement en termes collectifs, spécifiquement quand la majorité des *pits* que je fréquente engage expressément un personnel de sécurité.

Pourtant, à l'instar de mes pairs, la présence accrue de personnel de « sécurité » ne m'apparaît pas comme la solution par excellence pour assurer le bien-être des personnes dans le *pit*. D'ailleurs, j'ai pu témoigner de la force de cette position assez récemment. En effet, au mois de mai 2023, lors d'un concert de la *Eras Tour* de Taylor Swift à Philadelphie, cette dernière a dû intervenir pour protéger une fan qui se faisait malmener par le personnel de sécurité. Dans les multiples vidéos qui existent de l'évènement, on

entend Swift—qui s'interrompt en plein milieu d'une chanson—crier pour que la fan soit laissée tranquille (The Independent, 2023).

She's fine!
She wasn't doing anything!
HEY! STOP! Hey, stop!

Il me semble que le différentiel de pouvoir et d'autorité confère aux membres du personnel de sécurité une possibilité d'exercer des formes de violence « légitimes »[37] avec une relative impunité. Le fait de compter les un.e.s sur les autres permet aux personnes dans le *pit* d'interagir sur une base plus réciproque et égalitaire.

En ce sens l'étiquette trouve peut-être, dans ce contexte, une résonnance intéressante. Malgré ses tendances à maintenir un statut quo sur le plans de l'articulation des dynamiques sociales, l'étiquette est également une forme de contrôle social qui ne s'en remet pas (nécessairement) à l'État. En ce sens, parce que l'étiquette concerne une « petite éthique » elle est généralement gérée par les individus elleux-mêmes.

> *While law addresses serious violations of morality, the first purpose of etiquette is to soften personal antagonisms and thus to avert conflicts, just as the first purpose of diplomacy is to avert war. […] Etiquette handles all those conflicts that can be controlled by restraints for which voluntary compliance is generally obtainable without legal sanctions. That is why etiquette restricts*

[37] À cause de mon parcours en science politique, il est difficile pour moi de ne pas penser à la formulation de Max Weber qui affirme que « l'État est l'institution qui possède, dans une collectivité donnée, le monopole de la violence légitime » (Weber, 2004). Dans un contexte où la majorité des salles de concert sont des lieux de propriété privée, le personnel de sécurité incarne le groupe qui détient l'usage de la violence légitime. C'est-à-dire que dans des situations qui sont jugées comme dangereuses, le personnel de sécurité est le groupe qui est habileté à répondre aux circonstances comme il le croit nécessaire et pertinent. Les rapports entre les personnes dans le public et le personnel de sécurité sont marqués par ce différentiel de légitimité. En ce sens, un.e membre du personnel de sécurité peut décider plus ou moins arbitrairement que le comportement d'une personne dans le *pit* est « dangereux » et que, par conséquent, elle doit être punie. Dans ce cas, les ressources matérielles sont presqu'entièrement à la disposition du personnel de sécurité pour appliquer le traitement disciplinaire. Les dérives et les abus me semblent comme des risques clairs et évidents.

> *freedom of expression more than the law does. Much of what people would say if they expressed their thoughts and feelings indiscriminately would be extremely provocative to others and a cause of social disharmony* (Martin & Stent, 1990, p.245).

À cet égard, l'utilisation du concept d'étiquette pour gérer les enjeux de sécurité dans le *pit* permet aux membres du *pit* d'être mutuellement responsables de la sécurité des personnes autour. Par le biais de l'étiquette—telle qu'elle représente une forme de devoir moral—il est possible de négocier une forme d'autonomie vis-à-vis les personnes qui sont légalement et/ou officiellement tâchées d'assurer la sécurité des personnes dans la foule. Ce genre de pratiques sont potentiellement inspirées par les *moshpits* qu'on retrouve dans les scènes hardcore, punks et alternatives. Ce que j'entends par là concerne spécifiquement l'ethos qui anime le groupe qui décide d'ouvrir un *moshpit.* À cet égard, il me semble que la règle d'or dans ce genre de *pit* est que « *we keep each other safe* » (@Josh_More, 2021). Historiquement, les moshpits avaient—et ont—lieu lors de concerts dans des scènes alternatives où il n'y avait pas de personnel de sécurité pour faire la gestion de la foule et du *pit.* En ce sens, les participant.e.s devaient assurer la sécurité les un.e.s des autres. Ainsi, un type de code de conduite—qui est, entre autres, appelé « *moshpit etiquette* » —s'est développé pour limiter les blessures et les accidents. Dans les *pits* que je fréquente, rares sont les moments où des gens tentent de faire du *moshing*, mais nous pouvons nous inspirer de leurs pratiques lorsqu'il est question d'assurer la sécurité et le bien-être de celleux dans le *pit*. À mon sens, l'idée que nous sommes responsables les un.e.s des autres favorise un engagement réciproque et mutuel qui nous apprend à développer des solidarités et des liens de communauté qui passent à l'extérieur des circuits habituels de punition, de discipline et de violence. D'autre part, il est également intéressant de penser que nous pouvons redéfinir

ce que la sécurité veut dire : pour qui et au nom de quoi nous agissons. Le *moshpit* est un endroit turbulent : le but de ce genre de danse est de se heurter les un.e.s aux autres, de sauter et de provoquer des contacts physiques qui peuvent être étourdissants. Selon plusieurs personnes, ce sont-là des gestes violents, agressifs et dangereux. Pourtant, pour les gens qui font du *moshing,* c'est une pratique qui ne menace pas *a priori* la sécurité des participant.e.s, dans la mesure où chacun.e participe demeure soucieu.x.se de soi et des autres. Dans le *moshpit*, l'agression, la violence et la sécurité sont définies en des termes qui émergent des pratiques du collectif et qui ne sont pas héritées de l'État, par exemple.

Dans un ordre d'idées similaires, au mois de mars 2024, j'ai eu l'immense privilège d'assister à une conférence donnée par Robyn Maynard en collaboration avec les organismes *École Sans Police* (ESP) et *Radical Educators Cultivating Equitable and Sustainable Spaces* (RECESS) à l'université McGill. J'ai été invitée par mon amie Attou, membre d'ESP, à venir écouter la présentation sur les pratiques de « *policing* » dans les écoles—surtout primaires et secondaires—au Canada. Dans la présentation qui portait sur les pratiques carcérales et leurs effets disproportionnés sur les enfants Noirs, la Dre. Maynard a expliqué que « le racisme était toujours perpétré au nom de la sécurité » (R. Maynard, conférence, McGill, 14 mars 2024). Par exemple, parce que nous avons intériorisé—dans un système articulé en partie par les logiques de la suprématie blanche—que les personnes Noires sont dangereuses et éminemment sujettes à commettre des crimes, nous normalisons la présence de police dans des écoles secondaires où la majorité des étudiant.e.s sont racisé.e.s. À Montréal, ce sont des écoles comme Georges-Vanier, Calixa-

Lavallée et Antoine de Saint-Exupéry qui me viennent à l'esprit[38]. Ainsi, des pratiques punitives violentes peuvent être légitimées et rationalisées parce qu'elles sont appliquées au nom d'un principe noble. Ce genre de constat me pousse à me demander quel genre de sécurité cherche-t-on à appliquer dans le *pit*? Je me demande aussi—et surtout—qui sont les personnes que nous essayons de garder en sécurité dans le *pit*?

En prenant en compte les fonctions qu'elle a historiquement visé à accomplir, je me questionne sur le genre de sécurité qu'il est possible de trouver dans le *pit* par le biais de l'étiquette. Dans la mesure où celle-ci visait à limiter les antagonismes et les frictions interpersonnelles qui pouvaient surgir dans des interactions entre des personnes de classes différentes, j'ai l'impression que dans l'ensemble, l'étiquette sert à pacifier les relations dans le *pit* en orientant les relations entre les membres selon des axes de domination existants. Ainsi, de manière générale, l'étiquette ne touche pas au cœur des rapports de violence qui font souffrir les personnes marginalisées; elle parvient simplement à masquer ces affects sous le couvert de la bienséance au profit des personnes qui bénéficient desdits rapports différentiels. En ce sens, l'absence de conflits que « permet » l'étiquette n'est qu'une illusion qui dépend de la coopération pacifiée des personnes marginalisées. À cet égard, un *pit* qui est « *sanitized* » (aseptisé), n'est pas nécessairement un *pit* « *safe* » (sécuritaire). Cette distinction est cruciale.

[38] Je n'ai pas le loisir de me concentrer plus longuement sur toutes les pratiques de « *policing* » qui visent les personnes Noires au Canada dans ce mémoire. À cet égard, l'ouvrage de Robyn Maynard intitulé *Policing Black Lives : State Violence in Canada from Slavery to Present* est particulièrement pertinent (Maynard, 2017).

Vignette 7 – In the name of safety (par Attou)

I've never really enjoyed having other people's attention drawn to me, mostly because attention usually serves as a reminder of all the ways that I don't fit in. I wish I could say that concerts act as a sanctuary away from that feeling—that the audience's collective worship at the altar of music provides a welcome distraction from me—that even I forget myself and my insecurities—that the low lighting in the room doesn't really allow anyone to see the colour of anyone else's skin or the outline of anyone else's body.

I wish I could say these things, but last weekend, at a music festival, I saw one of my favourite artists—a Black woman, like me—for the first time, during the headline set. As I sang along to some of her best-known lyrics, I caught myself quickly scanning my surroundings to figure out if any non-Black person was allowing the n-word to leave their lips. Thankfully, I didn't hear anything that could've upset me, but it reminded me that emotional safety in the pit can be so precarious—that it doesn't take much to interrupt the escape that the collective experience of live music seeks to offer.

This year, that music festival made it one of its main policies to put "safety first" by inviting attendees to "follow the golden rule: treat others the way you would like to be treated." While that is a noble statement, I'm left wondering if that's all it is—a statement. How does this statement further the project of making the space safer for everyone? Other concrete actions were taken by the organizing team for that purpose, such as adding naloxone and Narcan kits to the list of permitted items on the festival site and hiring a "squad" to prevent and address aggression and harassment targeting women, members of the LGBTQ+ community, and other people in situations of vulnerability.

Yet, I wonder if these measures can meaningfully coexist with others that align with the dominant understanding of safety and security, one that centers formal and informal policing methods in preventing and responding to violence. What good is it that a team is present to support victims/survivors of sexual violence if the primary solution available to them when they report is to press charges against their aggressors—if involving the state is the only proposed path to accountability? What message are we sending about whose

safety is being considered when access to the festival site is conditional to being searched by security guards and when the public transit station at the site's entrance is filled with armed—they carry extendable batons, but not firearms—special constables?

As a police abolitionist, I believe that we can do things differently and that communal experiences can teach us what the practice of keeping each other safe—of community-based solutions to harm—can look like. As a fan of live music, I believe that within spaces shared by concertgoers—and, specifically, the crowded, sweaty, intimate world of the pit—lie endless possibilities for discovery, connection, and care. I'm so deeply moved by the small yet significant ways in which we keep each other safe in the pit: how we share our own limited water supply when someone near us feels dehydrated; how when someone requires immediate assistance, we quickly, collectively alert emergency response teams with our own codes—e.g., moving our index fingers up and down in quick succession, pointing toward the target; how together we clear a straight path to that person for them to get the help they need.

These acts show how, despite the friendly (?) competitive urges that often inhabit us when we are trying to get (then stay) as close as possible to the artist on stage, we tacitly agree to push those urges aside when someone's safety is jeopardized. And isn't that what abolition is, at its core—a commitment to choose each other's well-being over our ugliest, most selfish tendencies?

Of course, this commitment calls for mutual trust, and trust must be earned, hence the need for relationship-building, for getting to know one another. Would I have been less on edge during the n-word moment had I known the people around me when it happened? Perhaps one step toward building (emotional) safety for all is transcending the self, leaning into our curiosity, and learning about others, from them, with them.

V. Arrêter de faire la police, même si tout le monde n'est pas gentil

À ce stade, une dernière considération quant à l'étiquette me semble importante à explorer. Dans un contexte où beaucoup de concerts sont rendus accessibles par le biais de photos et de vidéos prises et publiées sur les réseaux sociaux, l'expérience du concert et du *pit* se retrouve disloquée de sa temporalité et son lieu d'origine. En effet, il est extrêmement courant de pouvoir assister à des concerts dans leur intégralité à partir de nos téléphones. Généralement, cette option est décalée par rapport au temps réel du concert—les vidéos sont disponibles plus tard, lorsque la personne publie le contenu de sa pellicule sur les réseaux sociaux. Toutefois, dans certains contextes il est même possible d'avoir accès à une diffusion du concert en temps réel. Par exemple, pour chaque date de la *Eras Tour* de Taylor Swift, il est possible d'écouter le concert « live », même sans billet, parce que des fans assurent la rediffusion en direct sur Instagram, YouTube et TikTok (*How to Watch the Eras Tour Live*, s. d.). Sur les réseaux sociaux, les photos et les vidéos publiés n'archivent pas uniquement ce qui se passe sur la scène au moment du concert. En effet, il existe une énorme quantité de publications qui cataloguent des situations où certaines personnes « transgressent » l'étiquette du *pit.* Dans certains cas, les vidéos amassent des millions de vues et génèrent des milliers de commentaires : les punitions sur la « place publique » digitale sont plus souvent qu'autrement brutales.

Ainsi, je veux aborder l'influence des réseaux sociaux, surtout de TikTok™, par rapport à nos pratiques de surveillance des un.e.s et des autres dans le *pit*. Je suis, entre autres, inspirée par l'essai publié en 2022 par Rayne Fisher-Quann, intitulé « *west elm caleb and the feminist panopticon* ». Dans cet essai, elle questionne une vague de situations où des

personnes qui se sentaient lésées dans des relations interpersonnelles ont cherché à trouver une forme de justice en « exposant »—voir ici en humiliant—les personnes responsables à des millions d'utilisat.eur.rice.s de l'application TikTok. Ce phénomène, que Fisher-Quann appelle « *vigilante tiktokification* » pose un problème sur le plan de la proportionnalité de la punition en lien avec l'intense viralité des vidéos.

> *doing something that causes harm is rarely an ethical justification for an infinite number of strangers to enact unending cruel and vindictive revenge. doing something nebulously wrong is rarely a good reason to lose all rights to privacy and safety. most importantly, and perhaps most controversially, most people should be allowed to do sort-of-bad things without having to worry that 15 million people are going to know about it the next day, or that it will still be the first thing people find when they google you twenty years in the future* (Fisher-Quann, 2022).

La conversation qui m'intéresse le plus dans cet article—et que je trouve nécessaire dans le contexte des luttes féministes et queer actuelles, entre autres—concerne les manières que nous avons de répondre à des instances de torts et de violence.

> *when i think about the direction that feminism should be going, it's to a place of transformative justice, intimate community care, and compassionate self-reflection. we should be reaching towards radical empathy, not striving for detached, gluttonous consumption of spectacle.*
>
> *it's frustrating for me, too, that this conversation is happening around west elm caleb at all. I don't want it to seem like i'm defending this random shitty guy who looks exactly like all the random shitty guys who have hurt me! i don't want it to appear as though i'm placing irrevocable blame on the girls who first posted about caleb, some of whom i know personally and believe to be very smart and very kind. but i feel like the ongoing trend of mass surveillance based in puritanical ethics needs to be called out when it is most visible, and I believe that the reaction to people like caleb — however distasteful they might be — normalizes a standard of violent and punitive participative spectacle that can and will be swiftly turned against more vulnerable people for even less reason.*

> *tiktok, facebook, and twitter are apps created by tech oligarchs who prioritize nothing but the accumulation of monetary and political capital at the expense of society as a whole. these apps are not your friends, and they will never be a conduit for justice because they* just were not designed that way (Fisher-Quann, 2022).

Il peut être tentant de publier une vidéo à propos d'une personne qui nous a heurté ou qui a « transgressé » les règles de l'étiquette dans le *pit*. La vidéo court la chance de devenir virale : nous avons la chance d'avoir l'Internet™ de notre côté et d'être « *vindicated* » aux yeux de millions de personnes. Pourtant—et j'abonde dans le sens de Fisher-Quann sur ce point—cette satisfaction temporaire contribue à répandre les pratiques de surveillance qui permettent à l'Empire de discipliner et organiser les corps des individus en assurant le bon fonction du système (Acid Horizon, 2023). Qui plus est, la violence punitive générée par l'effort concerté de milliers d'usager.e.s est presque toujours disproportionnée quant au tort, qui lui, n'est pas nécessairement réparé dans les circonstances où il a été commis. Par exemple, selon moi, une personne qui joue du coude pour arriver à l'avant du *pit* ne mérite pas d'être humiliée et insultée par des milliers/millions de personnes sur le web. Les échelles sont complètement disloquées; la magnitude de la punition n'a rien à voir avec le tort.

Il y a un aspect crucial de mon engagement avec l'utopie que je souhaite expliciter à ce stade. À cet égard, une formulation que je partage avec ma directrice résume assez succinctement mon point : « l'utopie ce n'est pas uniquement quand le monde il est beau et il est gentil ». Je tiens à réitérer que mon attachement théorique et politique vis-à-vis de l'utopie n'évacue en rien les « mauvais comportements » qui peuvent arriver dans le *pit*.

Dans la mesure où je conçois que l'utopie nous fait tendre collectivement vers des meilleures manières de s'aimer, de se soutenir, d'être solidaires et simplement d'être ensemble, ce projet ne dépend pas de la collaboration pacifique (et pacifiée), douce et bon-enfant de tou.te.s. Je suis intéressée, justement, à explorer les implications de « rester avec le trouble » lorsque celui-ci me confronte, me heurte et teste mes ressources intellectuelles, émotionnelles et politiques. Je suis intéressée par des manière de réparer des torts qui dépassent les réflexes punitifs familiers. Je cherche cet *autre chose*, ces autres options, ces autres possibilités. Pour moi, l'utopie n'implique pas un *pit* où tous les comportements sont tendres, réfléchis et généreux; je ne conçois pas qu'un *pit* utopique soit exempt de conflits ou de violence. Dans mes rêves les plus portés par l'espoir, le *pit* est un endroit où notre considération pour autrui nous dispose à réparer les torts que nous causons, même quand les situations sont complexes et conflictuelles.

VI. Retour réflexif – Rester avec le trouble, contre l'étiquette et la police (en nous)

Dans ce retour réflexif, j'aimerais aborder deux moments qui ont été évoqués dans le mémoire, afin d'essayer d'éprouver mes attachements (Hennion, 2017) envers la proposition de Haraway qui nous encourage à *rester avec le trouble*. À cet égard, il me semble qu'il soit beaucoup plus aisé de rester avec le trouble lorsque le contexte nous permet de nous sentir en sécurité et/ou de nous sentir confortables. Par ailleurs, rester avec le trouble lorsqu'il existe une dimension comique à ce qui se passe m'apparaît être un engagement plus facile à vivre que dans des moments où l'on préfèrerait être ailleurs. En d'autres mots, je cherche à comprendre comment mon engagement théorique et

philosophique me permet de générer du sens lorsque je revisite des moments moralement nuancés et complexes que j'ai vécus dans le *pit*.

Dans un premier temps, il me semble important, de revenir sur l'anecdote du trio de punks avec qui j'ai passé un moment dans le métro parce qu'elle me permet d'aborder l'esprit dans lequel je conçois les appartenances et les solidarités possibles dans le *pit* et ce, contre nos réflexes punitifs et carcéraux. Inspirée par Sam Bourcier (2011) et Paul B. Preciado (2003), je pense que nous devons agir comme des mauvais sujets de la praxis queer dans le *pit* afin de faire émerger des potentialités utopiques.

> *Des voix se font entendre pour questionner la validité de la notion d'identité sexuelle comme unique fondement de l'action politique et pour y opposer une prolifération de différences (de race, de classe, d'âge, de pratique sexuelle non normative, de handicap). La notion médicalisée d'homosexualité, qui date du XIXe siècle et qui définit l'identité par les pratiques sexuelles, a été abandonnée au profit d'une définition politique et stratégique des identités queer. L'homosexualité bien policée et produite par la* scienta sexualis *du XIXe siècle a explosé; elle s'est vue débordée par une multitude de « mauvais sujets »* [39] (Preciado, 2003, p.24).

À cet égard, sans même connaître ces personnes—et ne sachant encore moins quels rapports iels entretiennent avec les concepts de genre et d'orientation sexuelle—nous avons pu nous reconnaître et nous allier dans le métro en tant que « mauvais sujets » de la praxis queer. C'est-à-dire qu'au-delà de nos identités sexuelles individuelles, nous avons réussi à faire des choix stratégiques à l'extérieur des sens communs qui lient habituellement les

[39] La notion de mauvais sujet de la théorie-praxis queer est développée par Sam Bourcier dans *Queer zones* (2011) comme suit : « la théorie queer affirme la nécessité du 'mauvais sujet' en réaction au sujet souverain qui cherche à maîtriser et dominer intentionnellement l'action et le langage. Ce 'mauvais sujet' revendique de nouvelles formes de représentation politiques dans les démocraties capitalistes mais génère également une critique du discours universitaire, de la construction des objets de savoir et notamment de la discipline » (p.153).

individus. C'est ce genre d'imagination et de créativité que nous devons mobiliser lorsque nous sommes dans le *pit* et que nous sommes confrontés à des comportements qui « dérangent ». En ce sens, il me semble crucial de questionner ce qui nous dérange dans lesdits comportements : au service et au nom de quoi mobilisons-nous nos réflexes punitifs. Il me semble qu'en bons « mauvais sujets » de la praxis—et de l'utopie—queer nous sommes appelé.e.s à refuser de céder devant les mécanismes sociaux qui renforcent des systèmes punitifs et violents. Quand les punks criaient dans le métro, c'est la bienséance qui en prenait un coup, mais la sécurité de personne n'était en jeu. L'étiquette qui insiste tant sur la fluidité des évènements sociaux et l'élimination de la friction dans les interactions nous fait croire, à tort, que le chaos, le bruit et le désordre sont des fautes morales graves. L'étiquette nous fait croire que l'obéissance et la docilité sont les piliers qui permettent de préserver la sécurité des tou.te.s. Dans un système social dont l'architecture dépend de rapports différentiels—dont la matérialité et les aspects intellectuels et affectifs sont incroyablement violents—l'étiquette garantit principalement la sécurité de l'injustice. À mon sens, notre devoir moral dans le *pit* (et dans ses extensions) est d'un autre ordre que celui prescrit par l'étiquette: nous devons choisir de voir plus loin, à travers les opacités de notre conditionnement social et des règles de bonne conduite pour arriver à choisir les personnes autour de nous. Nos solidarités doivent être auprès de celleux qui partagent nos conditions d'existence, pas auprès de systèmes qui dépendent de notre complicité pour nous exploiter.

Dans un deuxième temps, j'aimerais revenir sur l'évènement au cœur du prologue. Lors du concert en question, une femme avec qui je partageais le *pit* a profité d'un mouvement de

la foule qui se rapprochait pour me toucher et m'embrasser sans me le demander. Pendant longtemps, ça a été difficile de m'expliquer ce qui est arrivé ce soir-là. Je voulais comprendre exactement quelles circonstances avaient pu mener cette personne à agir de cette manière avec moi. Une part de moi est encore accrochée à ces questions. Je me demande quelles justifications ou quelles manières d'intellectualiser la situation lui ont servi. Parfois, je me demande tout bêtement si elle se souvient de l'évènement ou si l'alcool qu'elle a ingéré lui a permis d'oublier. Elle n'a jamais vu mon visage pendant l'acte; s'est-elle imaginé que je prenais plaisir à vivre cette intimité? Comment raconte-t-elle cette soirée à d'autres? Se sent-elle honteuse, contente d'elle-même, coupable? Il reste toutes ces traces dans mon corps : mes retours incessants, mes questions, ma nonchalance, mon inconfort, ma colère.

Dans cette situation, ma manière de rester avec le trouble[40]—contre l'étiquette et le recours à la police—aura été une succession de moments. D'abord, je me suis extirpée de la proximité physique de cette personne lorsque le concert s'est terminé et que ses mains ont quitté ma nuque. Je suis partie quand c'était fini. Par choc, surtout. Par peur, peut-être. Parce qu'il y a en moi ces choses—vestiges patriarcaux—qui m'empêchent de dire non lorsque mon corps est traité comme quelque chose dont on peut se servir. Parce que je ne veux pas brusquer. Parce que je ne veux pas heurter la personne en la confrontant à mon inconfort, à la violence de la situation. En rétrospective, j'aurais aimé avoir eu le courage

[40] Je tiens à dire que, pour moi, *rester avec le trouble* n'est pas une manière de dire que j'aurais dû rester dans la situation inconfortable/dangereuse. Je pense qu'il est entièrement possible de rester avec le trouble en priorisant notre bien-être. Il est primordial que je n'induise pas de confusion : je ne pense en aucun cas qu'il soit louable, d'un point de vue théorique ou politique, d'accepter les violences que nous vivons. Je ne pense pas que la souffrance soit moralement noble ou porteuse d'une sagesse autrement inaccessible. Que ce soit clair : j'aurais préféré que la situation que je décris ne se soit jamais produite. Mon engagement théorique et politique aurait été le même, peu importe.

de prendre ses mains et les ôter de mon corps. J'aurais aimé avoir eu le courage de me retourner pour lui dire que je n'étais pas intéressée par ce genre de proximité physique.

Dans les moments subséquents, alors que je rentrais à l'hôtel, j'ai raconté ce qui s'est passé à des personnes en qui j'ai confiance, qui sont ma famille choisie et qui ont tou.te.s des engagements anticarcéraux similaires aux miens. Je n'ai pas pu en parler aux personnes avec qui j'étais au concert—qui étaient dans une autre section de la foule—pour tellement de raisons : je n'avais pas la force d'en parler à voix haute; je n'avais pas encore digéré l'évènement; je suis particulièrement protectrice d'une des personnes qui était présente et je ne voulais pas la rendre triste. Ce soir-là, la douceur et la présence de mes ami.e.s, A., K. et N. ont été des forces réparatrices que je n'ai pas les mots pour articuler adéquatement. J'ai été accueillie, écoutée et comprise dans tous mes affects les plus compliqués et contradictoires : j'ai été portée et protégée par leur amour.

Plus tard, quand le chaos des affects s'est atténué et que je cherchais à créer du sens autour de l'évènement, j'ai écrit une chanson qui s'appelle *White Wine* et qui contient les paroles suivantes :

And didn't they sing about true blue?
And didn't they say I'm afraid of you?
I'm afraid of you.
Now there's white wine on my shoes.
Now there's white wine on my shoes.

Toutes ces lignes de fuite m'ont permis d'apprendre à vivre avec ce qui s'est passé. Je ne pense pas que ce cheminement aurait été facile—ou facilité—si j'avais décidé de filmer la

personne responsable afin qu'elle se fasse punir par l'Internet™. Parallèlement, il n'y a eu aucun moment où j'ai pensé que j'avais besoin qu'elle soit punie par l'État pour « guérir ». Pour moi, de *rester avec le trouble*, dans cette situation, a impliqué un cheminement où je me suis concentrée sur ma capacité à vivre avec l'évènement en essayant de construire du sens autour. Je refuse de penser que cette femme est un monstre qui ne peut pas changer, de la même manière que je refuse de croire que la rétribution du système carcéral aurait pu m'offrir quoi que ce soit de valable. Il y a un part de moi, celle qui reste avec le trouble, qui aimerait pouvoir s'assoir avec cette personne pour lui en parler; il y a une part de moi qui a laissé ce qui s'est passé dans le *pit* à Toronto là-bas; il y a une part de moi qui souhaite la croiser dans un prochain *pit* pour essayer de prévenir quelque chose de similaire; il y a une part de moi qui pense que cet engagement à faire mieux dans le *pit* nécessite une forme de proximité. Ce sont des idées et des engagements politiques avec lesquels je vis bien.

Négocier des intimités

And, in my darkest fantasies,
I am the picture of passivity
Waiting for you, side of stage,
Suppressing all my private rage
Florence +The Machine, 2022

Maybe I'm afraid of you
Maybe I'm afraid of you
I'll bite the hand that feeds me
Bite the hand that needs me
I can't love you how you want me to
boygenius, 2018

I. Suivre—et surveiller—nos célébrités préférées

Au moment d'écrire ce chapitre, une vidéo de la chanteuse américaine Chappell Roan est virale depuis quelques jours sur TikTok. Dans la vidéo, Roan critique vivement la culture de célébrité dans laquelle elle a été propulsée de manière fulgurante depuis les derniers mois. Le cœur de son message concerne les attentes qui sont placées sur les épaules des célébrités lorsqu'ils et elles ne sont pas « au travail ». En ce sens, Roan dénonce les comportements harcelants de certain.e.s fans qui la croisent en public—dans des contextes de sa vie quotidienne où elle n'incarne pas la *persona* de Chappell Roan.

> *I don't want whatever you think you're supposed to be entitled to whenever you see a celebrity. I don't give a fuck if you think it's selfish for me to say no for a photo or for [my] time or for a hug. That's not normal: that's weird! It's weird how people think that you know a person, just 'cause you seem them online and you listen to the art they make! That's fucking weird. I'm allowed to say no to creepy behaviour, okay?* (Roan, 2024a).

Quelques jours plus tard, elle a publié une lettre ouverte sur son compte Instagram, pour réitérer et clarifier sa position.

> *When I'm on stage, when I'm performing, when I'm in drag, when I'm at a work event, when I'm doing press… I am at work. Any other circumstance, I*

> *am not in work mode. I am clocked out. I don't agree with the notion that I owe a mutual exchange of energy, time, or attention to people I do not know, do not trust, or who creep me out—just because they're expressing admiration* (Roan, 2024b).

Ce que Chappell Roan critique est un système dans lequel il est attendu que les célébrités traitent leurs fans comme des ami.e.s dans leur vie quotidienne personnelle. Pour certain.e.s, comme il a été possible de le voir sur Twitter dans les jours qui ont suivi la vidéo initiale, ce que Roan critique c'est « le prix de la célébrité » qu'elle ferait mieux d'accepter sans rechigner (@crulsmmr, 2024; @ds00za, 2024; @Graciethebrand, 2024; @hausofkhia, 2024). Pourtant, le propos de Roan résonne notamment avec celui de Lizzo, une artiste musicale américaine qui a publié un TikTok en 2021 sur les médias sociaux et les paparazzis.

> *The media definitely is still out of line. I saw a lot of comments on that post talking about, 'Oh my god, the paparazzi in the '90s were so terrible. They ruined people's lives.' You do realize this is called social media for a reason, right? Everybody has a phone, and everybody has a camera on it. From my personal experience, I see more camera phones than I see paparazzi.*
>
> *And it's not just celebrities. Anybody can catch that smoke now. Anybody at any time can be filmed or photographed without their permission and put on the internet to be ridiculed, harassed, and bullied* (Droke, 2021).

Avec l'avènement des médias sociaux, l'accès aux célébrités—par le biais de photos, de vidéos, de publications, de blogs, entre autres—se transforme : « *the gap between fan and celebrity is narrowing quite dramatically* » (Marshall, 2006, p.640). À cet égard, les formes de proximité qui sont établies entre les célébrités et celleux qui interagissent avec elles sur les réseaux sociaux donnent à penser que lesdites interactions se produisent (presque) sur un pied d'égalité. Sur les différentes plateformes de réseaux sociaux, plusieurs célébrités

choisissent « *to go 'publicly private'* » afin de parler à leurs fans et leurs ami.e.s en leur nom personnel (Jerslev & Mortensen, 2018; A. Marwick & boyd, 2011; A. E. Marwick & Boyd, 2011; Senft, 2013). Ce genre de pratiques digitales participent à brouiller les frontières quant à la nature des relations entre les célébrités et leurs fans : parce qu'iels ont accès à du contenu semi-quotidien « vulnérable » et « vrai », certain.e.s fans considèrent qu'ils sont ami.e.s avec les célébrités qu'iels suivent sur les réseaux sociaux (Kim & Song, 2016; Zafina & Sinha, 2024). Même à l'extérieure des contextes de *fandom*, les images de célébrités sont partie prenante de nos cultures populaires : « *celebrity images are culturally pervasive; they have become part of our day-to-day lives and part of the raw material through which we construct identities and engage in public discourse* » (A. Marwick & boyd, 2011, p.141). Par ailleurs, comme l'explique P. David Marshall, les célébrités sont un outil pédagogique social crucial.

> *For much of the twentieth century, celebrities served as beacons of the public world. They helped define the Zeitgeist of any particular moment – 'a structure of feeling' that relied in part on its mediation through film, radio, popular music and television. […]*
>
> *This reading of celebrity identifies only a partial story of how celebrities taught the world. The narratives of divorce, of drunkenness, of aspects of personal lawlessness, of violence, of affairs and of misbehaving offspring, among many other stories, served to articulate a different public sphere than that constructed through the official histories of a culture. Implied in the celebrity discourse of gossip was an interpersonal dimension – what was often defined in newspaper coverage as the human feature – of the organization of our culture* (P. D. Marshall, 2010, p.36-37).

Dans le contexte de ce vaste appareillage de surveillance qui cible les célébrités (P. D. Marshall, 2010; Senft, 2013), les personnes qui participent à des *fandoms* ne sont certainement pas les seules qui ont des pratiques de surveillance similaires à celles des

paparazzis. Depuis quelques années, sur Instagram, le compte *@deuxmoi* amasse un nombre considérable d'abonné.e.s—en date du mois d'août 2024, on en compte plus de 2 millions. Ce compte—qui s'auto-désigne comme étant des « *curators of pop culture* »—permet à quiconque de rapporter anonymement des potins, des anecdotes ou des « *sightings* »[41] concernant des célébrités. Il y a un an ou deux, à tous les jours, on pouvait avoir accès en temps quasiment réel, au quotidien de personnalités connues : des photos prises à l'insu des célébrités permettaient de témoigner de leur présence dans différents cafés, restaurants, bars, clubs de grandes villes métropolitaines américaines. Plus récemment, *deuxmoi* a changé un peu la forme de son contenu : il est toujours possible de rapporter des *sightings*, mais l'allure du compte ressemble plutôt à un tabloïd plus classique.

On pourrait se demander pourquoi autant de gens se prêtent à la proposition de @deuxmoi : pourquoi ce genre de surveillance est aussi répandue. Dans son article intitulé « *First person paparazzi: Why social media should be studied more like video games* » (2013), Angela M. Cirucci propose de conceptualiser les médias sociaux comme des jeux vidéo. En ce sens, au-delà de leur fonction de communication, les réseaux sociaux encouragent les usager.e.s à « devenir les héros » de leurs environnements.

> *Much like a first-person shooter video game, users become first person paparazzi and are on a mission to make celebrities/heroes of themselves. Like gossip column and celebrity blog writers, users post pictures of themselves*

[41] Le terme « *sighting* » est une manière de dire que la personne a été aperçue. Dans le cas de *deuxmoi*, les abonné.e.s sont encouragé.e.s à rapporter les détails du « sighting » : où la personne a été aperçue, avec qui, à quel moment, dans quel contexte, etc. Qui plus est, ces « nouvelles » sont publiées anonymement, ce qui permet une circulation de potins plus pernicieuse qui proviennent de personnes « proches » desdites célébrités.

> *doing embarrassing or mundane things and post stories about every move that they make* (Cirucci, 2013, p.47).

Si on applique cette logique à l'existence d'un compte comme celui de @deuxmoi, le but du jeu est de « capturer » des artefacts—des photos, des vidéos, des anecdotes ou des secrets—qui prouvent que nous avons vécu un moment de proximité avec une célébrité. Ce genre de comportements de surveillance sont tellement populaires—et encouragés—qu'il est même possible d'acheter de la « *merch* »[42] sur le site web de @deuxmoi pour afficher en public, notre participation à ce jeu.

II. Relation parasociale, quand tu nous tiens…

Souvent, lorsqu'on essaye de comprendre pourquoi certain.e.s fans ont des comportements comme ceux décrits par Roan, on se tourne rapidement vers l'idée de la « relation parasociale ». Le concept a d'abord été introduit par Horton et Wohl (1956) pour décrire les relations que certain.e.s membres d'un public télévisuel pouvaient développer avec des « *persona* » à l'écran.

> *Television personalities encourage parasocial involvement with viewers by using conversational style and gestures within informal face-to-face settings that mirror interpersonal communication and invite interactive responses. The relationship is magnified by production techniques, such as close-up shots and camera zooms, which promote a sense of intimacy.*
> *The parasocial relationship, then, is fostered by a combination of factors: degree of reality approximation of the persona and the media, frequency and consistency of appearance by the persona, stylized behavior and conversational manner of the persona, and effective use of the formal features of television* (Rubin et al., 1985).

[42] On parle ici de produits dérivés comme des t-shirts, des casquettes, etc.

Plus récemment, les relations parasociales ont été étudiées en lien avec le rôle des réseaux sociaux dans la médiatisation de la célébrité. En ce sens, plusieurs chercheu.r.se.s se sont penché.e.s sur les relations affectives qui se développent entre des fans et des célébrités qui interagissent ensemble sur diverses plateformes telles que Twitter, Instagram, Tumblr et Facebook (Cohen, 2014; Kim & Song, 2016; Laken, 2009; Stever, 2009; Theran et al., 2010; Zafina & Sinha, 2024). Ultimement, ma propre compréhension des relations parasociales se rapproche de celle exprimée par Jonathan Cohen dans son chapitre de l'ouvrage *Media and Social Life* édité par Mary Beth Oliver et Arthur A. Raney.

> *Regardless of how fictional or real these people or characters may be, our relationships with them are meaningful to us and in that sense, they are very real, even if they are mediated. […] It is worth noting that relationships are not either mediated or direct but rather that mediation in relationships is a matter of degree. No matter how close we may be, we can never fully and thoroughly know even our closest friends or family members* (2014, p.142).

Les relations parasociales peuvent paraître, aux yeux de plusieurs chercheu.r.se.s, comme étant des relations unidirectionnelles moins « vraies » ou « réelles » que des relations interpersonnelles (Horton & Wohl, 1956). Pourtant, même si les termes de la relation parasociale ne sont pas de l'ordre de la réciprocité, il serait naïf de croire que ce ne sont pas de « vraies » relations. Certaines lectures peu généreuses des relations parasociales insinuent que les fans inventent de toutes pièces la relation, que celle-ci est « dans leur tête » et que les célébrités n'encouragent en rien ce genre de relation affective. Ainsi, on pourrait penser que les fans développent des relations parasociales de manière un peu autonome, ou que c'est un symptôme de leur fandom excessif, mais il me semble qu'à quelque part, on leur a fait croire que ce type de relation amicale existe—ou pourrait

exister. À ce titre, dans son livre *Les Marchandises Émotionnelles* (2019), Eva Illouz, développe le concept éponyme.

> *Les actes de consommation et la vie émotionnelle s'entrelacent désormais jusqu'à devenir inséparables, jusqu'à se définir et s'autoriser mutuellement ; les marchandises facilitent l'expression des émotions et aident à en faire l'expérience ; et les émotions sont converties en marchandises.*
>
> *Un tel processus se ramène à mes yeux à une coproduction d'émotions et de marchandises, et j'appelle* emodities *ou marchandises émotionnelles ces nombreux « nœuds » que les émotions et les actes de consommation en viennent désormais à former. C'est que le capitalisme consumériste est devenu un aspect intrinsèque de l'identité moderne* (Illouz et al., 2019).

Lorsqu'il est question de relations parasociales et des manières par lesquelles elles sont articulées dans le contexte économique, social et politique actuel, le concept de marchandises émotionnelles permet de faire les constats suivants : d'une part, les émotions et les relations affectives (parasociales) qui sont vécues intensément chez les fans sont des marchandises qui permettent aux machines qui produisent des artistes populaires de faire énormément d'argent; d'autre part, les billets de concert—spécifiquement ceux qui donnent accès au pit—permettent aux fans de vivre leurs émotions de manière exaltée. Dans cet enchevêtrement émotionnel, les fans sont généralement disposé.e.s à payer cher pour être physiquement dans un endroit où la version la plus aiguë de leurs affects vis-à-vis leur célébrité préférée peut exister. C'est une réalité qui, par ailleurs, est souvent exploitée par celleux qui bénéficient de la popularité de ces célébrités, qui bénéficient de la ferveur et de la dévotion des fans.

Ainsi, les dynamiques consumériste qui animent le concert influencent également comment les personnes dans le *pit* appréhendent leur expérience dans le *pit*. Leurs attentes

sont modulées par ce qui se produit dans d'autres concerts (et ce qui se produit hors-concert); iels arrivent dans le *pit* avec des objectifs (affectifs) qui orientent solidement leurs corps vers la scène parce qu'on leur a fait miroiter la possibilité que (pendant un bref moment) la relation qu'iels ont développée avec le sujet de leur affection puisse s'incarner comme leurs autres relations interpersonnelles. Il est courant de présumer que les fans dans le *pit* sont plus ou moins déconnecté.e.s de la réalité et que leurs modes d'engagements sont ridicules, hystériques et inadéquats. Ces groupes de fans sont souvent pointé.e.s du doigt par d'autres personnes qui sont fans « de manière plus normale ». En ce sens, on conçoit généralement que cette intensité vient *uniquement* des fans elleux-mêmes; soit c'est un choix émotionnellement immature, délibéré et trop intense, soit c'est une disposition à l'hystérie et la fièvre du fandom. Au-delà de la misogynie de cette lecture, l'impact du contexte économique dans lequel ces relations sont formées est largement ignoré. Nous avons *vendu* ce genre de fantasme de réciprocité aux fans et le moyen d'accéder à cette possibilité était *toujours* lié à ce qui était le plus profitable d'un point de vue économique pour les artistes—et surtout les machines bureaucratiques auxquels iels sont attaché.e.s.

Ainsi, une des raisons qui pousse les fans à vouloir être dans le *pit* repose dans le fait que « si tu es dans le *pit* c'est possible que tu sois choisi.e pour avoir une expérience spéciale avec l'artiste ou les artistes sur la scène ». Ce genre de raisonnement est, par ailleurs, largement supporté par les faits. Deux exemples particulièrement évocateurs me viennent en tête. D'abord, pendant ses tournées entre 2010 et 2012, pour la performance de sa chanson « *One Less Lonely Girl* », Justin Bieber choisissait de dédier la chanson à une jeune fille à l'avant du *pit.* À tous les concerts, la fille montait sur scène et recevait des

fleurs pendant que Bieber lui faisait une sérénade. Plus récemment, pour chaque soir de la *Eras Tour*, Taylor Swift offre une expérience similaire à une jeune fille dans la foule. Pendant la performance de sa chanson « *22* », elle fait la sérénade à un.e fan—généralement un.e enfant—avant de lui donner le chapeau qu'elle portait pendant la performance. Dans ce contexte, le *pit* devient un lieu mythique où la relation parasociale a le plus de chance de s'incarner et ce, même si ce n'est que temporaire. Pendant un bref instant, fan et célébrité peuvent se rencontrer sur un terrain relationnel réciproque.

Par ailleurs, même à l'extérieur des concerts, les relations parasociales sont encouragées par les artistes, leurs équipes et toutes les structures (les labels, les agences de publicité, les magazines, les compagnies de distribution de marchandises, etc.) qui génèrent de l'argent via le projet artistique en question. Un des exemples les plus intenses est certainement le phénomène Taylor Swift™—éminemment différent de la personne Taylor Swift. Depuis plus de 15 ans, la stratégie de relations publiques et de marketing autour de Swift est basée sur une idée simple : Taylor Swift est une fille comme les autres—comme ses fans surtout, qu'elle traite comme ses ami.e.s. Tout au long de sa carrière, Swift—et la machine qui produit le phénomène Taylor Swift™—a récompensé les comportements « parasociaux » de ses fans. Que ce soit en invitant les fans les plus dédié.e.s chez elle pour écouter ses nouveaux albums avant leur parution officielle (*Secret Sessions | Taylor Swift Wiki | Fandom*, s. d.), en envoyant des cadeaux de Noël personnalisés à certain.e.s fans qu'elle a personnellement choisi.e.s (*Swiftmas*, 2024) ou en étant investie dans les mariages de plusieurs de ses fans (Blomquist, 2023; Gajanan, 2016; O'Toole, 2024), Taylor Swift™ veut que ses fans sachent qu'iels sont ami.e.s. Cette stratégie s'est avérée particulièrement

fructueuse : Taylor Swift est une des artistes les plus riches sur la planète et sa tournée actuelle sera fort probablement la tournée la plus lucrative de l'histoire.

Pourtant, depuis quelques années—et plus particulièrement depuis quelques mois—Swift semble avoir adapté sa *persona* publique. En encourageant des comportements parasociaux chez ses fans dans une culture plus large de surveillance, le fandom qui s'est développé autour d'elle est devenu particulièrement intense. En ce sens, la preuve d'un fandom « authentique » et dévoué passe souvent, chez les Swifties, par une connaissance profonde et détaillée de la vie personnelle de Swift. Ce genre de dynamique crée donc une surveillance accrue des moments de la vie de Swift, même et surtout, lorsqu'elle n'est pas Taylor Swift™. Afin d'avoir une vie privée un peu plus équilibrée—et peut-être plus cyniquement en sachant que sa base de fans était déjà fidélisée à la vie à la mort—Swift a limité de manière significative sa présence sur les réseaux sociaux.

À tout le moins, je trouve que le terme de relation parasociale pose des problèmes lorsqu'il n'est pas articulé à une lecture des contextes politiques et économiques dans lesquels il est utilisé. Les relations parasociales n'existent pas en vase clos dans le cœur et l'imagination de fans zélé.e.s : ce sont des dynamiques sociales qui sont tantôt encouragées, tantôt frustrées et qui témoignent d'une interaction complexe entre les célébrités, les fandoms et toutes les autres forces qui structurent le monde social. En ce sens, pour essayer de leur rendre minimalement justice, elles ne peuvent pas être extriquées des contextes qui les ont façonnées et qu'elles façonnent à leur tour. Par ailleurs, je tiens à noter que les relations parasociales sont une cible facile lorsqu'il est question d'identifier des comportements

problématiques, socialement inacceptables ou dangereux. Certes, les comportements harcelants et le degré de surveillance qui est considéré comme normal sont des choses aberrantes dont nous devrions nous soucier en tant que société, mais je considère que c'est quand même commode de pouvoir blâmer les fans qui sont en majorité des jeunes filles—qui, par ailleurs, génèrent des revenus ahurissants (Kopstein & Espada, 2023) pour non seulement les gens directement associés au projet artistique, mais par moments pour des économies nationales. *It's not lost on me,* que le mouvement est double : d'abord, encourager les relations parasociales quand elles génèrent du profit; ensuite, punir, blâmer et humilier ces fans pour toutes les dérives liées à notre société de surveillance.

Dans les prochaines vignettes, les relations parasociales sont explorées tantôt de manière oblique, tantôt de manière frontale. Les vignettes témoignent des formes d'intimité qu'il est possible—ou non—de vivre avec des célébrités que nous aimons, avec toutes les charges affectives que cela implique.

Vignette 8 – "I came here 'cause I love you, baby!"

12 août 2022 – Massey Hall, Toronto

Quand elle se tient sur la scène, vêtue de noir, les épaules voutées, j'ai l'impression que Julien se tient au bord d'une abîme invisible qui menace de l'avaler tout entière. Alors qu'elle remercie le public de s'être déplacé pour la voir, quelqu'un lui crie « *I came just for you, baby* » près de nous. Le froid qui s'abat sur la pièce me traverse la colonne vertébrale. Je me demande ce que la personne voit quand elle regarde le corps de Julien sur la scène. Je crains qu'on ait arraché les ailes du rossignol. Derrière sa guitare électrique, elle danse furieusement. L'expansion de son corps remplit la pièce, les lumières sont rouges, violettes, oranges; plus flamme que femme, son corps me semble momentanément inhumain. C'est la plus belle chose que j'ai vue : le danger de nos corps qui menacent de devenir *autre chose.*

17 juin 2023 – Forest Hills, New York

Les affiches pullulent; je suis mal à l'aise. *Mommy? Sorry. Mommy? Sorry. Mommy*[43]*?* J'ai une impression de déjà-vu, quelque chose de distant qui revient avec une force insoupçonnée; la fronde est mise sous tension, la pierre de mémoire m'atteint en pleine nuque. Lors de mon deuxième—et dernier—concert de One Direction, au Stade Olympique à Montréal en 2015, mes amies et moi avions aussi fait des affiches que nous avions traînées dans le métro et que nous avions fièrement brandies au début du concert.

Fig. 1 : One Direction, Stade Olympique (photo de l'autrice, 2015)

[43] La formulation « *Mommy? Sorry. Mommy?* » provient d'un TikTok dans lequel un homme exprime une attirance romantique/sexuelle envers une femme avec des cuisses charnues. La bande audio a été utilisée, par la suite, pour exprimer une forme de désir romantique/sexuel envers des femmes avec des attributs physiques variés (une grosse poitrine était le plus populaire). Les connotations de cette phrase, même—et surtout—hors contexte, sont majoritairement sexuelles (Weber, 2004).

Je palpe la distance entre les messages sur nos affiches et celles que je vois dans la foule de New York. Je ne sais pas trop quoi en faire. Il me semble que ce genre de désir devrait s'exprimer dans l'intimité d'un journal ou d'une conversation entre ami.e.s. J'ai moi-même certainement dit des choses que je ne répèterais jamais devant les sujets de mes fantasmes : loin de moi l'idée de me distancier de cette facette du fandom. Quelque chose persiste tout de même. Comment peut-on gérer un volume de désir pareil? L'écart de reconnaissance entre les célébrités et leurs fans témoigne-t-il de cet impossible fossé qui sépare le corps désiré des corps désirants?

Décembre 2023 – Montréal, Québec

Historiquement, trouver un cadeau de Noël pour mon père est une tâche complexe pour des raisons qui n'ont rien à voir avec son sens aigu de la gratitude et son émerveillement facile. En effet, ce n'est pas difficile de faire plaisir à mon père, surtout quand le cadeau est lié à une référence familiale obscure. Le seul problème c'est que mon père est une personne qui a la mauvaise habitude de s'acheter lui-même les choses sur sa « liste » adressée au Père Noël. Ainsi, au mois de décembre, je me retrouve à errer au Archambault, dans l'allée des vinyles pour essayer de trouver un album qu'il n'aurait pas pensé à s'offrir dans les deux dernières semaines.

Je trouve deux albums de jazz, un de Miles Davis et un de John Coltrane; ce sont des vinyles spéciaux que je suis quasi-certaine qu'il n'a pas déjà ajouté à notre collection. Malgré ces trouvailles, je ne mets pas la main sur celui que je cherche : *New Ways* de Leif Vollebekk. Il existe une litanie de moments qui pointent vers l'origine de notre attachement partagé pour la musique de Vollebekk—tous marqués par le poids de notre rapport filial : *c'est parce que je suis sa fille, c'est parce qu'il est mon père*. Je pense à l'aube, au stationnement de l'hôpital, à *Vancouver Time*, à nos cafés, au le silence et aux rayons diffus d'un Soleil en route vers son zénith. Même aujourd'hui, en écrivant ces lignes, je suis émue par la force du sentiment de sécurité qui m'habite quand je repense à ce moment où j'ai eu besoin de mon papa et qu'il a été là comme toujours.

Avec mon sac rempli de vinyles en main, je calcule que j'ai le temps de m'acheter un café avant mon rendez-vous de thérapie. En tirant la porte pour entrer dans la pièce chauffée, mes yeux se posent sur l'homme assis à la table la plus proche de moi. Je soupèse les options qui s'offrent à moi, mais la coïncidence est trop grande : je m'approche lentement.

- *Hi, I'm so sorry to bother you, but I just wanted to tell you that my dad and I love your music. It's kind of our thing.*
- *Oh! Thanks, but people usually think they're talking to someone else when they say that.*
- *Well, you're Leif, right?*
- *Yeah, I am! Thank you, that's very kind.*
- *Wow. It's kind of wild to meet you, because I was just at the record store nearby trying to find New Ways…*
- *Oh, if you have it, I can sign it for you!*
- *Unfortunately, they didn't have it… But I'll order it online! It was going to be my dad's Christmas gift.*
- *Well, I can write him a note, if you would like!*
- *I would love that, thank you so much. We saw you at the Metropolis last summer and it was the best time ever. My dad really liked your Prince cover. We're super excited for new music!*
- *Oh, that was Purple Rain, right? Yeah, that one is so cool with the band. And you can tell your dad that the new record is coming soon!*
- *That's amazing news, I'm excited to hear it. Also, feel totally free to say no, but would you mind taking a picture with me?*
- *Yeah, no problem!*

Fig. 2 : Avec Leif, à Montréal (photo de l'autrice, 2023)

Le soir de Noël, j'ai donné un cadre à mon père, avec la note écrite par Leif. Le regard de surprise et de choc sur son visage lorsqu'il a réalisé qui lui adressait la note est gravé dans ma mémoire. Je suis retournée écouté la vidéo que j'ai filmée à son insu et l'émotion est

aussi vive des mois plus tard. À ce jour, c'est le plus beau cadeau que j'ai offert à quelqu'un. Le cadre trône dans son bureau, entre une photo de lui et ses frères lors du mariage du benjamin, une statuette qu'il a héritée de son père, une photo de mes parents à la graduation de résidence de mon père et une photo de son ami proche qui est décédé du cancer il y a quelques années.

Août 2024 – Montréal, Québec

En écrivant ces vignettes sur les relations parasociales, je me rappelle une anecdote que mon père adore raconter quand le moment est propice. Dans l'histoire, un soir vers la fin des années 90, mes parents sont au café Ferreira au centre-ville de Montréal pour un souper entre amoureux. Entre des bribes de conversations, mon père aperçoit un visage familier à une table à laquelle ma mère fait dos. Quelques mètres plus loin, Morgan Freeman profite de sa soirée avec un petit groupe. Il faut savoir que, d'aussi loin que je me souvienne, le film préféré de mon père est *The Shawshank Redemption* (1994), dans lequel Freeman joue un des rôles principaux.

J'ai demandé à mes parents, en écrivant cette section, pourquoi iels n'étaient pas allé.e.s le voir pendant la soirée. Les deux ont eu la même réponse : iels ne l'ont pas dérangé par respect pour sa vie privée. Ma mère a ajouté qu'elle n'avait pas vu l'intérêt de lui répéter « ce que tout le monde devait lui dire » : qu'iels adoraient son travail, par exemple. Pour les mêmes raisons, aucun d'entre eux n'a tenté de le prendre en photo.

Vignette 9 – i can recognize the members of one direction by their teeth
(par Nadiya)

i laugh as i accurately match each member to their teeth before putting my phone down and wondering 'is there something wrong with me?' and it's something i ask myself often in relation to them. one direction have been in my life for nearly 15 years. they're my oldest friends, my dearest. our relationship is of course, one way, with me doing a lot of the heavy lifting—initiating conversation, remembering their birthdays, making the trip to see them, but it's still so cherished by me.

yes. this is a parasocial relationship, but i'm aware of it, i understand the implications, so it's okay!

i have used one direction in all my maladaptive daydreams, intertwining them as different characters, friends who live in the same neighbourhood, a misfit group of friends brought together by mutual friends, a distantly related cousin who i'm close to for some reason. when i was younger it was an escape from the mundanity of life, an oasis where i could scheme and put the boys into scenarios that happened to me in real life but tweaking them to make more fun. i used it to endear them to me more, giving them personality traits i'd assigned them from watching their interviews. and it was okay to do this because everyone else i knew who loved them did it as well. a collective parasocial daydream.

i still daydream about them, but now it's mainly just harry and i imagine him inexplicably giving me a fake job where he pays me too much. i make myself feel better by it by being open about the fact that i criticise him often. that i don't approve of the way that he operates his brand, especially now, in the post watermelon sugar boom.

i often quote that i have beef with him because i don't approve of it, that i disagree with his and his team's choice to stop interacting with the public unless they are spending money on him. he's created a scarcity effect, for himself—the further away he is from his fans he is, the thirstier for him they get. when inevitably he is shown wearing something or going

somewhere that is accessible, people eat it up so they can feel close to him. it's the reason why i don't believe in his lifestyle brand 'pleasing'—the items aren't sought after because of their quality, but because it's his and we think he uses it himself. it's a pathetic attempt at a money grab and it's disappointing that fans have fallen for it.

by allowing this parasocial relationship to occur brands can cash in on the 'harry styles effect' using fans' love as a piggy bank. it robs both harry and the fans of their personhood, he is a brand, we are dollar signs. his team feel more comfortable charging fans extortionate prices because it's the only way you can guarantee proximity to him—nothing new, but now it's the only way to guarantee that he will interact with anyone.

there is no more social media like there was ten years ago, no funny tweets or forgetting that the favourite section is public, it is automated posts and a manager relaying a heavily edited statement from harry to instagram. it's creating a discord where fans can talk to each other, so they create the content, they are keeping each other entertained, harry need not intervene.

consensual parasocialism has been enforced by record labels because it's a cash cow. it's a novel way to get fans spending more and more money on a diverse range of brands. if i knew this would be how harry styles treated me when i was 12 i don't think i would've chose him to be my favourite. i don't think i would've loved him for so long.

except i think i would: i'd have walked into it eyes wide open, the way i do now every time i buy his new record or go to see his show. he's my weakness. i'll open my wallet because seeing him makes me a teenager again. seeing him makes me relive a life that no longer exists, except in the memories of every directioner That Lived It. our collective parasocialism was my life blood, a once in a lifetime experience that belongs to millions of twenty somethings, that binds us even if we're worlds away.

i don't feel weird for recognising one direction by their teeth, they're my family, i would recognise them in any lifetime.

III. Retour Réflexif – Les corps désirés, les corps désirants

Dans cette section, je souhaite explorer davantage les moments où des personnes dans le *pit* expriment des formes de désir romantique et/ou sexuel envers les personnes sur la scène. Pour pouvoir le faire d'une manière délicate—et parce que je suis particulièrement sensible au fait d'écrire principalement à propos de jeunes filles—je tiens à ouvrir des pistes de réflexions plus que je ne cherche à statuer catégoriquement sur quoi ce que soit. Cette considération n'est pas non plus étrangère à ma propre expérience en tant que fan de One Direction quand j'étais adolescente. À cet égard, j'ai un souvenir particulièrement amer du dédain, du mépris et de la condescendance qui teintaient les propos des adultes qui passaient des commentaires à propos des *fangirls*. Je tiens, ici, à rendre justice à la complexité des dynamiques qui marquent la participation à un fandom.

Quand je repense à ma propre expérience adolescente avec One Direction, j'ai un souvenir vif du désir sexuel/romantique qui circulait dans le fandom. Une des *inside jokes* les plus parlantes, à ce sujet, est résumée dans le tweet suivant :

> *i had no business shaving my pussy the night before my one direction concert in middle school* (@ariesmercvry, 2021).

Des variations sur le thème de cette publication ont accumulé jusqu'à 95 000 mentions « j'aime » sur Twitter (@ufobri, 2019). Ces tweets, qui sont publiés dans années plus tard, alors que les aut.eur.rice.s sont des adultes—et que One Direction n'est plus un groupe actif depuis presque dix ans—me semblent une porte d'entrée intéressante dans le cœur du sujet.

Quand j'étais dans le fandom de One Direction, au paroxysme de leur popularité, j'avais des fantasmes élaborés dans lesquels Harry Styles tombait follement amoureux de moi : il était charmé par mon attitude blasée à son égard, je jouais la fille *hard to get*. Dans les multiples scénarios que j'imaginais, notre vie sexuelle était intense, « *kinky* » et clairement menée par des expert.e.s. C'étaient des moments dignes—et largement inspirés—du cinéma, de la littérature! Dans mon environnement quotidien, j'étais secrètement en amour avec une fille qui refusait de tenir ma main devant nos camarades de classe. Mon expérience vis-à-vis ce genre de fantasmes n'est ni originale, ni rare. Ce genre de désir, lorsqu'il est exprimé par des jeunes filles—à l'intention de célébrités adultes ou plus âgées—est généralement reçu avec un mélange de pitié, de confusion et de malaise par les adultes qui en sont témoins. Je comprends largement ce malaise : en tant qu'adulte avec des expériences sexuelles « *embodied* », je suis inconfortable à l'idée d'imaginer que la fan adolescente puisse avoir un rapport sexuel avec le sujet de son affection. Je suis d'autant plus refroidie par l'idée qu'un.e autre adulte reçoive ce genre d'expression désirante : d'une part, j'ai vu trop d'artistes adultes—presque tous des hommes—abuser de leur position vis-à-vis de fans mineures; d'autre part, j'imagine l'horreur et l'inconfort que je ressentirais si j'étais à la place de l'artiste. Pourtant, je comprends intimement pourquoi et comment ce genre de désir émerge chez des jeunes fans. Quand j'étais adolescente, les membres de One Direction étaient des personnes pour qui je pouvais exprimer des formes balbutiantes de désir sexuel et romantique de manière plutôt « sécuritaire ». Ce que je veux dire par là, c'est que peu importe la forme ou le contenu du désir, celui-ci n'avait presque aucune chance de se concrétiser. Je pouvais projeter et imaginer une vie sexuelle avec eux dans le confort de cette absence de réciprocité : les sujets de mes fantasmes ne pouvaient pas

répondre, réagir ou participer. En ce sens, mes désirs pouvaient « prendre toute la place » dans mes scénarios, bien que mes désirs étaient encore largement conditionnés par un cadre hétéronormatif et une société misogyne. Par ailleurs, les désirs romantiques et sexuels qu'exprimaient les fans de One Direction ne provenaient pas uniquement des imaginations les plus débridées : une des stratégie de marketing pour ce *boyband* était de les présenter comme étant romantiquement et sexuellement disponibles pour les fans. Une grande partie de « l'attrait » du groupe était que les fans pouvaient attacher toutes leurs aspirations romantiques et désirantes aux *personas* des garçons (Tiffany, 2022).

Ces jours-ci je me demande s'il y a « un temps » et « un lieu » pour les expressions de désir romantique et/ou sexuel à l'égard de célébrités. J'ai tendance à penser que ce temps et ce lieu ne sont probablement pas 1) dans le *pit* et 2) au moment du concert. Néanmoins, le *pit* représente pour plusieurs le lieu où les expressions affectives les plus fortes sont tolérées et tolérables. Dans ma propre vie, j'ai passablement plus de patience et de tendresse pour ce genre d'expressions désirantes lorsqu'elles proviennent d'adolescentes : je les comprends, j'ai été l'une d'elles. Toutefois, je pense que cette tendresse ne s'applique pas tout à fait de la même manière lorsque des adultes sont celleux qui expriment ce genre de désirs dans le *pit.* Il me semble que dans ces moments, j'ai plus tendance à sentir que le poids du désir est viscéralement palpable : voilà quelqu'un qui sait probablement de quoi iel parle et qui comprend quel genre de charge affective iel crée en s'exprimant ainsi. En même temps, lors d'une conversation avec ma directrice, celle-ci a souligné que le sujet visé par ces expressions désirantes n'est pas la personne elle-même, mais la *persona* avec laquelle les fans sont familier.e.s. Certes, cette distinction est importante d'un point de vue

théorique, mais il me semble que dans une perspective phénoménologique, le corps qui reçoit l'expression désirante est celui dans lequel toutes ces « versions » de la subjectivité s'incarnent. Il y a un élément indissociable entre le désir exprimé et le corps « réel » de la célébrité qui me confronte et à partir duquel je n'arrive pas à créer de sens clair.

Depuis quelques années, l'utilisation du terme « relation parasociale » est très présente dans les communautés en ligne dans lesquelles je participe pour insulter des fans qui « vont trop loin » dans leur fandom. Au-delà de la critique de l'excès, l'insulte vise à ridiculiser le ou la fan qui agit comme s'iel avait une « vraie » relation d'amitié avec le sujet de son fandom. J'étais habituée à voir le terme utilisé par des personnes qui n'appartenait à aucun fandom, mais je dois avouer que de voir des membres de mes fandoms l'utiliser contre d'autres membres du même groupe m'attriste un peu. Je ne suis pas attristée quand certain.e.s personnes expriment de la réticence par rapport à des pratiques de surveillance abusives ou des pratiques harcelantes—je pense qu'il est important que les membres d'une communauté puissent prendre soin les un.e.s des autres et ce, surtout quand certains comportements sont problématiques ou violents. Ce qui m'attriste c'est que la tentative de « corriger » un mauvais comportement passe par l'humiliation et accessoirement, que le véhicule choisi soit un terme généralement employé pour ridiculiser l'ensemble des personnes qui prennent part à des fandoms. À (presque) 25 ans, mon rapport vis-à-vis les célébrités que j'aime n'est pas « normal » et blasé. Je ne suis pas ici pour dire que le fandom a été une phase *that I outgrew.* Au contraire, je dis souvent que d'être une *fangirl* est une partie intégrante de qui je suis : c'est un mode d'engagement avec le monde. L'intensité, l'obsession et la dévotion de mes pratiques sont des forces que j'oriente vers l'utopie.

Faire le pit, ensemble

If I last-strawed you on 8th Avenue
Well, you're the only motherfucker in the city who can stand me
[…]
Well, you're the only motherfucker who would,
Only motherfucker in the city who would
Only motherfucker in the city who'll forgive me
St. Vincent, 2017

And to tell the truth
Oh, this could be the last time
So here we go
Like a sales force into the night
And if I made a fool, if I made fool, if I made a fool
On the road there's always this
And if I'm sewn into submission
I can still come home to this
LCD Soundsystem, 2007

I. Composer avec le paradoxe et l'hétérogène

Toutes les personnes dans le *pit* ne sont pas nécessairement nos ami.e.s et par ailleurs, il est entièrement possible que certaines personnes aient des comportements qui ne sont pas nécessairement dans leur meilleur intérêt—je pense ici au fait de faire la queue toute la journée au Soleil tapant au Parc Jean-Drapeau pour le spectacle de Phoebe Bridgers en 2022 sans boire de l'eau et sans manger; je pense au fait qu'Élodie ait bu une bouteille de vin blanc en entier avant même que le concert commence au Budweiser Stage à Toronto lors de la tournée de boygenius en 2023; je pense aux personnes qui consomment de la drogue dans le *pit*—lors du concert. Par moments, les autres personnes dans le *pit* peuvent nous déranger, nous frustrer et nous sembler profondément étrangères. Cette prochaine section sert à explorer les manières de penser toutes ces personnes qui se réunissent dans le *pit,* sans passer nécessairement par l'idée qu'elles ont des choses en commun *a priori.*

II. Comment être avec d'autres dans le pit?

Au début de mon projet, alors que je décrivais à ma directrice certaines expériences récentes, j'avais essayé de qualifier l'énergie que je ressens souvent dans le *pit.*

> « Quand je suis dans le *pit* avec d'autres personnes, même si elles sont des inconnues, je sais qu'à quelque part, elles doivent me comprendre parce qu'elles aussi ont des attachements affectifs puissants vis-à-vis la musique qui est performée ».

Pour ma directrice, ce commentaire était intéressant à plusieurs égards : d'abord, parce que je présumais des raisons pour lesquelles une autre personne inconnue était dans le *pit* (son attachement à la musique, en l'occurrence); ensuite, parce que sur la base de cette projection, je présumais que cette personne « me comprenait », ou du moins, comprenait une partie de mon existence. Dans mon analyse de la situation, tou.te.s les membres du *pit* avaient quelque chose en commun, *a priori*, qui les avaient mené.e.s jusqu'au *pit.* Ce genre de lecture de la situation—romantique, un classique de ma part—homogénéisait et présentait comme évidentes tant de choses dont je n'avais aucune idée ! Plus encore, en présentant les personnes dans le *pit* comme une communauté dont on pouvait attendre qu'elle se retrouve dans ce *pit* spécifique, je posais le problème du commun : quelle était cette chose qui, d'avant le concert, liait toutes ces vies? Après cette conversation, habitée par la naïveté, mais aussi par l'illusoire logique de mon commentaire, j'ai essayé de repenser à mon articulation du *pit*, afin de restituer une place au trouble et aux opacités—que je ne souhaite en aucun cas rendre imperceptibles.

À ce point-ci, je cherche, donc, à explorer les possibilités d'une collectivité qui ne prend pas ancrage dans une idée du « commun » ou de la communauté, telle qu'elle puisse être

basée sur des identités partagées. Pour le coup, je suis particulièrement inspirée par le travail d'articulation que propose Martin Lussier dans son article sur les « musiques émergentes » à Montréal. Dans son texte, il analyse la catégorie « musiques émergentes » au prisme du concept de surface, tel qu'il est articulé par Gilles Deleuze et Elspeth Probyn. En ce sens, lorsqu'il parle de la catégorie « musiques émergentes », Lussier présente non pas l'essence de « ce qu'elles sont », mais bien *comment* elles sont « rendues réelles », par leur agencement ensemble.

> Ce qui constitue l'ensemble, c'est l'apparition à la surface des rapports d'appartenance qui lui sont associés. Les musiques émergentes sont une « communauté qui vient », un devenir-ensemble. Paraphrasant Agamben, disons que la singularité des musiques émergentes serait un être-dit, c'est-à-dire qu'elle est nommée; elle est le résultat d'un travail d'installation, de reconnaissance et de mise en relief à la surface. Bref, elle est produite à travers de multiples occurrences devenant-ensemble qui, du coup, inscrivent les musiques émergentes en tant que catégorie dans un processus constant de transformation (Lussier, 2007).

La proposition de Lussier m'est utile sur deux plans lorsqu'il est question de penser à la rencontre des personnes qui partagent le *pit.* D'une part, je n'ai pas à chercher l'élément commun qui lierait—à l'extérieur de la spatio-temporalité du concert—les membres du *pit*. Je peux plutôt essayer de voir comment ces personnes forment une collectivité par leur simple présence ensemble au moment où iels se retrouvent dans le *pit.* En d'autres termes, il existe un univers dans lequel la seule chose que les gens dans le *pit* partagent soit justement ça : le fait d'être là, dans le *pit*, ensemble. Il y a, bien entendu, d'autres affinités possibles entre les membres, mais celles-ci ne sont pas *nécessairement* antérieures à l'expérience (au grand bonheur des existentialistes). D'autre part, puisqu'il n'y a pas forcément de grande communauté englobante dans le *pit,* il me semble plus aisé de

comprendre comment les antagonismes, les hostilités et les conflits peuvent émerger pendant le concert; tou.te.s ne sont pas présent.e.s au nom d'un objectif commun qui les fera prioriser le groupe à corps défendant.

En s'appuyant sur cette prise théorique, dès lors, il est intéressant de se pencher sur la notion de « prendre soin ». Si on imagine que celleux qui se trouvent dans le *pit* sont l'incarnation temporaire d'une ou de plusieurs communautés, on pourrait croire que leurs solidarités, sur la base de ce « commun », les poussent à vouloir prendre soin les un.e.s des autres. Plus crucialement, à l'inverse, on peut se demander sur quelles bases des personnes qui ne partagent rien, sinon le lieu et le moment présent, peuvent prendre soin les un.e.s des autres. Pourquoi, par exemple, aider quelqu'un qui requiert de l'aide médicale parce qu'iel métabolise mal de l'alcool ou des drogues volontairement consommées? Pourquoi céder sa place à quelqu'un qui est arrivé plus tard que nous? Pourquoi déchirer une *setlist* en deux, ou en trois pour les partager avec des inconnu.e.s? À mon sens, la réponse à ces questions implique en partie l'horizon utopique : parfois nous faisons des choses pour les autres parce que nous sentons que nous sommes responsables—dans la mesure où « able » réfère à notre capacité et notre disposition à agir—de leur bien-être et de leur bonheur.

III. « Back to basics » : pourquoi être dans le pit?

Avant de continuer, je tiens tout de même à revenir sur les potentielles « raisons d'être dans le *pit* » que j'ai évoquées plus tôt. Ainsi, parfois, être dans le *pit* implique toutes ces considérations théoriques, tous ces désirs pour l'utopie, mais il me semble important de rappeler que c'est aussi une expérience qui, dans ses termes les plus simples, est *le fun.* Il

est clair que tous et toutes ne seront pas engagées vis-à-vis du *pit* de la même manière, mais au-delà de ça, il me semble normal que même chez une personne qui est engagée politiquement, théoriquement et philosophiquement avec le *pit*—une personne comme moi, par exemple—que cet engagement ne soit pas ressenti à chaque moment du concert.

Dans son livre *Reading Women's Magazines – An analysis of everyday media use* (2010), Joke Hermes mobilise le concept de « surcharge sémiotique » pour qualifier les moments où la construction de sens autour d'un objet « excède » ou « déborde » la chose-même dont il est question. Similairement, je tiens à ne pas perdre de vue que le *pit* est un endroit riche en expériences diverses, lesquelles ne sont certainement pas toutes d'ordre intensément sémiotique. Bien souvent, le temps du *pit* est un temps où le corps est *ici.* Pour ce dernier point, je suis inspirée de la réflexion de Michel Foucault dans son essai intitulé « Le corps utopique » (Foucault, 2009).

> L'amour, lui aussi, comme le miroir et comme la mort, apaise l'utopie de votre corps, il la fait taire, il la calme, il l'enferme comme dans une boîte, il la clôt et il la scelle. C'est pourquoi il est si proche parent de l'illusion du miroir et de la menace de la mort; et si, malgré ces deux figures périlleuses qui l'entourent, on aime tant faire l'amour, c'est parce que dans l'amour le corps est *ici* (italiques originales, Foucault, 2009, p.20).

Vignette 10 – Splitting the Setlist (par Wanda)

Sometimes, at a show, I am inclined to tear a setlist into two or three pieces to distribute to the people around me. Strangers or friends, or just others who were vying to take it. I'm not sure if I do so out of a sense of internal obligation, as if acknowledging that it was given to me largely out of luck, or a desire to spread that luck to others, or just knowing that I have a small opportunity to make someone else's experience better in some way.

Some of the setlists in my collection are sentimental because of circumstance and the personal gravity of the songs listed there. Others are kept as a reminder of the concert experience itself, a physical embodiment of the few hours at the venue or the day preceding. There are many instances where that time is so intertwined with the experiences of those around me that it seems foolish to isolate the setlist in some way.

Tearing it apart makes it into a new physical object that adopts its own story and memento. When asked about it in a frame on a wall, the anecdote is no longer about the show but the reason it was torn, the owner of the other half and how their experience relates to mine. It becomes something more tangible than the piece of paper with listed songs, even if I am also deeply fond of the setlists in my collection that remain in one piece, and I don't feel like tearing them is a sacrilege in any sense (though I appreciate more serious collectors would disagree with me).

I am remiss to avoid the opportunity to improve the experience of someone around me at a show. I feel so much discomfort at the idea of someone being disappointed by *not* having the setlist, that the physical destruction needed to split it apart is absolutely negated.

Vignette 11 – Why I Keep Coming Back (par Kenzie)

Concerts are as deeply my idea of hell as they are heaven. I worship the communal embodied feeling of this music we all cherish. I despise the feeling of being trapped and having no control over my environment.

My heart expands and my eyes get watery when I see the older concertgoer in front of me unabashedly dancing to a song they feel in their bones. My stomach clenches and my head pounds between the opener and main set while beer spills onto my shoes and obnoxious conversation competes with the blaring pre-show playlist.

Staying home and enjoying the music I love on my overpriced streaming service sometimes feels like a healthier and safer choice for me. But I keep coming back to the late nights in sweaty rooms and sticky floors and disorienting lights and ringing in my ears; not to mention the train rides and too much takeout and the cost of hotels and the disruption of routine that travelling necessitates. There's a cost that's logical and fits neatly into a list of reasons why concert-going is a destructive obsession. The reward is intangible and abstract and compared to the cons it can feel irresponsible and immature.

I don't know how to tell you why I keep going back.

I don't know how to rationalize it, when I dread a weekend away and wonder why I keep doing this to myself.

But there's a moment: when I hear the song that I've known like a prayer for years, from the body that crafted it, surrounded by souls that understand it—understand me. It feels like belonging and freedom and connection and beauty and god.

And I know I'll keep coming back.

IV. Retour réflexif – Conjuguer des désirs, des distances et des pratiques

En sachant que des gens vastement différents arrivent dans le *pit* d'une myriade de manières—et que tant ces personnes que ces « manières d'être » peuvent être incompatibles—il me fallait penser et problématiser cette rencontre sans passer par l'idée de la communauté telle qu'elle est présentée comme idéal de coopération, d'égalité et de communion (Foucault, 2009). À ce stade, le fait de problématiser—et dans une certaine mesure de refuser—la communauté peut sembler frustrant : comment, et au nom de qui, agissons-nous dans le *pit* lorsque nous tendons vers des horizons utopiques, si le concept qui sous-tend le « nous » est désarticulé, désassemblé et flottant? Sur ce point, Miranda Joseph offre une piste de réflexion qui me semble résonner avec l'ethos de Haraway lorsqu'elle nous encourage à *rester avec le trouble*.

> *As Eve Sedgwick might say, we cannot know, it is in fact crucial not to know, in advance, where the practice of community might offer effective resistance and where it might be an unredeemable site of cooptation, hegemony, and oppressive reiteration of norms. What we can do though, and must do, is bring our experience to bear; that is, we can try to learn from our mistakes by equipping ourselves with the analytic tools to read the implications of our practices* (Joseph, 2002, p.xxv).

À défaut d'avoir une « communauté » basée sur les identités, nous pouvons opter pour des manières « d'être avec » (Grossman, 2006) basées sur des affinités, en restant toujours dans un mouvement dialectique entre nos pratiques et les réflexions critiques qui informent nos pratiques. Dans un même ordre d'idées, il me semble plus important d'essayer d'être avec celleux qui partagent le *pit* même si nous échouons, encore et encore—surtout quand plusieurs alternatives semblent impliquer d'abandonner l'idée-même de la communauté.

> *While I generally disagree with those who argue that poststructuralist theory promotes political passivity or paralyzing relativism, Nancy and Agamben would certainly seem to offer grist for that complaint since in fact they do quite explicitly promote passivity. But, more important to me, they seem to miss the whole reason that community is interesting at all, which is to say the fact that community generates not an attitude of "whatever" but rather the strongest of passions. And those passions cannot be erased with a theoretical magic wand* (Joseph, 2002, p.xxx).

Ultimement, je partage la position de Joseph quant à ses motivations : j'adopte une posture critique vis-à-vis le concept de communauté parce que mes engagements auprès de collectivités dans le *pit* sont précieux. C'est *parce que* je suis affectivement, théoriquement, matériellement et corporellement investie dans le *pit*, que je suis critique vis-à-vis des manières de s'y présenter—c'est parce que je choisis de *rester ici* que je me dévoue au projet d'en faire ensemble un espace où les horizons utopiques deviennent perceptibles.

> *It is my own desire for social change that drives my effort to interrupt the reiteration of community. Fetishizing community only makes us blind to the ways we might intervene in the enactment of domination and exploitation. I see the practice of critique, and in particular a critical relationship to community, as an ethical practice of community, as an important mode of participation. I offer then a critique from the inside, not a condemnation from the outside* (Joseph, 2002, p.ix).

Offrir une critique lucide sans s'abandonner à la myopie de la romance, c'est là une manière parmi d'autres de prendre soin des lieux que nous investissons. D'autant plus, la déception est cruciale dans le projet utopique : c'est ce qui nous permet de rester en mouvement vers l'horizon. Le *pit* peut décevoir—et il déçoit—de façon brutale. Malgré tout, j'y reviens. Ce retour, comme un éternel refrain, témoigne de la nature tenace de l'espoir.

> *When something is termed intolerable, actions must follow. These actions are subject to all the vicissitudes of life. But the pure hope resides first and mysteriously in the capacity to name the intolerable as such: and this capacity*

comes from afar—from the past and from the future. This is why politics and courage are inevitable. The time of the torturers is agonizingly but exclusively the present (Berger, 1974).

Conclusion – Quand les lumières se rallument

Oh, make it good
Oh, make it good
I'd ride and I'd ride on the carousel
'Round and 'round forever if I could
But it's time to cool it down
Whatever that means
Lorde, 2021

We're just two slow dancers, last ones out
We're two slow dancers, last ones out
And the ground has been slowly pulling us back down
You see it on both our skin
We get a few years and then it wants us back
Mitski, 2018

I. Être dans le pit; faire le pit (Reprise)

Dans les cinq derniers chapitres thématiques, j'ai eu l'occasion de développer une réflexion sur le *pit* qui s'articule autour des concepts suivants : l'utopie, l'appartenance, l'étiquette, l'intimité et la collectivité. Dans mon chapitre sur l'utopie, j'ai pu proposer une manière de s'engager avec *ce qui n'est pas encore advenu*, dans une perspective qui visait à « queerer » les formes de relationalité qu'il est possible de vivre dans le *pit.* À partir des proposition d'Ernst Bloch (1995c, 1995a, 1995b), de José Esteban Muñoz (2019) et de Sara Ahmed (2006) quant à l'utopie, la *queerness* comme horizon utopique et les orientations, respectivement, j'ai pu identifier comment la déception et l'espoir nous poussent dialectiquement à désirer *autre chose* lorsque nous sommes insatisfait.e.s dans le *pit.* Dans le chapitre sur l'appartenance, j'ai proposé de nourrir des liens de solidarité avec celleux qui sont traités comme dérangeant.e.s et indésirables au vu des matrices d'oppression. Par ailleurs, j'ai argué en faveur d'appartenances qui se divorçaient de la bienséance, en optant plutôt de *rester avec le trouble* (Haraway, 2016). Dans le chapitre

sur l'étiquette, j'ai exposé le rôle de l'étiquette comme mécanisme de pacification des rapports différentiels. Dans ce sillon, j'ai démontré comment l'étiquette se portait au services des dynamiques consuméristes qui animent le *pit*—et plus généralement les concerts. Par ailleurs, j'ai nuancé mon analyse de l'étiquette en la présentant comme une manière—imparfaite, certes—de permettre aux personnes dans le *pit* d'assurer le bien-être et la sécurité des un.e.s et des autres. Dans le chapitre sur l'intimité, j'ai expliqué le lien entre les pratiques de surveillance qui sont courantes de nos jours—et qui sont exacerbées par nos pratiques (de fans) sur les réseaux sociaux—et les relations parasociales que les fans entretiennent avec des célébrités. J'ai révélé comment les structures capitalistes qui organisent la production artistique encouragent, dans un premier temps, les relations parasociales parce qu'elles génèrent des revenus importants « pour la machine » et comment, dans un second temps, ces même structures punissent et humilient les fans qui ont des pratiques harcelantes à l'égard de certaines célébrités. J'ai également souligné comment cette lecture misogyne et myope des rapports entre fans et célébrités cachait un appareillage de surveillance et d'exploitation beaucoup plus vaste et puissant qu'il n'y parait. Dans le chapitre sur la collectivité, j'ai proposé, à l'instar de Lussier (2007) de concevoir l'agencement des éléments dans le *pit* sans avoir recours à une idée romancée de la communauté. J'ai plutôt présenté le *pit* comme un nexus par lequel les personnes étaient invitées à *être avec* autrui. Ultimement, j'ai interrogé notre capacité à prendre soin des personnes dans le *pit* lorsque nous n'avons rien en commun, *a priori.* En ce sens, le désir d'agir pour le collectif me semble une orientation vers l'horizon utopique.

II. Par-delà le concert et le pit

Au terme de l'écriture de ce mémoire, je suis confrontée à l'étendue des nœuds intacts, des opacités qui demeurent et des questions pour lesquelles je n'ai pas de réponse. D'abord, mon expérience dans le *pit* est limitée : le mémoire que j'ai écrit ne peut certainement pas englober toutes les sortes de *pit* dans lesquels on peut se trouver. Spécifiquement, il serait intéressant de contraster mes expériences dans des *pits* où les artistes faisaient principalement de la « musique pop » avec des scènes plus marginales. Je serais particulièrement curieuse de voir comment un engagement avec l'utopie pourrait s'articuler dans des espaces DIY ou punks, par exemple, où le rapport aux normes de relationalité sont différentes.

Par ailleurs, un autre aspect de mon mémoire que je laisse un peu en suspens concerne les désirs qui peuvent être exprimés au sein d'un fandom. J'ai abordé des questions d'intimités possibles dans le chapitre intitulé « Négocier des intimités », mais certaines dimensions mériteraient d'être approfondies. Notamment, je voudrais creuser plus longuement les moments où des désirs romantiques et sexuels sont exprimés dans le *pit* vis-à-vis des artistes. Une exploration plus poussée quant à la distinction entre l'individu, le phénomène et la *persona* serait pertinent en ce sens. Dans un ordre d'idées similaires, je suis intéressée par les pratiques de désir de fans, à l'extérieur du *pit.* Je pense entre autres à la fanfiction, aux « *edits* » qui sont des montages de photos et de vidéos sur lesquels sont superposées des bandes sonores populaires et aux pratiques de « *shipping* » (McCann & Southerton, 2019).

Finalement, un prochain travail me donnera peut-être la possibilité de travailler plus explicitement la notion de « faire *pit* » qui est évoquée de manière un peu oblique dans le dernier chapitre thématique. Dans ce mémoire, j'ai privilégié l'idée « d'être dans » le *pit*, mais il me semble que le propos pourrait bénéficier d'une analyse centrée sur les pratiques qui permettent de co-constituer le *pit.*

III. Avec amour, pour la suite

À quelque part, entre le moment où j'ai commencé à écrire une première version de ce mémoire et le moment où j'écris ces lignes, ma directrice m'a demandé pourquoi j'avais choisi spécifiquement de parler d'*amour* dans le *pit.* Elle m'a suggéré, à juste titre, qu'il avait certainement des instances de solidarité, de connivence, de présence, d'amitié qui dépassaient, qui traversaient et qui se heurtaient à mon amour, grand A. Je n'ai pas trop su comment répondre à cet question, de prime abord; j'avais envie de dire « mais comment ne pas parler d'amour »? C'était comme si, de manière fondamentale, toutes mes réflexions, mes interrogations et mes considérations théoriques passaient par mon désir de tendre vers des manières de mieux aimer dans le *pit.* Hanif Abdurraqib, un auteur que j'aime immensément et qui inspire de manière fondamentale l'ethos de mes propres pratiques d'écritures, utilise souvent le sujet de ses textes comme des véhicules pour parler d'autre chose, souvent des trames émotionnelles plus larges. Dans son livre le plus récent, qui porte thématiquement sur le basketball, les réflexions les plus fondamentales sont sur le deuil, le temps et sa ville natale de Colombus (Nathan, 2024). À ce titre, Abdurraqib est une des personnes les plus talentueuses qu'il m'ait été donné de lire et ce, parce que ses

textes invitent les lect.eur.rice.s à considérer le monde avec plus de curiosité, d'émerveillement et de tendresse.

> *I'm from the Johnny Cash school of thought. Johnny Cash, early in his career, was like, "I'm going to write three kinds of songs: love, God, and murder." The reality is that those themes are broad, and large things fit under those umbrellas. It's up to us as the writers to maneuver the many possibilities that exist within whatever themes we choose.*
>
> *Very early on, I realized that mine would be grief, place, and devotion. Devotion is such a broad one because I think it, in some ways, encompasses the other two. Those will be the things that I am going to be returning to, whether or not I am deeply intentional about it. That's just the way my brain is wired. My brain is wired to perhaps steer myself toward an examination of one of those overarching themes and asking myself, what can I fit underneath them? What is this pursuit telling me? What is the pursuit telling me this time out?* (Abdurraqib, dans Lee, 2024).

Pour moi, le processus et l'ethos du mémoire aura eu quelque chose de très similaire à la pratique d'écriture qu'il décrit. Je suis intensément habitée par l'idée que nous nous devons beaucoup entre nous, personnes qui partageons lieux et temporalités. Je suis consciente qu'un mémoire ne puisse pas, à lui seul, changer les dynamiques qui influencent et articulent le *pit*, mais je considère cette écriture comme, entre autres, la trace d'un processus plus important : je ne suis pas celle que j'étais avant d'écrire. Le mémoire—par son agentivité[44] textuelle—m'a changée et a changé ma manière de me présenter dans le *pit* et dans d'autres espaces de fandoms. Le fait d'écrire avec d'autres, aussi, d'entrer dans leurs univers m'a permis de solidifier des solidarités et des amitiés qui me permettent de vivre une vie qui vaut la peine d'être vécue. Je crois que nous avons collectivement besoin les un.e.s des autres et que nos possibilités pour le futur sont profondément enchevêtrées

[44] Je n'ai pas le loisir de me pencher sur cette notion, mais je m'inspire du texte de Boris H. J. M. Brummans intitulé « *Death by Document : Tracing the Agency of a Text* » (2007).

dans notre capacité à prendre soin de celleux avec qui nous sommes. Dans ce mémoire, j'ai cherché—et trouvé—des manières de prendre soin de celleux qui m'entourent.

Je suis inspirée par celleux qui font le choix conscient de chercher la beauté, de se laisser habiter par la joie, de garder une curiosité pour le monde. Je pense qu'il s'agit d'une des façons de que j'ai de tendre vers l'utopie. À ce titre, je pense que je souhaite laisser—et garder—des traces de cet espoir utopique qui m'habite. Pour le moment, je dépose ici un poème de Mary Oliver qui s'intitule « *Don't Hesitate* » (2017).

> *If you suddenly and unexpectedly feel joy, don't hesitate. Give in to it. There are plenty of lives and whole towns destroyed or about to be. We are not wise, and not very often kind. And much can never be redeemed. Still, life has some possibility left. Perhaps this is its way of fighting back, that sometimes something happens better than all the riches or power in the world. It could be anything, but very likely you notice it in the instant when love begins. Anyway, that's often the case. Anyway, whatever it is, don't be afraid of its plenty. Joy is not made to be a crumb.*

Il y a quelque chose dans son traitement de la possibilité qui, selon moi, résonne profondément avec l'espoir de Muñoz—et de Bloch. Oliver ne nous dit pas ce qui provoque cette joie, pas plus qu'elle nous dit où la trouver ou quelle forme elle aura. Ce qu'elle nous dit c'est que *quelque chose* est encore possible; elle nous dit que la joie est quelque part et que nous devons nous y abandonner lorsque nous la trouvons. Aussi, et peut-être spécialement, Oliver suggère qu'on puisse trouver ce genre de joie dans l'instant où commence l'amour.

En écrivant le mémoire, j'ai été plongée dans mes propres souvenirs, mais j'ai aussi été dans de nombreuses conversations avec mes ami.e.s où nous partagions des souvenirs communs. D'écrire, de penser et de me souvenir avec elleux a été un énorme privilège. La gratitude profonde qui m'habite—d'abord, pour leur amitié et ensuite, pour les contributions brillantes qu'iels ont apportées à ce projet—m'a rendue particulièrement sensible à mon mode d'engagement vis-à-vis du mémoire : il m'est impossible de penser mon parcours théorique et affectif des deux dernières années sans voir que je suis portée par l'amour que j'apprends à leurs côtés. Le plus simplement du monde : j'aime mes ami.e.s, celleux avec qui je suis—dans des liens de fandom musical queer—et cet amour me porte à chercher des horizons utopiques où nous pourrions nous retrouver. J'écris parce que j'aime—j'aime mieux parce que j'écris.

C'est un fait connu—pour les habitué.e.s de ma mythologie personnelle—que j'ai énormément de difficulté avec les fins en tous genres. J'arrive mal à laisser aller, à fermer les portes. J'ai la romance grandiose, l'obsession maladive et le deuil facile. Pour tricher contre ce qui se termine, je propose un dernier retour. Ainsi, l'épilogue est une série de poèmes qui s'adressent aux personnes qui ont partagé divers *pits* avec moi et qui ont accepté de prêter leur plume pour ce mémoire. La poésie, avec ses multiples points de fuite me permet de maintenir une certaine ouverture pour la suite des choses. Je me défile, donc, en offrant les derniers mots à celleux que j'aime—et en faisant la promesse de revenir.

Épilogue – Tomber en amour sur Twitter, encore et encore

I could go on and on and on and I will
Go on and on and on until
It all comes back
boygenius, 2023

October 2023 – Maryland // August 2023 – Toronto // September 2022 – Montreal

Attou and I, holding hands, my head on her shoulder.

Your love is tough, your love is tried and true blue.

We are sitting crisscross-my-heart, to love and cherish, to keep,

Spilling secrets about our families, over rug rougher than our knees.

It's so sweet, when you say they, because you know

You know me. I forget to count the bookstores; and I bought Feinberg's story, and you laughed. Oh, that's not…

Florence is floating like a phantom king, this was the phantom limb,

Searing pain of life before your smile right at me,

We sway in place, we sleep in planes, we stumble towards love again,

You'll always be familiar to me.

June 2023 – New York, New York

Strange letters adorn my chest, over rubber green, rubbish rules assuredly

You let me tell you where it hurts, and I'll race Zoe if you

Promise to laugh at me

Bent, at the angle where our queer lives tangle themselves together in Queens,

I will learn all the knots, I will master *shibari*, god

Who brought kink to the scene

The oldest gay bar in the universe serves an excellent grilled cheese, unpretentious,

American grease, indie sleaze, soundtracked to Ocean Vuong poetry

Kenz, thank you for the park, for the plan, for the peace

And fuck that dude who called us ladies

My dyke hero, my true-blue treasure,

Will you be a satanist with me?

July 2022 – London, England // June 2024 – Barcelona, Spain

Disrupt the delicate balance, quotidian hum, arrow sailing
Through the time zones, sparrow bodied, dovetailing
And though we have been sickened, and though we were ailing,
I will do anything, I will do anything
Whatever you want me to, I will do
Easy devotion, baby, you've got life out of me
What an exercise in return, to you
Always, wandering although, Wanda,
Never lost.

August 2022 – Toronto, Ontario

In more scenarios than I can count, I scream at the security guard
Until he yields to your wildest dreams, slow crawl to the *pit*
If I was protector, or so I thought, like an educated wish
How were you the one helping me to stand, helping me to rest
Syd, lesbian legend, little sib, let all the gates fall
When you show me the secrets of your outturned pockets. Well?
Who put me / In your way to find?
What right had you / Not to let me die?
Yes. We were both doing the saving, if only
I had paid more attention.

2021, 2022, 2023, 2024 – The Internet™

Are we sister wives if we shared the same delusions growing up?
Are we that quote from Wuthering Heights?
And whatever souls made of, are ours the same?
Are we pioneers of cinema, because we read the script when he was still Harry,
not Hardin?
Are we lost to the past, circling forever in the snow globe of the Best Song Ever?

Are we too parasocial for our own good? Well then, you shouldn't have created a space between our brains where I trusted you with my most embarrassing stories.

There is something about you

That I will always recognize

Are we what they say we might be?

And do we care if we are?

And are you still up? I'm afraid of my life, I think

I need to tell you the worst thing about me, I think

I wanted to test out hypothetical endings but they

Never came.

And if it turns out that I'm insane,

Nad, will you still love me the same?

I know what you'll say

But it helps to hear you say it, anyway

Bibliographie

Acid Horizon. (2023). *Anti-Oculus : A Philosophy of Escape*. Repeater.

Adam. (2021, septembre 22). *Mommy? Sorry. Mommy?* Know Your Meme. https://knowyourmeme.com/memes/mommy-sorry-mommy

Adams, T. E., & Holman Jones, S. (2011). Telling Stories : Reflexivity, Queer Theory, and Autoethnography. *Cultural Studies ↔ Critical Methodologies*, *11*(2), 108-116. https://doi.org/10.1177/1532708611401329

Agamben, G., & Heller-Roazen, D. (1999). *Potentialities : Collected essays in philosophy*. Stanford University Press.

Agence Canadienne Nationale. (1927, décembre 1). Le Guide de la Ménagère. *La Revue Moderne*. http://collections.banq.qc.ca/bitstream/52327/2282656/1/3043821.pdf

Ahmed, S. (2006). *Queer phenomenology : Orientations, objects, others*. Duke University Press.

Ambo, T., & Rocha Beardall, T. (2023). Performance or Progress? The Physical and Rhetorical Removal of Indigenous Peoples in Settler Land Acknowledgments at Land-Grab Universities. *American Educational Research Journal*, *60*(1), 103-140. https://doi.org/10.3102/00028312221141981

Arditi, J. (1996). The Feminization of Etiquette Literature : Foucault, Mechanisms of Social Change, and the Paradoxes of Empowerment. *Sociological Perspectives*, *39*(3), 417-434. https://doi.org/10.2307/1389255

Atuk, T. (2020). Cruising in the Research Field : Queer, Feminist, and Cyber Autoethnography. *International Review of Qualitative Research*, *13*(3), 351-364. https://doi.org/10.1177/1940844720939851

Bain, A. L., & Nash, C. J. (2006). Undressing the researcher : Feminism, embodiment and sexuality at a queer bathhouse event. *Area*, *38*(1), 99-106. https://doi.org/10.1111/j.1475-4762.2006.00663.x

Bedke, M. S. (2010). Might All Normativity be Queer? *Australasian Journal of Philosophy*, *88*(1), 41-58. https://doi.org/10.1080/00048400802636445

Bellerive, K. (2022). *Écrire les vieillissements : Une recherche-création : écrire ses vieillissements, ses rapports changeants à soi, à son père, à l'écriture, au temps*. https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/26745

Benhadjoudja, L. (2017). Laïcité narrative et sécularonationalisme au Québec à l'épreuve de la race, du genre et de la sexualité. *Studies in Religion/Sciences Religieuses*, *46*(2), 272-291. https://doi.org/10.1177/0008429817697281

Berger, J. (1974). *The look of things : Essays*. Viking Press.

Berlant, L., & Warner, M. (1998). Sex in Public. *Critical Inquiry*, *24*(2), 547-566. https://doi.org/10.1086/448884

Blair, K. (2021). Empty Gestures : Performative Utterances and Allyship. *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, *35*(2), 53-73.

Bloch, E. (1995a). *The principle of hope. 2*.

Bloch, E. (1995b). *The principle of hope. 3*.

Bloch, E. (1995c). *The principle of hope. Vol. 1* (N. Plaice, Éd.; 1. MIT paperback ed, Vol. 1). MIT Press.

Blomquist, L. (2023). *Taylor Swift Surprised a Fan at Her Bridal Shower—See the Video That's Going Viral!* Brides. https://www.brides.com/taylor-swift-fan-bridal-shower-viral-video-7546488

Bourcier, S. (2011). *Queer zones : Politique des identités sexuelles et des savoirs* (3e éd.). Éd. Amsterdam.

ƀri ☆ [@ufobri]. (2019, février 22). *i remember before my one direction concerts i would shave my whole body n be like "just in case 😌" JUST IN CASE WHAT BITCH?! ! U WERE 15* [Tweet]. Twitter. https://x.com/ufobri/status/1098784470386171904

Brummans, B. H. J. M. (2007). Death by Document : Tracing the Agency of a Text. *Qualitative Inquiry*, *13*(5), 711-727. https://doi.org/10.1177/1077800407301185

Cirucci, A. M. (2013). First person paparazzi : Why social media should be studied more like video games. *Telematics and Informatics*, *30*(1), 47-59. https://doi.org/10.1016/j.tele.2012.03.006

Cohen, J. (2014). Mediated Relationships and Social Life : Current Research on Fandom, Parasocial Relationships, and Identification. In *Media and Social Life*. Routledge.

Colebrook, C. (2008). How Queer Can You Go? Theory, Normality and Normativity. In *Queering the Non/Human*. Routledge.

Coleman, E. (2023). Etiquette : The Aesthetics of Display and Engagement. *Sydney Open Journals*, *23*(1), 68-91.

@crulsmmr. (2024, août 19). *@PopCrave how u gonna be famous and not handle the fame??* [Tweet]. Twitter. https://x.com/crulsmmr/status/1825672373044932694

Droke, C. (2021, octobre 20). Lizzo Compares Social Media To Toxic Paparazzi : 'Let's

Be Better'. *UPROXX*. https://uproxx.com/pop/lizzo-social-media-toxic-paparazzi/

@ds00za. (2024, août 19). *I kinda think she's not really cut out to be a pop girlie.* [Tweet]. Twitter. https://x.com/ds00za/status/1825650565927362875

Farris, S. R. (2017). *In the name of women's rights : The rise of femonationalism*. Duke University Press.

Fisher-Quann, R. (2022, janvier 22). West elm caleb and the feminist panopticon [Substack newsletter]. *internet princess*. https://internetprincess.substack.com/p/west-elm-caleb-and-the-feminist-panopticon

Foster, G. A. (2000). *Troping the body : Gender, etiquette, and performance*. Southern Illinois University Press.

Foucault, M. (2000). Le jeu de Michel Foucault. In *Dits et Écrits, 1954-1988, Tome III (1976-1979)* (p. 298-329). Gallimard.

Foucault, M. (2009). *Le corps utopique*. Nouvelles Éditions Lignes.

Gajanan, M. (2016, juin 5). *Taylor Swift Crashes Fan's Wedding*. Vanity Fair. https://www.vanityfair.com/style/2016/06/taylor-swift-crashes-fan-wedding-for-surprise-performance

Gerson, H. (2023). The Land Acknowledgement at Columbia University : Performance and/or Activism? *The Morningside Review*, *19*. https://journals.library.columbia.edu/index.php/TMR/article/view/9815

Goodreads Quotes. (s. d.). *A quote by Anaïs Nin*. Goodreads Quotes. Consulté 13 mai 2024, à l'adresse https://www.goodreads.com/quotes/777-love-never-dies-a-natural-death-it-dies-because-we

Gordon, E. A. (2022, mars 24). Mitski Asked Fans to Put Their Phones Down. Then Things Got Ugly. *Slate*. https://slate.com/culture/2022/03/mitski-tour-fandom-tiktok-twitter-memes.html

@Graciethebrand. (2024, août 19). *@PopCrave She doesn't know being famous comes with lots of sacrifice?* [Tweet]. Twitter. https://x.com/Graciethebrand/status/1825646708409381261

Grant, C., & Love, K. R. (Éds.). (2019). *Fandom as methodology : A sourcebook for artists and writers*. Goldsmiths Press.

Grossman, É. (2006). Appartenir, selon Derrida. *Rue Descartes*, *52*(2), 6-15. https://doi.org/10.3917/rdes.052.0006

Haraway, D. J. (1994). A Game of Cat's Cradle : Science Studies, Feminist Theory, Cultural Studies. *Configurations*, *2*(1), 59-71.

Haraway, D. J. (2016). *Staying with the trouble : Making kin in the Chthulucene*. Duke University Press.

@hausofkhia. (2024, août 20). *@PopCrave stop whining* [Tweet]. Twitter. https://x.com/hausofkhia/status/1825843862289482118

Hermes, J. (2010). *Reading women's magazines : An analysis of everyday media use* (Reprinted). Polity Press.

Holstun, J., Bloch, E., Zipes, J., & Mecklenberg, F. (1990). The Utopian Function of Art and Literature. *The German Quarterly*, *63*(2), 290. https://doi.org/10.2307/406355

Horton, D., & Wohl, R. R. (1956). Mass Communication and Para-Social Interaction. *Psychiatry*. https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00332747.1956.11023049

How to watch the Eras Tour live. (s. d.). Tessdear. Consulté 23 août 2024, à l'adresse https://www.tessdear.com/how-to-watch

Hughes, M. (2022, février 25). *mia hughes sur X : « by no means an original take but some of the responses to the mitski phone tweet really highlighting how fandom trains ppl to think of artists as products they have a right to consume, and not human beings they're in communion with » / X*. X (formerly Twitter). https://x.com/AAAAAAAGGGHHHHH/status/1497199424975650820

Husserl, E. (2012). *Ideas : General introduction to pure phenomenology*. Routledge.

Illouz, E., Joly, F., & Honneth, A. (2019). *Les marchandises émotionnelles : L'authenticité au temps du capitalisme*. Premier parallèle.

Jenkins, H. (1992). *Textual poachers : Television fans & participatory culture*. Routledge.

Jerslev, A., & Mortensen, M. (2018). Celebrity in the social media age : Renegotiating the public and the private. In *Routledge Handbook of Celebrity Studies*. Routledge.

Jones, S. H., & Adams, T. E. (2010). Autoethnography is a Queer Method. In *Queer Methods and Methodologies*. Routledge.

Joseph, M. (2002). *Against the romance of community*. University of Minnesota Press.
@Josh_More. (2021, novembre 7). *@AUDEN808 Nah. Mosh pit etiquette is very, very clear and simple. If someone doesn't want to be in, you let them out. If someone falls down, you pick them the fuck back up. If someone isn't having a good time, you get them out. That's how we keep each other safe.* [Tweet]. Twitter.

https://x.com/Josh_More/status/1457149574083190787

@justlikehheaven. (2019, décembre 17). *dominique✨ sur X : « lol if I've paid for a ticket to a gig, im gonna record what i want of it???? weird behavior from people who tell other's not to record at gigs:/ » / X*. X (formerly Twitter). https://x.com/justlikehheaven/status/1206733017374482433

Kennedy, M. (2020). Some Things are Worth Losing to Become./? Trans Masculinity|Queer Autoethnography|Where Theory and the Body Collide. *Irish University Review*, *50*(1), 39-50. https://doi.org/10.3366/iur.2020.0432

Kim, J., & Song, H. (2016). Celebrity's self-disclosure on Twitter and parasocial relationships : A mediating role of social presence. *Computers in Human Behavior*, *62*, 570-577. https://doi.org/10.1016/j.chb.2016.03.083

Klotz, M. (2021). Considering (Queer) Musicking Through Autoethnography. *MUSICultures*, *48*, 9-28.

@KMJeezy. (2024, juillet 16). 🛸👑🥂*Genghis Kellz sur X : « I get that's it's probably annoying to on stage and see a bunch of phones but if I paid $1000 for this ticket Imma record what I want to record. » / X*. X (formerly Twitter). https://x.com/KMJeezy/status/1813197515199520925

Kopstein, J., & Espada, M. (2023, août 23). *The Biggest Tour in the History of the World (Taylor's Version)*. TIME. https://time.com/6307420/taylor-swift-eras-tour-money-economy/

Lajoie, C. (2022). The Problems of Access : A Crip Rejoinder via the Phenomenology of Spatial Belonging. *Journal of the American Philosophical Association*, *8*(2), 318-337. https://doi.org/10.1017/apa.2021.6

Laken, A. (2009). *Parasocial relationships with celebrities : An illusion of intimacy with mediated friends—ProQuest* [University of Nevada Las Vegas]. https://www.proquest.com/docview/305083821?pq-origsite=gscholar&fromopenview=true&sourcetype=Dissertations%20&%20Theses

Lee, S. (2024, avril 10). *Grief and Devotion on the Three-Point Line : An Interview with Hanif Abdurraqib*. Hazlitt. https://hazlitt.net/feature/grief-and-devotion-three-point-line-interview-hanif-abdurraqib

Lussier, M. (2007). Surface, singularité et devenir-ensemble. *Communication. Information médias théories pratiques*, *Vol. 26/1*, Article Vol. 26/1. https://doi.org/10.4000/communication.767

Marshall, P. (2006). New Media - New Self : The changing power of celebrity. *ERA - Humanities & Creative Arts 2009 (restricted)*. http://ro.uow.edu.au/erahca/78

Marshall, P. D. (2010). The promotion and presentation of the self : Celebrity as marker of presentational media. *Celebrity Studies*, *1*(1), 35-48. https://doi.org/10.1080/19392390903519057

Martin, J., & Stent, G. S. (1990). I Think; Therefore I Thank : A Philosophy of Etiquette. *The American Scholar*, *59*(2), 237-254.

Marwick, A., & boyd, danah. (2011). To See and Be Seen : Celebrity Practice on Twitter. *Convergence*, *17*(2), 139-158. https://doi.org/10.1177/1354856510394539

Marwick, A. E., & Boyd, D. (2011). I tweet honestly, I tweet passionately : Twitter users, context collapse, and the imagined audience. *New Media & Society*, *13*(1), 114-133. https://doi.org/10.1177/1461444810365313

Maynard, R. (2017). *Policing Black lives : State violence in Canada from slavery to the present*. Fernwood Publishing.

McCann, H., & Southerton, C. (2019). Repetitions of Desire : Queering the One Direction Fangirl. *Girlhood Studies*, *12*(1), 49-65. https://doi.org/10.3167/ghs.2019.120106

Merleau-Ponty, M., & Landes, D. A. (2012). *Phenomenology of perception*. Routledge.

Miller, T. (2002). *Body blows : Six performances*. University of Wisconsin Press.

Morrison, M. (2015). « Some Things Are Better Left Unsaid » : The « Dignity of Queer Shame ». *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, *48*(1), 17-32.

Muñoz, J. E. (1996). Ephemera as Evidence : Introductory Notes to Queer Acts. *Women & Performance: A Journal of Feminist Theory*, *8*(2), 5-16. https://doi.org/10.1080/07407709608571228

Muñoz, J. E. (2019). *Cruising utopia : The then and there of queer futurity* (10th Anniversary Edition). New York University Press.

Nathan, G. (2024, mars 22). *The Mr. Rogers of Columbus, Ohio*. Vulture. https://www.vulture.com/article/hanif-abdurraqib-theres-always-this-year-interview.html

Oliver, M. (2017). *Devotions : The selected poems of Mary Oliver*. Penguin Press.

O'Toole, S. (2024). *Taylor Swift fan shares « crazy story » of how singer surprised him at engagement party—Mirror Online*. https://www.mirror.co.uk/3am/us-celebrity-news/taylor-swift-helped-fan-propose-33085568

Ouellette-Vézina, H. (2024, avril 10). Insécurité dans le métro : La STM augmente la surveillance dans une dizaine de stations. *La Presse*.

https://www.lapresse.ca/actualites/grand-montreal/2024-04-10/insecurite-dans-le-metro/la-stm-augmente-la-surveillance-dans-une-dizaine-de-stations.php

Parker, S. (1988). Rituals of Gender : A Study of Etiquette, Public Symbols, and Cognition. *American Anthropologist*, *90*(2), 372-384. https://doi.org/10.1525/aa.1988.90.2.02a00080

Paternoster, A. (2023). *Historical Etiquette : Etiquette Books in Nineteenth-Century Western Cultures* (1st ed. 2022). Springer International Publishing AG.

Pink, S. (2015). *Doing Sensory Ethnography*. SAGE.

Preciado, B. (2003). Multitudes queer. Notes pour une politiques des « anormaux ». *Multitudes*, *12*(2), 17-25. https://doi.org/10.3917/mult.012.0017

Probyn, E. (1996). *Outside belongings*. Routledge.

Proudfoot, J. (2019). The libidinal economy of revanchism : Illicit drugs, harm reduction, and the problem of enjoyment. *Progress in Human Geography*, *43*(2), 214-234. https://doi.org/10.1177/0309132517739143

Puar, J. K. (2007). *Terrorist Assemblages : Homonationalism in Queer Times*. Duke University Press. https://doi.org/10.1215/9780822390442

Richter, G. (2006). Can Hope Be Disappointed? : Contextualizing a Blochian Question. *Symploke*, *14*(1), 42-54. https://doi.org/10.1353/sym.2007.0037

Ríos-Hernández, M. (2022). “Don’t Be Afraid to Pogo!” : A Queer Chicana Recovery of the Pogo and the Story of How Punk Became White. In G. McKay & G. Arnold (Éds.), *The Oxford Handbook of Punk Rock* (p. 0). Oxford University Press. https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780190859565.013.23

Roan, C. (Réalisateur). (2024a, août). [TikTok]. https://www.tiktok.com/@chappellroan

Roan, C. (2024b, août 24). *・゜: *✧ Chappell Roan ✧*:・゜ (@chappellroan) • Instagram photos and videos*. https://www.instagram.com/chappellroan/

Robinson, D., Hill, K. J. C., Ruffo, A. G., Couture, S., & Ravensbergen, L. C. (2019). Rethinking the Practice and Performance of Indigenous Land Acknowledgement. *Canadian Theatre Review*, *177*(1), 20-30.

@rosemaa4. (2024, février 24). *Rose TV 🎸 Zaho J-5 sur X : « Honestly I don’t care how much you love the song, concerts are a public space and people around you paid a lot of money for a concert Don’t be selfish and have concert etiquette please 🎀 https://t.co/kGTa10UdqI » / X*. X (formerly Twitter). https://x.com/RoseMaa4/status/1761330498125570493

Rubin, A. M., Perse, E. M., & Powell, R. A. (1985). LONELINESS, PARASOCIAL INTERACTION, AND LOCAL TELEVISION NEWS VIEWING. *Human Communication Research*, *12*(2), 155-180. https://doi.org/10.1111/j.1468-2958.1985.tb00071.x

Secret Sessions | Taylor Swift Wiki | Fandom. (s. d.). Consulté 28 août 2024, à l'adresse https://taylorswift.fandom.com/wiki/Secret_Sessions

Senft, T. M. (2013). Microcelebrity and the Branded Self. In J. Hartley, J. Burgess, & A. Bruns (Éds.), *A Companion to New Media Dynamics* (1re éd., p. 346-354). Wiley. https://doi.org/10.1002/9781118321607.ch22

Silverman, R. E., & Rowe, D. D. (2020). Blurring the Body and the Page : The Theory, Style, and Practice of Autoethnography. *Cultural Studies ↔ Critical Methodologies*, *20*(2), 91-94. https://doi.org/10.1177/1532708619878762

Spry, T. (2001). Performing Autoethnography : An Embodied Methodological Praxis. *Qualitative Inquiry*, *7*(6), 706-732. https://doi.org/10.1177/107780040100700605

Stever, G. S. (2009). Parasocial and social interaction with celebrities : Classification of media fans. *Journal of media psychology*, *14*(3), 1-39.

Swiftmas. (2024, août 28). Taylor Swift Wiki. https://taylorswift.fandom.com/wiki/Swiftmas

Terranova, F. (Réalisateur). (2016). *Donna Haraway : Story Telling for Earthly Survival* [Documentaire].

The Independent (Réalisateur). (2023, mai 15). *Taylor Swift shouts at security guard mid-performance in defence of fan* [Enregistrement vidéo]. https://www.youtube.com/watch?v=u-kLPasMro8

Theran, S. A., Newberg, E. M., & Gleason, T. R. (2010). Adolescent Girls' Parasocial Interactions With Media Figures. *The Journal of Genetic Psychology*, *171*(3), 270-277. https://doi.org/10.1080/00221325.2010.483700

Tiffany, K. (2022). *Everything I need I get from you : How fangirls created the Internet as we know it* (First edition). MCD x FSG Originals, Farrar, Straus and Giroux.

Weber, M. (2004). *Le savant et le politique*. 10/18.

Wiegman, R., & Wilson, E. A. (2015). Introduction : Antinormativity's Queer Conventions. *differences*, *26*(1), 1-25. https://doi.org/10.1215/10407391-2880582

@wybsam. (2019, août 7). *sammy sur X : « if they pay for the ticket they're allowed to do*

whatever they want lol. stop caring about other people's experience and focus on yours » / X. X (formerly Twitter). https://x.com/wybsam/status/1160644824644640768

Zafina, N., & Sinha, A. (2024). Celebrity-fan relationship : Studying Taylor Swift and Indonesian Swifties' parasocial relationships on social media. *Media Asia*, *51*(4), 533-547. https://doi.org/10.1080/01296612.2024.2304422

Zanghellini, A. (2009). Queer, Antinormativity, Counter-Normativity and Abjection. *Griffith Law Review*, *18*(1), 1-16. https://doi.org/10.1080/10383441.2009.10854627

Zipes, J. (2020, avril 29). *Ernst Bloch and the Philosophy of Hope*. Tribune Mag. https://tribunemag.co.uk/2020/04/ernst-bloch-and-the-philosophy-of-hope

 [@ariesmercvry]. (2021, janvier 15). *I had no business shaving my pussy the night before my one direction concert in middle school* [Tweet]. Twitter. https://x.com/ariesmercvry/status/1349928299414380544